



ESCENOGRAFÍA DE UNA ÓPERA ESPAÑOLA. MARGARITA LA TORNERA

Author(s): Juan P. Arregui

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 20, No. 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I (Enero-Diciembre 1997), pp. 617-637

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20797443>

Accessed: 28-02-2024 12:19 +00:00

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

ESCENOGRAFÍA DE UNA ÓPERA ESPAÑOLA. MARGARITA LA TORNERA

Revista de Musicología XX, 1

Juan P. ARREGUI

El estreno de *Margarita la Tornera*, leyenda lírica en tres actos con libreto de Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, la noche del 24 de febrero de 1909, se revela como un acontecimiento teatral de primer orden, no sólo por constituir un nuevo esfuerzo en el azaroso camino de la ópera española, sino porque, además, tenía lugar en el Teatro Real, tradicionalmente poco permeable al repertorio nacional.

Si atendemos a las estadísticas que proporcionan algunos estudios sobre el Real madrileño, entre su inauguración, acaecida el 19 de noviembre de 1850, y 1925, comprobamos que se programan tan sólo treinta y cuatro títulos españoles (once de ellos ya estrenados) de dieciséis autores, en un total de ciento sesenta y una funciones. De todas estas obras es *Margarita la Tornera* la que más veces se representará, con un total de diecinueve pases¹.

ANTECEDENTES

Considerada por algunos especialistas como la producción lírica que mayor expectación ha levantado en la historia de la ópera en Madrid², no sólo por la personalidad de los autores sino también por la significación cultural del evento, es lógico que se pretendiese una realización escénica al más alto nivel. En años precedentes, el Real había pasado por momentos escenográficamente bajos, pues la empresa de José Arana,

¹ Estos datos no incluyen beneficios o títulos ofrecidos en condiciones circunstanciales como apropósitos o piezas de género chico. SUBIRÁ, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949. Cit. por FERNÁNDEZ-CID, A.: *Cien años de Teatro Musical en España. (1875-1975)*, Madrid, Real Musical Editores, 1975, p. 47. Fernández-Cid repasa las obras de autores españoles verificadas en el Real, así como el número de representaciones de cada uno de ellas.

² IBERNI, L.G.: *Ruperto Chapí*, Música Hispana, Textos, nº 5, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1995, p. 497.

además de no renovar el repertorio decorativo de sus producciones, había contratado como pintores titulares a Miguel Amorós y Julio Blancas³, quienes no siempre suscitaban juicios favorables, levantándose voces que consideraban su labor inadecuada para los teatros de alguna entidad. El propio Amalio Fernández, en unas declaraciones en prensa previas a su viaje a América, había criticado esta situación, al afirmar

« (...) el Teatro en España, por lo que respecta al arte escenográfico (...), está cada día en peores condiciones. Aquellas empresas fabulosas, aquel D. Simón Rivas, el mismo Arderius, Felipe Ducazcal que montaban una obra con el verdadero aparato que su argumento requería sin escatimar lienzos, ni detalles de la mise en scene [sic], han desaparecido. *Del Teatro Real no hablemos; en las dos últimas temporadas de Arana puede que no se hayan pintado dos decoraciones*»⁴.

En contrapartida, los nuevos empresarios del Teatro Real, Luis Calleja y Antonio Boceta, procuraron rodearse de los profesionales más reputados del momento: se encargó la dirección de escena a Luis Paris, el vestuario a la sastrería Peris Hermanos, el atrezzo y guardarropía a José Tubilla (habituales en las producciones del Real) y por último hicieron venir de EE.UU. a Amalio Fernández, cuya personalidad artística había dominado el panorama escenográfico madrileño al menos desde la última década del XIX hasta su partida a Cuba el 15 de setiembre de 1905.

Fernández permaneció once meses en La Habana, desde donde se trasladó a Estados Unidos el 7 de agosto de 1906 «en el puente de oro

³ Muñoz Morillejo afirma que Amorós y Blancas se asociaron en 1904, «estableciéndose por su cuenta en un taller en la Calle Batalla del Salado - nº 14» y que un año más tarde fueron contratados por Arana, desde 1905 hasta 1908 inclusive, «recibiendo 12.000 pesetas como sueldo por repintar todo o parte del decorado propiedad del teatro más 1.000 pesetas por indemnización de taller»; MUÑOZ MORILLEJO, J.: *Escenografía española*, Real Academia de San Fernando, Madrid, Imp. Blass Soc. An., 1923, p. 187. Sin embargo, en la Colección de Programas del Teatro Real de Madrid que se conserva en el Museo Nacional del Teatro consta la colaboración de Amorós y Blancas con este coliseo ya desde la temporada 1903-1904: «Temporada de 1903 á 1904. Empresa J. Arana; Pintores Escenógrafos Amorós y Blancas; Director de Escena Eduardo Fleuriot; Sastrería y Zapatería Peris Hermanos; Armería Ignacio Barragán; Atrezzo y Guardarropía José Tubilla; Peluquería Viuda é Hijos de Rafart; Maquinaria Macario Belinchon; Alumbrado Compañía Madrileña de Electricidad; Electricista Enrique Rodero». Museo Nacional del Teatro, Programas, 41; manteniéndose prácticamente con el mismo equipo hasta la temporada 1906-1907: «Temporada de 1906 á 1907. Empresa J. Arana; Pintores Escenógrafos Amorós y Blancas; Director de Escena Eduardo Fleuriot; Sastrería y Zapatería Peris Hermanos; Armería Inocente Barragán; Atrezzo y Guardarropía José Tubilla; Peluquería Viuda é Hijos de Rafart; Maquinaria M. Belinchon; Alumbrado Sociedad de Electricidad del Mediodía»; Museo Nacional del Teatro, Programas, 45.

⁴ GABALDÓN, L.: «Entrevista con Amalio Fernández», *El Globo*, Madrid, 13 de setiembre de 1905. El subrayado es nuestro.

que le ha tendido a sus pies una Empresa concedora de su éxito excepcional»⁵. Ésta era la “Lee Lash & Company”, unos grandes talleres que surtían de material escénico a muchos teatros de Norteamérica, de una de cuyas secciones pasó a ocupar la dirección⁶.

Con estos antecedentes, conseguir una nueva colaboración de Amalio Fernández suponía una baza importante para el éxito de la presentación de *Margarita la Tornera*. Además de su reconocimiento oficial (en la Exposición Nacional de 1901 fue premiado con primera medalla por una instalación escenográfica y 12 bocetos de decoraciones) y del definitivo refrendo que para su prestigio artístico en España significaron los éxitos extranjeros, contaba con la experiencia de haber participado anteriormente en un proyecto similar: la plasmación escenográfica de la ópera española *Circe*, también de Chapí⁷, para la inauguración del Teatro Lírico el 7 de mayo de 1902. Sus decoraciones, una vez más, causaron admiración, siendo calificadas de «magníficas» y «soberbias», llegando incluso a decirse que «(...) ya quisiera para sí el regio Coliseo la mise en scène, el atrezzo y la dirección coreográfica que hacen de la presentación de *Circe* una de las más notables y artísticas que se han visto en los teatros de la Corte»⁸. También la colaboración con Luis Paris había demostrado ser muy fructífera, proporcionando al Real notables éxitos; ya en 1899 habían trabajado juntos, cuando Fernández todavía formaba sociedad con Giogio Bussato⁹, y continuarían haciéndolo en sucesivas temporadas¹⁰.

⁵ CONDE KOSTIA: *La Lucha*, Habana, 27 de julio de 1906. Cit. por MUÑOZ MORILLEJO: *Op. cit.*, p. 171.

⁶ FERNÁNDEZ, A.: «El Teatro en Norte-América. La pintura escenográfica en los Estados Unidos»; *El Arte del Teatro. Revista quincenal ilustrada*, nº 38, Año II, Madrid, 15 de octubre de 1907.

