

Recibido: 04/03/2024 --- Aceptado: 09/04/2024 --- Publicado: 14/06/2024

MARIANO FORTUNY Y LA VIRTUALIZACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO: ELECTRICIDAD, PATRIMONIO E IMAGINARIO

MARIANO FORTUNY AND THE VIRTUALISATION OF THE STAGE SPACE:
ELECTRICITY, HERITAGE AND IMAGINARY

 **Juan P. Arregui:** Universidad de Valladolid. España.
juan.p.arregui@uva.es

 **Miguel Díaz-Emparanza Almoguera:** Universidad de Valladolid. España.
m.diaz-emparanza@uva.es

Cómo citar el artículo:

P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel (2024). Mariano Fortuny y la virtualización del espacio escénico: electricidad, patrimonio e imaginario [Mariano Fortuny and the virtualisation of the stage space: electricity, heritage and imaginary] *Revista de Comunicación de la SEECI*, 57, 1-12.
<https://doi.org/10.15198/seeci.2024.57.e872>

RESUMEN

Introducción: La dimensión visual del teatro centró desde muy pronto la atención de Mariano Fortuny, cuyos principios de reconsideración estructural del espacio escenográfico van a dirigirse en su proceso experimentador hacia dos frentes inseparablemente ligados entre sí: la concepción física del espacio escenográfico y la iluminación de escena, tanto en lo relativo al reajuste de los problemas derivados del uso de la nueva luz eléctrica como a la radical reforma de sus sistemas de proyección.

Metodología: Revisionismo crítico a la luz de los postulados de la teatrología, la escenología o los *Performance Studies*, de tipo transversal y no experimental.

Resultados y discusión: La relación entre texto, ambientación histórica y evocación estilística o libre abstracción ha constituido el desarrollo de la figuración teatral del último siglo. En este contexto, Mariano Fortuny aporta múltiples implicaciones expresivas proporcionadas por las nuevas posibilidades de este tipo de luz que

concurrieron con un replanteamiento sustancial de las bases del realismo naturalista, según el cual el diseño escenográfico se desvinculaba progresivamente de la adherencia mimética a la realidad en aras de su interpretación creativa. **Conclusiones:** La escenografía da un paso más hacia la llamada "espaciografía" y la luminotecnia se convierte en instrumento dramático, narrativo, locativo y diegético a instancias del acontecer espectacular, vector dramaturgico y significante sustancial de la escenificación.

Palabras clave: Escenificación; electricidad; luminotecnia; vanguardia; Fortuny.

ABSTRACT

Introduction: The visual dimension of the theater focused the attention of Mariano Fortuny from very early on, whose principles of structural reconsideration of the scenographic space were to be directed in his experimental process towards two inseparably linked fronts: the physical conception of the scenographic space and the stage lighting, both in relation to the readjustment of the problems derived from the use of the new electric light and to the radical reform of its projection systems.

Methodology: Critical revisionism in the light of the postulates of the theatricality, scenology or Performance Studies, of a transversal and non-experimental type.

Results and discussion: The relationship between text, historical setting and stylistic evocation or free abstraction has constituted the development of theatrical figuration in the last century. In this context, Mariano Fortuny brings multiple expressive implications provided by the new possibilities of this type of light that concurred with a substantial rethinking of the bases of naturalistic realism, according to which the scenographic design was progressively detached from the mimetic adherence to reality for the sake of its creative interpretation. **Conclusions:** The scenography takes a step further towards the so-called spatial design and the lighting technology becomes a dramatic, narrative, locative and diegetic instrument at the behest of the spectacular event, dramaturgical and substantial vector of the staging.

Keywords: Staging; electricity; lighting technology; avant-garde; Fortuny.

1. INTRODUCCIÓN

En el necesario y ya no tan reciente proceso de revalidación operado por la historiografía de las artes en torno al singular creador Mariano Fortuny, la literatura crítica siempre ha ubicado tanto su figura como su producción en un terreno impreciso entre la praxis de una suerte de alta artesanía y la pura ideación estética. Se trata, sin duda, de un nombre difícil de encasillar en los compartimentos estancos arbitrados por las taxonomías tradicionales dada la diversidad de ámbitos acometidos, la multiplicidad de intereses que jalonaron su carrera y la variedad de contextos en que desplegó su actividad (Osma, 2012). En estos términos, una mirada actual a su trayectoria y significación revela su trascendencia enormemente contemporánea, pues en ellas se cierra el círculo semántico que condiciona la categorización de las artes sin propiciar, al menos en términos abstractos, la diferenciación palmaria entre los arbitrios creativos del binomio *ars/techné* y aquellos de los saberes especulativos asociados a *scientia/episteme*.