⁷ Las colaboraciones con Chapí, felicísimas siempre a juzgar por las críticas, se remontan a muchos años antes de *Circe*. Sin ánimo de exhaustividad citaremos algunas como *La Bruja* en 1887, *El fantasma de los aires* en 1888, *Exposición Universal* en 1888, *El rey que Rabió* en 1891, *La raposa* en 1892, *El tambor de Granaderos* en 1894, *Mujer y Reina* en 1895 o *Los hijos del Batallón* en 1898.

⁸ Citas tomadas respectivamente de MITJANA, R.: «*Circe*», *¡Para música vamos!*, Valencia, S.d., p. 85; MUÑOZ, E.: «*Circe*»; *El Imparcial*, Madrid, 8 de mayo de 1902; J. F.: «Teatro Lírico», *El Globo*, Madrid, 31 de mayo de 1902.

⁹ «*La Walkyria*. Dirección de escena Luis París; Decorado de Bussato y Amalio [Fernández]; Atrezzo especial construido por Ribalta; Armería y accesorios, Sr. Tubilla; Vestuario nuevo, modelos de Bayreuth; Maquinaria modelo de la Gran Opera de París; Instalación nueva de la luz eléctrica y magnesio; Máquinas y aparatos de vaporización de la casa Brule & C^o, de París, proveedora de la Gran Opera de París y de la Moneda de Bruselas. Teatro Real. Programa oficial. Madrid. 1899.», Museo Nacional del Teatro, Colección de Programas del Teatro Real. La “Sociedad Escenográfica Busato y Amalio” quedó legalmente escindida el 31 de marzo de 1899, tal y como consta en el contrato de disolución conservado en el Museo Nacional del Teatro, Archivo Busato, nº 2300.

¹⁰ «Temporada de 1900 á 1901; Empresa y dirección de Luis Paris; Por primera vez en Madrid; Repertorio: *La Tosca*, *El Oro del Rhin*, *Sigfredo* [sic], *El Ocaso de los Dioses*,

El resultado fue el esperado, y hasta el mismo Tomás Bretón, en una carta a Torcuato Luca de Tena, expresa efusivamente su entusiasmo ante el resultado de la producción «(...) muy especialmente al eminente escenógrafo, que con bastos materiales sabe hacer arte tan fino; al inteligente director de escena (...) y a la rumbosa Empresa del Real, que dicho sea con el debido respeto a las que la han precedido, ha puesto la obra con inusitados gasto y riqueza»¹¹.

LAS DECORACIONES

Volviendo a la realización particular de *Margarita la Tornera*, tal y como detalla el propio escenógrafo en una entrevista, se hallaba en Nueva York cuando formalizó el compromiso con la Empresa del Teatro Real, que le envió el manuscrito, en cuyas acotaciones fue trabajando durante la travesía de regreso a España. El plan general, con sus primeros apuntes, diseños y esbozos, ya estaban trazados al desembarcar en Cádiz el 17 de mayo de 1908, «tan firmes de concepto, forma y color que en nada tuve que modificarlos después»¹².

El libro de Fernández Shaw articulaba la narración de *Margarita la Tornera* en tres actos que comprendían ocho cuadros, para los que Amalio Fernández realizó el correspondiente decorado completo con una espectacular mutación a vista. Todas las decoraciones se plantean a través de los componentes escenográficos bidimensionales clásicos, en los que el dominio de la perspectiva y el detalle en la adecuación documental de la representación al texto, apoyado todo ello en buena medida en complicadas combinaciones de alumbrado —que en esta obra juega un importante papel—, dan un resultado en el que la maestría técnica y la naturaleza expresiva de cada decoración se proyectan hacia la consecución de un impacto visual siempre sujeto al precepto de ilustración pictórica tanto de la realidad aparente como de la «personalidad» y «color local», ya que

Werther. Para la presentación en escena de estas óperas, nuevas en Madrid, el reputado escenógrafo Amalio Fernández está pintando 17 decoraciones de gran espectáculo.»; Museo Nacional del Teatro, Programas del Teatro Real, p. 37. «Temporada de 1901 á 1902: Empresa y dirección de Luis Paris; Estrenos: *Hansel und Gretel*, *El Ocaso de los Dioses*, *Andrés Chenier*, *Venganza gitana* (poema y música del maestro Montilla); Pintores Escenógrafos Amalio Fernández y Luis Muriel.»; Museo Nacional del Teatro, Programas del Teatro Real, 38.

¹¹ Carta de Tomás Bretón a Torcuato Luca de Tena, reprod. por IBERNI, Luis G.: «*Margarita la Tornera* de Chapí», *RSEdeM*, vol. XVI, n.º 6, 1993, p. 3252.

¹² MARÍN, E. L. (ed.): «El pintor escenógrafo»; *Margarita la Tornera. Teatro Real. Album de la ópera*, Madrid, Tipografía de la Editora San Bernardo, 1909. Estas mismas declaraciones habían aparecido ya en LÓPEZ MARÍN: «Las devoraciones de Margarita la Tornera» *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1909.

Amalio Fernández se proponía conservar «(...) como leit motif [sic], la fisonomía de calles y edificios y el carácter de época escudriñado en paisajes y tortuosas callejuelas de Palencia y Madrid»¹³.

Aunque este historicismo comportaba el peligro de constituirse en mero pretexto de exhibición de saberes arqueológicos, las decoraciones de Fernández no eran en absoluto ajenas a la intención dramática de la obra, y su preocupación por la adaptación del estilo al contenido sentimental de los episodios se refleja en los rasgos románticos¹⁴ que trasluce su labor. Y así lo reconocerá la crítica: «el notabilísimo escenógrafo Amalio, conforme con la teoría de Bourdon¹⁵ de que el decorado es un personaje más de la obra, ha llevado para *Margarita la Tornera* una escenografía llena de vida, alma y acción»¹⁶, incidiendo especialmente en «el modo con que ha sabido hermanar el realismo vigoroso en la interpretación de los elementos arquitectónicos característicos (...) y el ambiente poético de la acción»¹⁷.

• Acto I, cuadro 1º: *una plaza en Palencia a la caída de la tarde*. [Lám. 1]¹⁸. Uno de los aspectos de la escenografía realista que pervivió durante más tiempo fue el de la representación de paisajes urbanos identificables, que permitían al espectador ubicar el lugar y la época de la trama; a tal efecto Amalio Fernández se trasladó a



Lámina 1

¹³ S-A: «Margarita la Tornera», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 16 de febrero de 1909.

¹⁴ FRANCASTEL, P.: *Pintura y Sociedad*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, p. 85.

¹⁵ Georges Henri Bourdon (1868 - 1938), literato francés que desempeñó diversos cargos periodísticos como Redactor de *Le Figaro*; secretario general del Sindicato de Periodistas; miembro de la Sociedad de Literatos; Vicepresidente de *Lettres, Arts, Sports*. Desarrolló una intensa actividad como conferenciante y fue autor de diversos estudios relacionados con el teatro, así *Théâtre grec moderne* (1892); *Les Théâtres anglais* (1903). Sus teorías se orientan hacia la consideración, extendida a raíz de los postulados del naturalismo, de que personajes y decoraciones deben participar de la misma impresión artística de la que reciben su carácter y su vida; son inseparables y deben concurrir para procurar una impresión única y armoniosa.

¹⁶ S-A: «Ópera española», *Margarita la Tornera*. Impresiones del estreno», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de febrero de 1909.

¹⁷ MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera. Las decoraciones», *El Correo*, Madrid, 25 de febrero de 1909.

¹⁸ Las ilustraciones que incluimos provienen del Álbum recordatorio de la ópera publicada en 1909 por la Tipografía de la Imprenta Su. Bernardo (MARÍN, E. L. (ed.): *Op. cit.*),

Palencia y otros lugares de Castilla para «fortalecer mis notas» y «dar “carácter local de época” á mis decoraciones», como él mismo declaró¹⁹. La recreación de imágenes pictóricas como transposición documentalista de las didascalias, denuncia la obsesión típica del realismo de la época por la adecuación perfecta de la imagen al texto, sin ningún anacronismo apreciable²⁰. En este sentido el historicismo de las decoraciones es típicamente revivalista, aunque no pretenda recuperar el arte del pasado, sino configurar lo pasado como algo que, aun conservando las líneas generales de su época, ocurre en el presente; de lo que se trata es de encontrar una relación funcional entre lo que se percibe mediante la imaginación, y lo que se percibe con la vista²¹. Por su parte, el resultado plástico se dinamiza, durante el transcurso del cuadro, por el efecto de anochecida: al levantarse el telón, la escena está iluminada por el sol poniente, pero pronto éste deja paso al crepúsculo, de gran efecto según Mérida, con sus «azuladas penumbras»²².

• Acto I, cuadro 2º: *fachada lateral del convento de Margarita*. [Lám. 2]. Telón corto de calle, noche completa. Los telones cortos, al intercalarse entre dos cuadros de planteamiento escenográfico complejo, como es el caso, facilitaban la preparación de las decoraciones del cuadro siguiente tras ellos sin detener la representación; tal y como afirma Bonnat «este cuadro es puramente de paso, transitorio y únicamente res-

ya que no se conserva ningún boceto original de las decoraciones del estreno, a excepción del correspondiente al Acto I.º, cuadro 2.º —lámina 2—, perteneciente al Museo Nacional del Teatro (Es-1007). Respecto al telón corto del Acto II.º, cuadro 2.º, hemos decidido reproducir, además del confeccionado para la *première* —Lámina 5—, una copia del propio Fernández fechada dos años más tarde, en 1911, idéntica a aquél —Lámina 6— conservada también en el Museo Nacional del Teatro (vid. nota 52), por la vistosidad que proporciona el color, lo que nos aproxima de manera más ajustada a aquello que fuera su verdadero efecto en escena.

¹⁹ *Ibidem*. En cualquier caso la observación del natural, además de la información documental, era un principio común en los escenógrafos realistas, como podemos comprobar al leer las notas de Soler i Rovirosa, uno de los más destacados representantes de esta tendencia escenográfica en Cataluña desde 1868: (...) un concienzudo estudio del tema y los sitios evocados por el poeta creador del drama, y aquel deseo de obtener «el resultado franco, espontáneo y vigoroso de los estudios hechos directamente por el artista ante el modelo supremo de la naturaleza», según dice en su *Memoria sobre las artes escénicas*, consecuencia de un viaje a Alemania en 1890; Cit. por FRANCÉS, J.: *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1928, pp. 44-45.

²⁰ ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Omnibus, Madrid, Mondadori, 1991, p. 187.

²¹ ARGAN, G. C.: «El revival», en VV. AA., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Col. Comunicación Visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili S. A., 1977, pp. 19-20.

²² MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*



Lámina 2

ponde en el libro á las necesidades de cambiar la escena para el sucesivo»²³. Este tipo de telones demuestra la habilidad técnica del escenógrafo en la consecución de distancias ficticias y falsa tridimensionalidad: «esta decoración, aún más que la del cuadro primero, se distingue por el gran relieve realista con que el pintor ha trazado las construcciones»²⁴. Verdade-

ras piezas de lucimiento, los telones cortos suponen uno de los ejemplos más sorprendentes del altísimo nivel alcanzado en la consecución de la ilusión teatral y revelan un dominio extraordinario de los secretos de la perspectiva, aprendidos en la Academia de Bellas Artes primero y seguro perfeccionados en sus años de colaboración con Bussato —autor de un tratado de perspectiva inédito²⁵—, después.

²³ BONNAT, A. R.: «La solemnidad de anoche *Margarita la Tornera*», *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 de febrero de 1909.

²⁴ MÉLIDA, J. R.: «*Margarita la Tornera...*», *Art. cit.*

²⁵ Tanto Muñoz Morillejo como Arias de Cossío dan noticia de que Avrial —escenógrafo también— en su clase de perspectiva de la Academia, en la que se formó Fernández, «enseñaba los secretos de la representación espacial aplicada a la escena no por “obligación, sino, más bien, por devoción”», ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, pp. 187-188. Sin embargo, es menos conocido que Giorgio Bussato, con quien trabajó Amalio Fernández primero como aprendiz y luego como socio, además de ser un experto proyectista práctico, también escribió un tratado sobre esta materia, cuyo manuscrito, ilustraciones y primeras pruebas mecanografiadas se conservan, incompletas, en el Museo Nacional del Teatro de Almagro. En él habla de la perspectiva como el fundamento sobre el que ejecutar cualquier obra que pertenezca al dibujo y, parafraseando a Leonardo da Vinci, considera la perspectiva «puerta y guía del arte», según la escuela italiana tradicional (algunas de las láminas empleadas en este texto corresponden a ejercicios realizados por él mismo cuando era alumno, tal y como aparece en las anotaciones de ciertos ejercicios, en los que puede leerse: «Eseguito nella mia scuola dall’alunno Busato Giorgio e ransegnato il giorno 19 maggio 1851. Franco Lazradiz [¿?]). Este tratado de perspectiva, «Concluido el 9 de Agosto de 1909 a falta de repaso», constaba de tres partes: «I: Perspectiva general, comprendidos los techos, etc.; II: De las sombras; III: Escenografía [falta].»; Archivo Bussato. Museo Nacional del Teatro, Doc. N° 3124. Parece ser que en principio iba a ser una colaboración, que a la postre no se confirma, con Julio María Zapata y Rodríguez, arquitecto nacido en Madrid en 1840 y muerto en la misma ciudad a comienzos del XX. Alumno de la Escuela Superior de Arquitectura, concurrió, una vez terminados sus estudios, a las Exposiciones nacionales: colaboró con Agustín Querol en el proyecto de monu-

• Acto I, cuadro 3º: *claustro bajo del convento de Margarita*. [Lám. 3]. La crónica del estreno de *El Heraldo de Madrid* lo describe como un

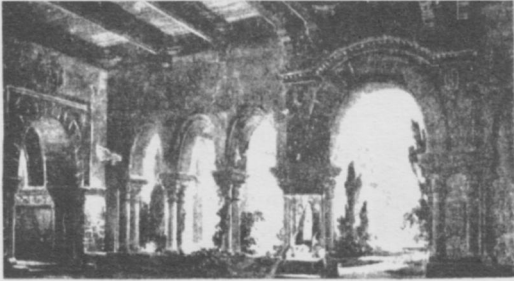


Lámina 3

«grandioso claustro, con su artística disposición, la tonalidad sin crudezas con todos los detalles estudiados para dar noción exacta de realidad, con transparencias en las nubes, los árboles inclinándose á impulso del vendaval y cayendo desgajadas las ramas»²⁶. Si bien los claustros son, de por sí, una localización típica del romanticismo, el

esquema según el cual se articula éste parece responder, obviamente actualizado y condicionado por las exigencias de los medios técnico-estilísticos específicos de los que se sirve y por las premisas estéticas de la sociedad a la que se dirige, a la concepción tipificada a partir del trabajo de Pierre-Luc Charles Ciceri para el estreno de *Roberto el Diablo* en 1831 y mantenida por la tradición escenográfica, pues «su disposición no dejó de impresionar la imaginación del público hasta finales del siglo XIX»²⁷. Composición oblicua, un primer término en penumbra se

mento a las víctimas ocurridas en la Habana en 1890 (premiado en el concurso internacional de 1891), obtuvo mención honorífica en 1882 y 1887 y terceras medallas en 1890 y 1892, en la Universal de Chicago (1893) y en la Internacional de 1895. Voz «Zapata», en VV.AA.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, T. XXIII, Madrid, Espasa Calpe, 1930.