Si algo caracteriza la memoria de Mariano Fortuny y Madrazo es, quizá, su inquieta curiosidad, su fecunda creatividad y lo heterogéneo de un legado que transita por el eclecticismo *Fin de Siècle* hasta el vértigo modernizador de la *Belle Époque* y afilia, en original simbiosis, perspectivas y actitudes decididamente contemporáneas con adherencias a la más venerable tradición, anclando en la solidez de la herencia cultural sus más innovadoras propuestas de futuro. Este comportamiento intelectual, perceptible en el amplio conjunto de frentes abordados, resulta particularmente elocuente en lo relativo a sus experiencias teatrales, con las que consiguió sus más sonados éxitos iniciales y le encumbró al reconocimiento público, “siendo, a la vez, el medio del que mejor se sirvió el artista para exponer sus ideas estéticas y manifestar sus planteamientos ideológicos” (Nicolás, 1993, p. 101). Fue en este espacio donde la experimentación operada por nuestro protagonista y sustentada, fundamentalmente, en reconsideraciones de orden luminotécnico, propiciaron una nueva tecnología de la ilusión que, a la postre, se verificó a su vez en un nuevo concepto de mimesis escénica, alejado tanto de la copia icástica de la representación decimonónica (Peckham, 1961) como de las abstracciones diegéticas de las vanguardias.

El teatro, o para ser más precisos, la dimensión visual del teatro centró muy pronto la atención de Mariano Fortuny, desde la asistencia a los primeros espectáculos en París hasta su posterior y persistente fascinación por el universo mitopoiético de Richard Wagner, alimentada por la amistad familiar con Rogelio de Egusquiza, auspiciada por sus propias inclinaciones simbolistas y fomentada por unas peregrinaciones a Bayreuth que se iniciaron en la última década del siglo XIX. Las referencias autobiográficas y los textos mecanografiados inéditos del artista conservados en el Museo Fortuny de Venecia repasan las bases teóricas, técnicas y estéticas de sus planteamientos teatrales; en concreto, se hace referencia a las descripciones técnicas del llamado “Système Fortuny” (Fortuny, 1904) o “Éclairage scénique par lumière indirecte” (Fortuny, 1906), sus consideraciones estéticas sobre la iluminación teatral (Fortuny, 1906; 1941) o sobre la instalación conocida como “*Cupula Fortuny*” (Fortuny, s.f.a); *Théâtre Lumière* (Venecia, 1941), e incluso a determinados particulares de su *Memoria autobiográfica* (Fortuny, s.f.b). Todos estos escritos atestiguan cómo el contacto con las producciones del Festspielhaus supuso la evidencia de una fractura estética que, por causa de su realización escénica, vulneraba la armonía holística del concepto de *Gesamtkunstwerk*. Realmente, y a pesar de lo sofisticado del planteamiento dramático-musical de la obra wagneriana condensado en sus grandes escritos programáticos — *Die Kunst und die Revolution* (Wagner, 2013a) [publicación original 1849], *Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner, 2000) [publicación original 1850] y *Oper und Drama* (Wagner, 2013b) [publicación original 1852]— los criterios sobre escenificación del compositor se mantuvieron aferrados a un patrón tendencialmente conservador que —al margen de los alcances místicos del teatro-templo o de la representación-rito que se van decantando progresivamente y aun por encima de la consciente necesidad de sobrepasar la dinámica ordinaria de los teatros de su época— nunca se despegó del horizonte común de circunstancias técnicas, parámetros infraestructurales y rutinas performativas que informaba la escenotecnia de la época. La necesidad de enmienda de tal fractura sería el detonante de una serie de investigaciones que condujeron a Mariano Fortuny en su proceso experimentador hacia dos frentes inseparablemente ligados entre sí: por un lado, la concepción física del espacio escenográfico, y, por

otro, la iluminación de escena, tanto en lo relativo al reajuste de los problemas derivados del uso de la nueva luz eléctrica como a la radical reforma de sus sistemas de proyección.