²⁶ S-A: «Ópera española...», *Art. cit.*

²⁷ JOIN-DIÉTERLE, C.: *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard Editeur, 1988. El claustro del acto III de *Robert le Diable* realizado por el taller de Ciceri para el estreno absoluto de esta ópera de Meyerbeer en 1831 (la *Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris* conserva una litografía en color de Ciceri, Benois y Bayot: «*Le cloître, 2e décor de l'acte III pour Robert le Diable, 1831*»), ha sido valorado por algunos estudiosos como el detonante definitivo del romanticismo en el ámbito de la decoración para teatro lírico, además de suponer una inversión de valores definitiva respecto a la consideración de la escenografía, que pasará de mero complemento revalorizador del espectáculo a constituirse, por sí misma, en fundamento de éxito: la importancia de las decoraciones en la puesta en escena es progresivamente reconocida por la prensa, que las eleva al mismo rango que el texto, la danza, la música y la interpretación; *Ibid.*, p. 27. No es extraño, así, que el planteamiento estructural y compositivo de Ciceri permanciese en la memoria de los pintores de escena hasta llegar a constituir lo que podríamos llamar una cierta retórica de oficio. En las decoraciones realizadas para *Roberto el Diablo* en el Teatro Real de Madrid en 1853 publicadas por la prensa del momento —reproducida por SUBIRÁ: *Op.cit.*, y que Arias de Cossío atribuye a Philastre—, la escena del claustro es análoga a la parisina; ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, p. 127. Por último,

abre, por medio de las arquerías, a la tenue claridad de la noche que ilumina el jardín y realza el corredor perpendicular (bajo el cual pasará cantando un coro de monjas), lo que libera la visión en profundidad y proporciona espacio fingido a una amplitud inexistente. Por otra parte, la imagen de la virgen en su hornacina constituye el único punto directamente iluminado de la composición, convirtiéndose en un núcleo de vibración cromática que, en contraste con el entorno nocturno, produce una sutil estimulación óptica²⁸ que focaliza la atención, cargándola de significado. Un último recurso en la enfatización del contenido emocional de la escena se pone en marcha al estallar una tormenta en la escena 8ª del cuadro. Mérida describe el resultado del siguiente modo:

«Por los huecos de esta arquería distínguese la de un lado, por la que se ve pasar á la comunidad cantando, en dirección al coro de la iglesia. Un arco mayor que los indicados abre paso á la huerta, llena de arbustos y flores. Lugar poético y característico el de esta escena, el escenógrafo ha sabido darle todo el relieve que pedía (...). La oscura silueta de las arcadas, la nota luminosa de la imagen alumbrada por una lámpara, las sombras azuladas que envuelven la floresta; el encapotado celaje en que se descorren de cuando en cuando vivos relámpagos componen apropiado conjunto. La ilusión de verdad es completa. El drama humano y semidivino se ve realzado por este fondo de sublime grandeza. La tempestad se avecina, el vendaval agita los arbustos y desgaja sus ramas»²⁹.

Como podemos comprobar, se trata de un manifiesto recorrido por la galería iconográfica romántica, en el que, tal y como afirma Arias de Cossío «(...) constituyen expresiones poéticas románticas elementos contados con absoluta verdad, es decir, con un léxico realista junto a valo-

añadir que Amalio Fernández ya había ensayado esta fórmula, evolucionada y matizada por el realismo dentro del cual desarrolló toda su carrera, en 1891 para la 'decoración de la escena del cementerio' de Don Juan Tenorio de Zorrilla, que un cronista de la época describe en unos términos que parecen mantener los fundamentos de la concepción diseñada por Ciceri: «(...) cerró el fondo por un claustro que servía para que al final se viera desfilar por bajo la arcada el cortejo fúnebre de Don Juan, compuesto por frailes con blancos hábitos. El pintor Amalio supo salvar los escollos que la misma obra ofrecía en el pie forzado de los sepulcros y dejar el primer término lleno de sombra y misterio (...) y el segundo término, bañado por los fulgores de aquella luna transparente»; MÉLIDA, J. R.: «Don Juan Tenorio en El Español», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9 de noviembre de 1891. A este respecto afirma Isidre Bravo «*És interessant, en efecte, remarcar com, sovint, escenògrafs d'un reconegut prestigi i provada capacitat, que han creat espais inèdits d'un interès fora de dubte, recorren a imitar escenografies precedents. L'explicació cal cercar-la quasi sempre en la qualitat mítica assolida per aquelles escenografies, proveïdes a partir d'un moment determinat d'una aurèola que les ha convertides en paradigmàtiques*»; BRAVO, I.: *L'Escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, p. 175.

²⁸ *Ibidem.*, p. 240.

²⁹ MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*

res de significado simbólico (...)»³⁰. Ello no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que el romanticismo, bien como técnica aprendida o bajo diversos enfoques, es un constante hipotexto del realismo³¹.

• Acto II, cuadro 1^a: *interior del corral de la pacheca*. [Lám. 4]. Esta recreación del Corral de la Pacheca en el s. XVII, documentada «por estudios y lecturas de Sepúlveda, M. Romanos y Pellicer, aparece como pudo ser, con plegadas cortinas de indiana, trastos y accesorios (...), y cartelones para prevenir al ilustre senado que la escena representaba un palacio ó una barraca»³². Se trata de una vista sesgada desde el interior de izquierda a derecha, que parte el cuadro entre el escenario fingido y la traseca de éste por medio de una cortina, de manera que las supuestas localidades no llegan a verse³³, estableciéndose una suerte de juego metateatral en el que se



Lámina 4

hace partícipe al público de la complicidad de presenciar el espectáculo desde dentro, entre cajas. El sistema de partir la escena ya había sido puesto en práctica por Fernández en 1891, en el Acto III de *Don Juan Tenorio*³⁴; Arias de Cossío afirma que «era algo que ya desde hacía algunos años se veía en Francia y que Amalio Fernández incorporó a su labor decorativa a consecuencia de su aprendizaje con los escenógrafos franceses Cammer y Carpezant»³⁵. Sin embargo, presumimos que dicho recurso fue conocido por Amalio Fernández con anterioridad, pues se venía realizando de manera notoria por lo menos desde la década de 1830³⁶.

³⁰ ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, p. 229.

³¹ CIPLJAUSKAITĖ, B.: «Romanticismo como hipotexto del realismo», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, 90-98, Yvan Lissorgues Ed., Barcelona, Anthropos, 1988.

³² S-A: «Ópera española...», *Art. cit.*

³³ «Margarita la Tornera», *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 de febrero de 1909; «Margarita la Tornera. Las decoraciones», *La Época*, Madrid, 27 de febrero de 1909; MÉLIDA, J. R.: *Op. cit.*, 1891.

³⁴ El empresario del Teatro Español, entonces Ricardo Calvo, encargó la factura de varias decoraciones para una nueva producción de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en la temporada 1891-1892. MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*

³⁵ ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, p. 228.

³⁶ Así lo demuestra la decoración del acto III de *Guido et Ginevre ou la Peste de Florence* (ópera en cinco actos de Halévy/Scribe), realizada para su estreno en la Ópera

• Acto II, cuadro 2º:
calle de Madrid, noche completa. [Láms. 5 y 6]. De nuevo un telón corto de calle con referencias concretas de localización urbana, «decoración característica que cuenta con el recurso de titular una hostería Del Lobo, con lo que descubre el pintor que la escena se desarrolla en la vecindad del corral de la



Lámina 5

de París el 5 de marzo de 1838, de la que se conserva una litografía coloreada basada en el decorado original de Philastre y Cambon (Album Challamel; Bibliothèque Musée National de l'Opéra de Paris; reproducida por Cathérine Join-Diéterle, *Op. cit.*, fig. n° 134, p. 215) que representa en un mismo cuadro escénico dividido horizontalmente en dos niveles, una nave de la Basílica de *Sta. Maria dei Fiori* y sus criptas subterráneas correspondientes; del impacto que produjo la novedad de esta decoración se hicieron eco tanto la prensa periódica («MM. Philastre et Cambon ont fait preuve d'un talent réel dans la peinture de l'intérieur de la Cathédrale (...)»); BERLIOZ, Hécator, en *Journal des Débats*, París, 7 de marzo de 1838) como algunos cronistas literarios de la época («la cathédrale de Florence avec sa crypte souterraine où reposent les cendres des Médicis»; FORSTER, C. de: *Quinze ans à Paris. Paris et les Parisiens. 1832-1848*, París, Firmin Didot Frères, 1848-49, p. 213]. A lo largo del siglo se sucederán ejemplos mucho más famosos, dentro del mismo ámbito de la ópera, que conocerán una enorme difusión iconográfica. Baste recordar que momentos tan célebres dentro del repertorio establecido como el cuarteto del acto III del *Rigoletto* de Verdi se articulan dramática, musical y escénicamente sobre las posibilidades ofrecidas por una escena partida, y que la litografía que ilustraba la portada de la partitura editada por Ricordi en 1852 representaba precisamente este momento, organizando la composición a partir de un muro que actuaba como eje vertical divisorio de dos acciones simultáneas, Maddalena/Duque de Mantua, dentro y Gilda / Rigoletto, fuera. Esta litografía respondía al diseño escenográfico ideado por Bertoja al efecto de la *prima assoluta* de la ópera, que tuvo lugar el 11 de marzo de 1851 en Venecia, y se haría sumamente conocida pues, además de la enorme difusión que las ediciones Ricordi tuvieron durante todo el XIX, la escena fue reproducida con excepcional similitud por otras ediciones musicales como la de las *Variaciones* de Augusto Giamboni o las ilustraciones que la prensa francesa publicó a lo largo de los años, así: *L'Illustration, Journal Universel*, reflejando a su vez la puesta en escena del Théâtre Italien en 1857; *Théâtre Lyrique*, que hace referencia la edición francesa de 1863, o incluso una caricatura de Stop (Louis Morel-Retz) conservada en el Museo de la Ópera de París que alude a la reposición de *Rigoletto* en 1885. DALHAUS, C.: «Drammaturgia dell'opera italiana», *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Storia dell'opera italiana, n° 6, Parte II 'I Sistemi', trad. L. Bianconi, L. Bianconi e G. Pestelli eds., 77-162, Torino, Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, 1988. Otro conocidísimo ejemplo de dualidad dentro/fuera vendría dado por la última escena de *Aida*, partida en dos planos horizontales, donde el templo aparece elevado para dejar ver al público el subterráneo donde son encerrados los amantes protago-



Lámina 6



Lámina 7

pacheca.»³⁷; en el afán por acentuar el carácter icónico del signo escénico se salpica la representación de referencias que mantengan la coherencia topográfica del discurso. Por otra parte, al no poder trasladarse al desarrollo escénico las descripciones literarias detalladas, decorados y atrezzo pasan a dar noticia al espectador, en el plano de la información inmediata, acerca de la coyuntura (clima de época), medio social y nivel estructural (creencias, mentalidades, etc)³⁸. A ello contribuyó, en gran medida, el vestuario, documentado por referentes pictóricos de la época al basar los figurines en modelos velazqueños³⁹ [Lám. 7]. Vuelve a coincidir la tipología de telón corto con un «cuadro breve, sencillo (...) el que menos interés dramáti-

nistas; a este respecto resulta significativa la existencia de una publicación de Ricordi titulada *Disposizione scenica per l'opera "Aida" compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi* (sin fecha), que parece referirse al estreno Milanés (Teatro alla Scala, 8 de febrero de 1872); en ella se prescribe la bipartición escénica, y es este momento, otra vez, el que ilustra la portada de la edición original de Ricordi, mediante una litografía basada en un dibujo del escenógrafo Gerolamo Magnani para la *première* milanésa que se conserva en el *Museo Teatrale alla Scala*. ALBERTI, L.: «"I progressi attuali [1872] del dramma musicale". Note sulla *Disposizione scenica per l'opera "Aida" compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*», *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, 125-156, Studi e Ricerche per Massimo Mila, Saggi 575, Torino, Einaudi Editore, 1977. Todo esto no es otra cosa que la confirmación gráfica de la asiduidad de dicha práctica.

³⁷ S-A: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*

³⁸ KELKEL, M.: «La topographie du décor Naturaliste», *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 a 1930*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984, p. 95.

³⁹ S-A: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*; «Solemnidad artística. Margarita la Tornera», *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 de febrero de 1909; S.A.: «Ópera española...», *Art. cit.*

co y musical ofrece»⁴⁰, dispuesto para facilitar soporte visual operante a la acción mientras se levanta, tras él, de la decoración siguiente.

• Acto II, cuadro 3º: *salón del 'Casón de los Duendes'*. [Lám. 8]. Estructuralmente complicado, pues aunque de proyección frontal se compone de bastidores, dos rompimientos superpuestos y un telón de fondo; Mérida advierte que «en el salón de la Casa de los Duendes (...) el escenógrafo, más que á prestar fondo característico al cuadro, ha tratado de realzarle [sic] de un modo fastuoso»⁴¹. El desarrollo del espacio escénico en profundidad, articulado en planos sucesivos gracias a la secuencia de rompimientos, consigue un efecto sorprendentemente verosímil al tiempo que dota de variedad de texturas y riqueza plástica al conjunto [Lám. 9], lográndose la magnificencia, el «lujo y la propiedad» preceptivos en todo espectáculo de alguna entidad.

• Acto III, cuadro 1º: *plazoleta de la iglesia del convento*. [Lám. 10]. La representación de motivos arquitectónicos definidores

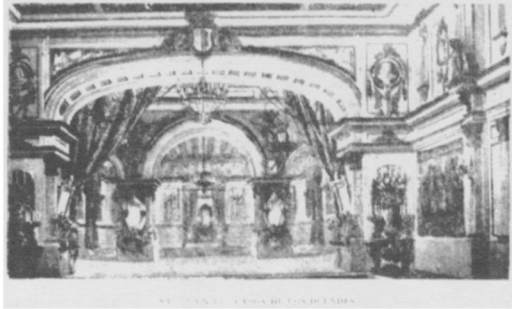


Lámina 8



Lámina 9

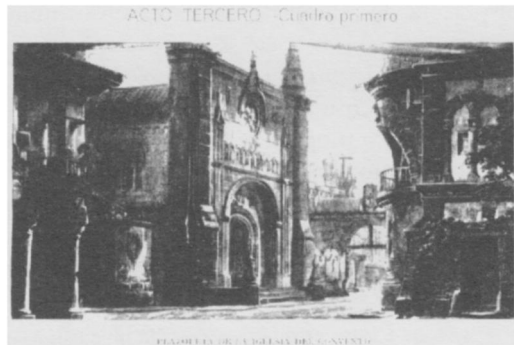


Lámina 10

⁴⁰ BONNAT, A. R.: «La solemnidad de anoche...», *Art. cit.*

⁴¹ MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*



Lámina 11

del ambiente urbano deviene, una vez más, centro de la articulación del espacio. El escenógrafo dispone dramáticamente los medios escénicos para intensificar la función emotiva del decorado, pues es destacable el hecho de que tanto la situación física (encuadre) como psicológica (argumental) de los personajes es simétricamente inversa a aquella del Acto II - cuadro 2º, donde se inicia el desarrollo del drama. Entonces la tornera decide abandonar el convento por Don Juan en una escena en que la fachada de la iglesia se yergue en segundo plano y una puerta (en penumbra) de la ciudad abre la visión hacia el caserío desdibujado en la lejanía [Lám. 2]; ahora que Margarita vuelve implorando perdón, la iglesia focaliza la composición del cuadro, se antepone a

dicha puerta (que desde este punto de vista aparece iluminada por los cirios de un Crucifijo) y domina tanto la organización del escenario como su configuración semántica, al tiempo que sitúa al espectador de nuevo en Palencia. Esta fachada se inspira notablemente en la Iglesia del Convento de las Claras de esta ciudad⁴² [Lám. 11], respetando sus elementos caracterizadores pero aplicando una clara voluntad de deformación idealista en el conjunto para magnificarlo y enriquecerlo plásticamente. La degradación de intensidades en línea y color son una nueva muestra de la pericia de Amalio Fernández en el manejo de la perspectiva atmosférica.