En cuanto a la reconsideración estructural del espacio escenográfico, ha de tenerse en cuenta que las inveteradas bases técnicas de la escenografía decimonónica se centaban en el empleo sistemático y prácticamente exclusivo de elementos planos, un conjunto de telas fluctuantes, pintadas con gran maestría y poco arte, recortadas y dispuestas sobre la escena ya perpendicular ya paralelamente, simulando la tercera dimensión y descomponiendo el espacio en falsas sucesiones (Frigerio, 1983), cuyo convencionalismo chocaba con los nuevos tiempos y sus expectativas estéticas. En particular, la eliminación de la hasta entonces inevitable secuencia de *bambalinas de aire* utilizadas para la construcción de los "cielos" animaría a Fortuny a idear la famosa cúpula que lleva su nombre, inventada como alternativa eficaz que permitiera desterrar el sistema de "ropa colgada" en que se había fundado hasta el momento la tecnología del ilusionismo pictórico en el teatro: la primera idea de un fondo esférico para representar el cielo me vino en Bayreuth durante una representación del *Rheingold*; era hacia 1890; me imaginé el fondo del Rhin constituido por una concavidad esférica que englobaba el escenario [...] (Fortuny, 1941).

2. OBJETIVOS

El presente texto aborda la figura de Mariano Fortuny y su propuesta de redefinición de la imagen y del espacio escénicos a través de la experimentación con las posibilidades lumínicas brindadas por la electricidad: el patrimonio de recursos técnicos, concepciones estéticas y convenciones tácitas acrisolado por la larga tradición ilusiva del teatro occidental se reconfigura en entornos atmosféricos, envolventes, que redefinen las fronteras de la verosimilitud, suscitan el ensanchamiento de la mirada del espectador moderno y desbaratan los límites virtuales del espacio euclidiano. Se pretende, como objetivos principales, analizar la significación de las aportaciones técnico-estéticas de Mariano Fortuny en el contexto de las artes performativas, destacando su contemporaneidad y diversidad de intereses, especialmente en ámbito teatral, con especial énfasis en sus contribuciones a la tecnología escénica. También es preciso acotar una revisión, desde posiciones críticas, de la magnitud de sus innovadoras soluciones de iluminación, no solo desde el desafío de complejas soluciones técnicas, sino también desde la trascendencia de sus implicaciones estéticas y conceptuales. Por último, se antoja necesario contrastar y contextualizar la aproximación de Fortuny a la escenografía con las poéticas vanguardistas de su época que, sin abandonar su adherencia a la tradición de una suerte de realismo estilizado y sin ceder a las presiones de la abstracción, consiguió renovar y enriquecer la experiencia del espectador al actualizar los mecanismos figurativos de la mimesis escénica.

3. METODOLOGÍA

La metodología de este estudio se desarrolla a partir de la aplicación de varios ejes estratégicos desde 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. La aproximación se articula en torno a un examen fundamentalmente analítico-descriptivo a partir de fuentes primarias y secundarias, de orientación cualitativa, con el objeto de caracterizar los tópicos revisados y evaluar sus repercusiones y derivas. Así, sobre la base de los aportes teóricos y de la literatura crítica seleccionada, se abundará en los posibles significados y eventual alcance de las innovaciones "fortunianas".

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Proyectada para satisfacer un criterio de funcionalidad (Maino, 2010; Cornago, 2006 y Van-Dijk, 1980), el esquema técnico de la cúpula Fortuny, si bien sometido a sucesivas modificaciones y perfeccionamientos con el paso de los años, consistía, básicamente, en una estructura neumática en forma de cuarto de esfera que abarca todo el escenario, aparejada sobre dos capas de tela mate cuyo espacio intersticial se hinchaba mediante un inductor de aire comprimido para obtener así una superficie absidial extraordinariamente regular y lisa que, mediante un novedoso sistema de iluminación coloreada, indirecta y difusa, combinada con proyecciones, simulaba con perfecta ilusión óptica la inmensidad azul y diáfana u oscura y estrellada del firmamento. Todo el conjunto se montaba sobre una osamenta articulada que permitía el repliegue y almacenaje de esta *cúpula de horizonte o atmosférica* en pocos minutos (Sonrel, 1943; Fuso y Mescola, 1978; Osma, 1980; Isgrò, 1986 y Morcillo, 2007). En la patente publicada por la Oficina Nacional de la Propiedad Industrial francesa puede leerse: La presente invención tiene por objeto un nuevo aparato destinado especialmente a la decoración teatral (...) para reemplazar principalmente todas las decoraciones que sirven para figurar el cielo y los horizontes (Fortuny, 1903), haciendo hincapié en que si bien "los antiguos procedimientos de imitación del cielo consistían en telas que pendían y sobre las que se pintaban nubes", con la nueva cúpula, y dada su disposición cóncava, "se obtendrá una ilusión mucho mayor y un efecto más artístico, y un cielo verdadero aparecerá ante los ojos de los espectadores", siendo asimismo posible su aplicación a "decorados planos". También se insiste en que la cúpula no es un elemento "imitativo" en sí, sino la superficie que "acoge la imitación" a través de un adecuado empleo de luces tintadas y proyecciones efectuadas mediante lámparas de arco y cristales pintados, de suerte que el público "ve los sorprendentes efectos sin conocer su causa", pudiendo "ser iluminada bien por delante bien por detrás, de manera que provoque cualquier tipo de ilusión".