• Acto III: *mutación a vista*. La transición entre los dos cuadros del acto III se realiza, sin interrumpir la acción, mediante una mutación a vista, recurso diegético, heredero de una arraigada tradición decimonónica por los efectos especiales aún vigente y «de seguro efecto»⁴³. La calle se ve invadida por tupidas nubes, y una rompiente de ellas descubre luego el interior de la iglesia, donde se verifica el milagro de la leyenda. Respecto a su funcionamiento, Enrique López Marín afirma que se lograba

⁴² M. de Castro afirma que Zorrilla ubica su Margarita la Tornera —en la que se basa en gran medida Fernández Shaw— en el Real Monasterio de Santa Clara de Palencia, pues aunque no se dice de forma explícita sí aparecen puntuales alusiones que permiten localizar la acción en dicho recinto; CASTRO, M. DE: *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, Institución “Tello Tellez de Meneses”, Dip. Provincial de Palencia, 1992.

⁴³ «Solemnidad Artística. *Margarita la Tornera*», Art. cit.

gracias a una «maquinaria complicadísima, admirablemente dispuesta por el escenógrafo» cuyo servicio exclusivo exigía «doce maquinistas y un sistema de señales luminosas para que aquellas jueguen sin que se oiga una voz»⁴⁴. No tenemos constancia de ello, pero presumimos muy posible que el mecanismo completara su efecto con los aparatos de vaporización comprados e instalados unos años antes, muy utilizados en las puestas en escena de óperas que precisaban manifestaciones espectaculares dirigidas por París y decoradas por Amalio⁴⁵, ayudándose además en telones transparentes de gasa, de cuya utilización sí existen referencias⁴⁶.

• Acto III, cuadro final: *Interior de la iglesia del convento*. [Lám. 12]. En el último cuadro las referencias vinculadas a las derivaciones religiosas de la trama se suceden, manifestándose a través de sorpresivos juegos de maquinaria e iluminación «producto de las observaciones hechas por Amalio, perfeccionadas luego por él»⁴⁷. La

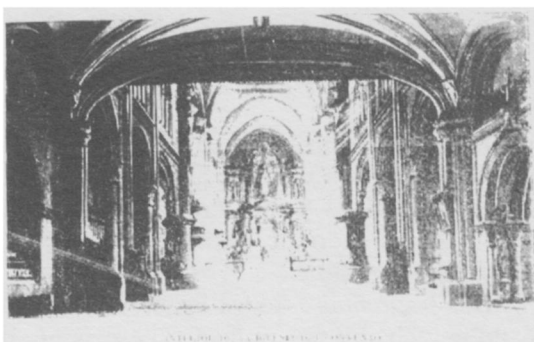


Lámina 12

Tornera, contrafigura de Margarita, aparece deslizándose (evolucionaba sobre unas vías ocultas para los espectadores⁴⁸); el altar mayor se ilu-

⁴⁴ MARÍN, E. L. (ed.): *Op. cit.* s/p.

⁴⁵ Aparecen los vaporizadores como atracción publicitaria en los carteles anunciadores de la producción de *La Walkyria* en 1899, puesta en escena por Bussato y Amalio Fernández como pintores escenógrafos y Luis Paris como director de escena; Cit. nota 9. Dada la acogida y posibilidades de su empleo, en 1901 se aumenta y renueva la dotación de estos aparatos tal y como aparece en el programa oficial de la «Temporada de 1900 á 1901. Empresa y dirección de Luis Paris: *La Tosca — El Oro del Rhin — Sigfredo* [sic] — *El Ocaso de los Dioses — Werther*. Para la presentación en escena de estas óperas, nuevas en Madrid, el reputado escenógrafo Amalio Fernández está pintando 17 decoraciones de gran espectáculo. Por primera vez en Madrid los aparatos de proyección, maquinaria especial y nueva instalación eléctrica, proceden de los talleres de Hugo Bähr de Dresden, Langlois de París y la Compañía Madrileña de Electricidad. *Los nuevos generadores de vaporización adquiridos para aumentar los ya instalados, proceden de la casa H. Brulé y C^a de París*. El vestuario y atrezzo, de Munich y Dresden. El juego eléctrico de campanas, de la casa Ricordi de Milán»; Museo Nacional del Teatro, Programas del Real, p. 37. El subrayado es nuestro.

⁴⁶ S-A.: «Ópera española...», *Art. cit.*

⁴⁷ «Solemnidad Artística. *Margarita la Tornera*», *Art. cit.*

⁴⁸ S-A.: «Ópera española...», *Art. cit.*



Lámina 13

mina súbitamente y, al andar la Tornera, deja sobre el pavimento huellas de luz; cuando Margarita se reconoce en la figura hay un destello tras el cual la Tornera aparece vestida como la Virgen del claustro del Acto I; Margarita cae a sus pies y la imagen asciende hasta ocupar su puesto en el altar [Lám. 13]. La espectacularidad como soporte de lo sobrenatural, principio evidenciador del milagro que da sentido a la leyenda, se inscribe plenamente en aquella tipología escénica que Isidre Bravo denominara «apoteosis místicas»⁴⁹, cuyo efectismo siempre movía al entusiasmo del

público: «El cuadro final en el interior de la Iglesia [provocó] las llamadas a escena, los vivas, que se repetían incesantemente, (...) una ovación estruendosa y merecida al insigne pintor Amalio Fernández; un nuevo certificado de extraordinaria competencia y exquisito gusto (...)»⁵⁰.

Tras la *première*, todas las crónicas coincidirán en las alabanzas y el éxito cosechados por el maestro escenógrafo, que tuvo que salir en repetidas ocasiones a saludar al palco escénico⁵¹, además de en el alcance de su participación para la brillantez del espectáculo:

«Ocho decoraciones nuevas hay en Margarita, y todas ellas son alardes de dibujo, perspectiva y entonación. Yo no creo que jamás haya sido puesta en España una obra de modo más maravilloso, (...) Amalio Fernández consiguió anoche un triunfo señalado, y empuñó de nuevo el cetro de la pintura escenográfica»⁵².

Incluso las voces detractoras elogiaron la labor escénica. A este respecto merece citarse lo aparecido en *Los mercaderes del Real*, folleto publicado por varios abonados contrarios a Boceta y Calleja, en el que puede leerse

«El patriotismo de la Empresa destina invariablemente lo peorcito de la Compañía a la ejecución de las óperas españolas sin haber indultado a Margarita la Tornera, estrenada por un bajo del Género Chico, el señor Meana; un tenorcete bastante malo; el barítono Cigada; una contralto pes-

⁴⁹ BRAVO, I.: *Op. cit.*, p. 116.

⁵⁰ GARRIDO, A.: «Margarita la Tornera», *La Ilustración Española y Americana*, N° VIII, Año LIII, Madrid, 28 de febrero de 1909.

⁵¹ JOACHIM: «Margarita la Tornera. La ópera», *El Correo*, Madrid, 25 de febrero de 1909.

⁵² BONNAT, A. R.: «La solemnidad de anoche...», *Art. cit.*

cada en Rioseco por el Sr. Boceta, y un malogrado proyecto de tiple americana, que Cupido, piadoso con el arte, llevó al altar de Himeneo en coche de alquiler. Amalio Fernández, como pintor escenógrafo, y Luis Paris, como director escénico, cosecharon loanzas merecidísimas»⁵³.

El éxito que obtuvieron estas decoraciones se verifica al comprobar que a Amalio le fue encargada la reproducción de las mismas por dos veces, la primera en 1911 (el Museo Nacional del Teatro conserva un boceto del telón corto de calle del Acto II, cuadro 2º, fechado el 19 de abril de 1911, copia fidedigna de aquél del estreno [Lám. 6])⁵⁴ y la segunda para una reposición en Barcelona en 1918⁵⁵.

Tal fue el coste del espectáculo (más de 50.000 pesetas⁵⁶) que incluso se apuntó que los empresarios hubieron de supeditar la temporada entera a la producción de *Margarita la Tornera*⁵⁷. Sin embargo, Subirá afirma que todo el material escenográfico del clausurado Teatro Lírico pasó al Teatro Real, en donde «(...) convenientemente ajustado o retocado, según las circunstancias, tendrá aplicación en las obras que, a partir de 1908 y durante algunos años se estrenarán en el Real: *Margarita la Tornera*, de Chapí (...) y varias producciones líricas de Wagner, entre ellas *Parsifal*, nada menos»⁵⁸. Respecto a *Parsifal*, el mismo Subirá confirma la reutilización de las decoraciones de *la Tornera*, a su vez, para su estreno madrileño el 1 de enero de 1914⁵⁹: «Amalio Fernández, como escenógrafo y Luis Paris como director de escena, contribuyeron al excelente resultado visual (...). Resultará interesante saber que para *Parsifal* se aprovechan telones utilizados en *Margarita la Tornera* de Chapí.»⁶⁰. En cualquier caso, y aunque el asunto merecería un estudio más completo, nosotros hemos efectuado un apresurado repaso por las decoraciones de *Parsifal* y no hemos encontrado equivalencias iconográficas o

⁵³ *Los Mercaderes del Real*, anónimo y sin pie de imprenta Cit. por SUBIRÁ, J.: *Op. cit.*, pp. 608-609.

⁵⁴ «Margarita la Tornera. Cuadro 2º. Calle de Madrid. Noche. Acuarela/cartulina; 340x440. 19-4-1911. Copia del original de 1908 para la reposición de 1911», [teatro sin especificar]; Museo Nacional del Teatro, nº de inventario 1006-Es. Museo Nacional del Teatro, *I Inventario: pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid, Ed. del Ministerio de Cultura INAEM, 1993, p. 113.

⁵⁵ MUÑOZ MORILLEJO, J.: *Op. cit.*, p. 185.

⁵⁶ S-A: «Margarita la Tornera...», *Art. cit*

⁵⁷ BONNAT, A. R.: «La solemnidad de anoche...», *Art. cit*

⁵⁸ SUBIRÁ, J.: *Op. cit.*, p. 616.

⁵⁹ El estreno de *Parsifal* fuera de Bayreuth se verificó en numerosas ciudades europeas y americanas la noche del 1 de enero de 1914, nada más terminar la exclusividad de derechos que había impedido sus representaciones fuera de aquel teatro. El acontecimiento, uno de los más esperados del mundo de la lírica, adquirió, así, una dimensión mundial.

⁶⁰ SUBIRÁ, J.: *Op. cit.*, p. 664.

estructurales, por lo que apuntamos la posibilidad de que no tanto la *Tornera*, sino más bien *Circe* o alguna otra obra del Teatro Lírico⁶¹ sirvieron como base modificable sobre la cual construir el entorno escénico de la ópera de Wagner.

CONSIDERACIONES DE ESTILO

A pesar de que para 1909 ya han comenzado a aplicarse postulados revisionistas en la escena teatral europea —según propuestas que abogan, en general, por la abolición del realismo en favor de la sugestión, la supresión de la mimesis en favor de la metáfora y la tendencia a la estilización y discreción del decorado frente al preciosismo y la espectacularidad—, la propuesta de Amalio Fernández representa una de las cimas del realismo escénico que, en el campo de la pintura teatral, imperó en España desde la segunda mitad del siglo XIX.

En el caso concreto del continuismo estético de *Margarita la Tornera* podrían considerarse razones coyunturales ajenas al —o mejor, además del— propio estilo del escenógrafo. En primer lugar, la traza del libreto, que, proyectado como soporte textual para una zarzuela a fines del XIX⁶², fue transformado más tarde en ópera, estableciéndose según los patrones más convencionales del género⁶³, recreándose muy especialmente en la acumulación de medios: cambios de lugar, movilidad de situaciones, excesiva atención a lo anecdótico... Ya se percataron de ello algunos críticos del momento, que acusaron a Fernández Shaw de «hacer teatro acumulando cosas, presentando mucha acción exterior con perjuicio de la acción interior y del interés dramático, los cuales languidecen (...) de manera visible», comparando esta obra con su más inmediato precedente⁶⁴, la

⁶¹ Vid. nota 56.

⁶² Aparece una referencia ya en la reseña «Pronósticos teatrales», *La Época*, Madrid, 30 de junio de 1895.

⁶³ IBERNI, L. G.: *Ruperto Chapí...*, *Op. cit.*, pp. 510 y ss. En este sentido incidieron críticos como Cecilio de Roda: «Margarita la Tornera», *Revista Musical*, Bilbao, marzo de 1909.

⁶⁴ A. Barrado, en su crónica del estreno, destacó el hecho de que «en estos últimos años de intensa actividad musical, tres compositores de altos vuelos (...) se hayan dedicado a poner en música la vieja leyenda místico-amorosa»; el primero de ellos era Rafael Mitjana, con el «misterio lírico *La Buena Guarda* (...), obra de gran empeño que tiene terminada desde hace cinco ó seis años»; el segundo era Maeterlinck, cuya *Soeur Béatrice* «drama lírico (...) con música de Max Merschalk se ha cantado en la Ópera Cómica de Berlín, con gran éxito, en 1901»; y por último *Margarita la Tornera*, estrenada, como sabemos el 24 de febrero de 1909. BARRADO, A.: «Teatro Real. Estreno de Margarita la Tornera», *La Época*, Madrid, 25 de febrero de 1909.

Soeur Béatrice de Maeterlinck, en la que la leyenda se esencializa, despojándose de todo lo accesorio:

«(...) citaremos á (...) Maeterlinck. La obra de éste es esencialmente admirable. Se titula Sor Beatriz, y por su sobriedad, por la gran poesía que contiene, hubiera sido excelente guía para la preparación de algunas situaciones musicales. Fernández Shaw se ha atendido á la leyenda de Zorrilla y al relato de Avellaneda. El libretista se ha cuidado mucho, acaso excesivamente, del desarrollo lógico de la obra. Menudean en ella los cuadros (...)»⁶⁵.

Ante esta organización narrativa, Amalio Fernández sacó el mejor partido a la hora de ilustrar la variedad de efectos y diversidad de lugares que «las aventuras del legendario galanteador Don Juan [de Alarcón] pedían por teatro»⁶⁶. La ópera nunca ha sido un género donde la experimentación escénica medre primero⁶⁷; durante los primeros años del siglo XX, la situación de la escenografía madrileña se conducía alrededor un eclecticismo que conjugaba la concepción académica de la pintura como soporte de contenidos literarios⁶⁸ y la reivindicación realista en su reproducción plástica, lo que, sociológicamente, suponía un factor de continuidad con los años de la Restauración⁶⁹, tanto más si sabemos que en este período el neorromanticismo invadió la escena e impuso su mecánica teatral⁷⁰. En este orden de cosas es comprensible que el conservador público del Real difícilmente hubiese aceptado una trasgresión de sus referentes estéticos.