En realidad, la cúpula Fortuny surge como una solución técnicamente actualizada a problemas congénitos interpuestos por la escenografía bidimensional pictórica de ascendencia italiana relativos a la falta de verosimilitud en la recreación de unidades espaciales visualmente coherentes a base de piezas independientes (bastidores y bambalinas) que, inevitablemente, acusaban sus contornos y la distancia entre una y otra, por lo que no podían crear la impresión de continuidad requerida. Se trata de una cuestión ampliamente debatida desde principios del siglo XIX, cuando la exigencia de trasladar la realidad al palco escénico lleva a juzgar inconveniente el recrear espacios arquitectónicos interiores a base de piezas paralelas al arco de embocadura terminadas en un telón de fondo (Petitier, 2004), lo que hará que se levanten protestas contra "cette manie de coulisses dans les décorations qui représentent des salons" (Pujoulx, 1801, p. 130). Se instituyen así en Francia las llamadas escenas cerradas,

formadas por cuatro telones armados unidos entre sí en forma cúbica (laterales y fondo -paredes- y un plafón o techo), para figurar estancias, habitaciones, etc., según una praxis muy pronto sistematizada a escala internacional en la construcción de escenas de interior (Arregui, 2009), pero nunca aplicada a exteriores o paisajes, cuyo convencionalismo sistémico sólo sería saldado por la invención de Fortuny al "ofrecer la posibilidad de erradicar las bandas de aire y los bastidores laterales de tan desafortunado efecto", según sus propias palabras (Fortuny, 1901).

Al mismo tiempo, la naturaleza de esta cúpula se enraíza en otra serie de hallazgos instrumentales derivados de la aplicación teatral de ciertas experiencias de la física recreativa cuyo desarrollo efectivo ahorma la evolución de las escenas de exterior desde finales del siglo XVIII con interesantes implicaciones conceptuales y entre los que destacan el panorama y del diorama, artefactos que reproducían con insólita habilidad fenómenos naturales. El panorama, inventado en 1787 por el pintor escocés Robert Barker y perfeccionado posteriormente por Taylor sobre las experiencias previas del marqués de Soudiac, consistía en un telón curvo de enormes dimensiones donde se representaban vastos paisajes y grandes vistas urbanas que, mediante la manipulación de las condiciones perceptivas del espectador, conseguía una ilusión cierta de realidad. Sin embargo, su aplicación directa al teatro parece que fue singularmente escasa (Bapst, 1891 y Wolff, 1978), centrándose su importancia en la apertura de una nueva concepción espacial y en el establecimiento de los precedentes técnicos del Diorama (Bordini, 1984). Derivado del anterior y perfeccionado por Bouton y Daguerre hacia 1822, el Diorama consistía en una superficie traslúcida pintada por ambas caras en la que, alternando la iluminación frontal y posterior, la vista sufría transformaciones al aparecer y desaparecer imágenes, consiguiéndose un efecto de fundidos encadenados. La incorporación de dichos procedimientos a la escenografía teatral incidió en la rigORIZACIÓN planimétrica de la escena-cuadro, en la que un sector próximo sugiere un primer plano como base referencial donde se desarrolla el juego dramático y, tras él, usualmente más iluminado, el contraste de la expansión horizontal del fondo.