Es de destacar, en este sentido, que trabajos anteriores de Amalio Fernández para el Teatro Real en títulos wagnerianos le hicieron introducirse en una tímida estética presimbolista (*El Holandés Errante* en 1896 y sobre todo *La Walkyria* en 1899⁷¹), y más tarde acercarse a una

⁶⁵ S-A.: «Ópera española...», *Art. cit.*

⁶⁶ MÉLIDA, J. R.: «Margarita la Tornera...», *Art. cit.*

⁶⁷ VIALE FERRERO, M.: «Luogo teatrale e spazio scenico», *La Spettacolarità*, Storia dell'Opera italiana, nº 5, Parte II 'I Sistemi', L. Bianconi e G. Pestelli eds., Torino, Società Italiana di Musicologia, Ed. di Torino, 1988, p. 110.

⁶⁸ No hemos de olvidar que autores como Francisco Pradilla «no sólo uno de los pintores más influyentes (...) sino un auténtico mito entre los defensores de la "gran pintura"» se inició con el «pintor escenógrafo Mariano Pescador, cuya espectacularidad teatral parece haber dejado honda huella en su obra (...)»; REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 1995, p. 227.

⁶⁹ ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, p. 204.

⁷⁰ BENSOUSSAN, A.: «El teatro. Nuevas tendencias», *Historia de la Literatura española, El siglo XIX*, t. V, 143-162, Barcelona, Ariel, 1995, p. 144.

⁷¹ ARIAS DE COSSÍO: *Op. cit.*, pp. 189 y ss.

⁷² Vid. notas 10 y 48.

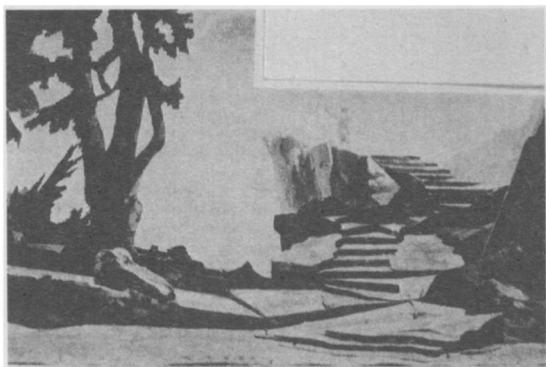


Lámina 14



Lámina 15

austeridad y sintetismo (*Sigfrido*, 1901⁷²) de cuya visión se deduce conocía las experiencias que en Europa se estaban llevando a cabo en este sentido. Si comparamos la decoración realizada por el escenógrafo francés Amable —identificado por Leslie Orrey como afiliado a las propuestas de Appia⁷³— para el acto III de *Sigfrido* [Lám. 14] reproducida por *Le Théâtre* en febrero de 1902 (Victoria and Albert Museum, Londres, Colección Enthoven) con la de Amalio Fernández, un año anterior, para la misma ópera [Lám. 15], observamos una afinidad excepcional en concepto y planteamiento. Ello demuestra que Fernández no sólo estaba informado de las últimas tendencias

europas, sino que se había interesado por ellas.

Sin embargo, atenerse a la tradición escenográfica podía otorgar a la representación un carácter visual que actuase como mecanismo de validación, una suerte de legitimación plástica para la ópera española que

⁷³ ORREY, L.; *La ópera*, Barcelona, Destino, 1993, p. 167. Adolphe Appia (1862-1928) fue uno de los grandes renovadores del teatro, sobre todo del drama wagneriano. Ya en 1895, con *La Mise-en Scène du drame wagnérien*, arremetió contra la escenografía realista y propugnó la necesidad de subordinar la escena a efectos luminosos y una adecuada plástica, para que ni su fuerza naturalista ni su preciosismo llegasen a tal extremo de excelencia intrínseca que el espectador atendiese más al medio que al actor. Estas teorías alcanzaron difusión internacional con la traducción a varios idiomas de *Die Musik und die Inszenierung* (La Música y el aderezo escénico, 1899). Su labor fue tan eminente y normativa que muchos escenógrafos europeos, se orientaron en la misma dirección; ver OLIVA, C. y TORRES, F.: *Historia básica del arte escénico*, Crítica y estudios literarios, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 337 y ss.

⁷⁴ A. G.: «La Patria Chica», *El Arte del Teatro*, N° 40, Madrid, 1907, p.13.

dispudiese los ánimos en favor del espectáculo. No hemos de olvidar que estamos en un momento en el que todavía una escenografía adecuada podía salvar en buena medida una representación, hecho denunciado a menudo por la prensa

«Sabido es que la mayoría de los que escriben para el teatro suplen su falta de originalidad, de literatura y de inventiva con los mismos recursos que proporciona la mecánica teatral: decorado, trajes y efectos luminosos. Muchas de las obras que alcanzan cientos de representaciones no demuestran otro mérito en el autor que cierta habilidad para combinar la labor del músico con la del escenógrafo, ambas con la del sastre y las tres con las del electricista»⁷⁴.

y en el que aún se valoraban propiedad, suntuosidad, verosimilitud y lujo de detalles como virtudes fundamentales de una buena decoración teatral, manteniendo la vigencia de unos códigos socioculturales que son preocupación constante desde mediados del XIX⁷⁵, que opiniones de tanto peso como la de Yxart defendieran hasta comienzos del presente siglo⁷⁶ y que tienen fuerza aún en sus primeras décadas, cuando Manrique de Lara afirma refiriéndose a Margarita la Tornera que sus autores «se hicieron anoche merecedores de nuestra gratitud, realizando una obra de arte que, en medio de su ambiente progresivo y moderno, se mantiene dentro de nuestra tradición teatral, puramente española»⁷⁷.

⁷⁵ Las opiniones de Aureliano Fernández Guerra, miembro de la Real Academia de la Historia, expresan ya en 1856 su preocupación por la «propiedad y variedad» de las decoraciones teatrales, que, junto con el «efecto escénico», consideraba esenciales para la «verosimilitud», condición indispensable cuya negación comportaría «toda la fealdad de tan punible falta». Puede adivinarse en estas declaraciones la ruptura del gusto con las tendencias hiperbólicas y la voluntad de deformación idealista del decorado romántico, reconducido ahora hacia la mimesis de la realidad objetiva en todos sus aspectos. E. V. de M.: «Extravagancias teatrales; pintura escenográfica», *La Zarzuela*, Madrid, 19 de mayo de 1865.

⁷⁶ «Combatir la ilusión escénica material [...] parece una verdadera contradicción, desde el momento en que para eso se creó el teatro: para representar las cosas a los ojos, y lucir todas las bellezas de que son susceptibles las artes de la vida [...]. Yo creo que, por el contrario, cuanto mayor pudiera ser la ilusión escénica, más anchuroso el escenario, más espléndidas [sic] las decoraciones, más artísticos los trajes, más numerosos los comparsas, más acorde toda la parte decorativa [...] mayor había de ser la intensidad literaria y el poder de emoción de ésta. Precisamente á este ideal se han dirigido los esfuerzos del drama lírico moderno, hasta crear una síntesis grandiosa de todas las artes»; YXART, J.: *El arte escénico en España*, Barcelona, 1894-96, Reed. facsímil, Biblioteca Serie Lengua y Literatura, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987, pp. 122-23.

⁷⁷ MANRIQUE DE LARA, M.: «Teatro Real; Margarita la Tornera, el triunfo de Chapí», *El Mundo*, Madrid, 27 de febrero de 1909.