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 agrandarse la visión hacia un confín resuelto no ya según principios de perspectiva geométrica sino explotando medios puramente pictóricos. La cúpula Fortuny (y el posterior ciclorama) suponen, a la postre, el perfeccionamiento de un principio compositivo que, derivado de la experiencia del *décor diorama*, tendía a ampliar en altura el telón de fondo para crear en él un fondo atmosférico homogéneo y consecuente, evitándose las bambalinas al reducirlas únicamente al primer término, tal y como constata Charles Garnier (Banu y Kahane, 1990) al hacer referencia a las dimensiones verticales convenientes del cubo escénico. Según puede comprobarse, la cúpula Fortuny, si bien sustituyendo la hegemonía del ejercicio gráfico tradicional por una "iluminación pictórica", mantiene estos principios, pero alcanza una variación trascendente en la reproducción integral de la imagen percibida por el espectador, amplificada en la dilatación de un cielo

ininterrumpido, sin fracturas, donde, en su fabulosa inmensidad, la ausencia de puntos de fuga relativos –al romperse la continuidad perspectiva y suprimir, para el espectador, cualquier referencia intermedia de escala– genera un resultado conjunto orgánico y coherente. Según se explicita en la patente precitada: “el ojo, no encontrando hacia lo alto ninguna línea ni solución de continuidad alguna, podrá difícilmente establecer comparaciones y juzgará con mucha dificultad la distancia de la pared de dicha esfera (...)” (Fortuny, 1903).

La concepción misma del dispositivo convierte el lugar propio de la teatralidad concreta en un módulo cóncavo que, en cumplimiento de su condición de reflector, depende de las modulaciones lumínicas obtenidas mediante especiales lámparas eléctricas de invención propia, destinadas a matizar y evitar problemas con los que Fortuny se había encontrado ya en su primera tentativa como escenógrafo (1899) para la puesta en escena de la opereta de Gilbert y Sullivan *The Mikado* por encargo de la condesa Albrizzi. En aquella circunstancia, y como él mismo recordaría, un mal uso de la luz eléctrica arruinó completamente la ilusión de realidad perseguida por sus decorados, poniendo de manifiesto todos los artificios propios de los telones pintados. Ha de tenerse en cuenta que el tránsito de la iluminación por gas a la electricidad supuso un grave traumatismo técnico en lo que a la pintura escénica se refiere. Más allá de la superioridad de rendimientos en cuanto a potencia, prestaciones, salubridad e higiene (carencia de emanaciones, reducción del calor, etc.) ofrecida por esta energía, y al margen de los inconvenientes típicos de una técnica aún bisoña, durante las primeras décadas de utilización de la luz eléctrica en el teatro se aprecia una corriente de opinión negativa generalizada (Viale, 1980) que hacía hincapié en los perjuicios estéticos que esta acarrea. Entre tales perjuicios podría contarse como una de las quejas fundamentales la carencia de aquella virtud *atmosférica* que caracterizaba la luz de gas, así como la inicial incapacidad en la obtención de medias tintas y, fundamentalmente, una manifiesta inadecuación entre la tradicional disciplina pictórica en que se basaban las competencias del ilusionismo escenográfico con el nuevo alumbrado.

La anterior morbidez del gas contrastaba con la incontrolada *brutalidad* del alumbrado eléctrico, que otorgaba un efecto más chato a las imágenes escénicas, explanando los volúmenes fingidos de la decoración y evidenciando los engaños del trampantojo, trastornando, por tanto, las bases esenciales en la consecución del ilusionismo bidimensional hasta entonces no contrastado. A ello contribuía el hecho de que, al menos en sus comienzos, no respaldaba cromáticamente las pretensiones de los pintores escenógrafos debido a las condiciones ópticas impuestas por el fulgor de este nuevo tipo de iluminación que desbarataba el comportamiento de los pigmentos tradicionales y, por ende, la percepción de los colores. Sobre la experiencia antes descrita, y ante la ineficacia de los recursos luminotécnicos de los teatros de la época, Mariano Fortuny se centró en invertir sus competencias no solo en la cualidad, sino en la calidad de la luz, desarrolló un célebre sistema de iluminación “difusa” y se ocupó de dominar la vibración cromática de la irradiación a través de unas lámparas de arco dotadas de reguladores y capaces de producir los efectos de gradación y tonalidad deseados: se obtenía así — diría el propio Fortuny (1901) en la memoria técnica de una de sus patentes— un nuevo tipo de pintura escénica por luz indirecta, que podía

ser coloreada, matizada y graduada, además de susceptible de ser animada por movimientos y capaz de admitir cualquier transformación.

Realmente, las implicaciones expresivas proporcionadas por las nuevas posibilidades de este tipo de luz concurren con un replanteamiento sustancial de las bases del realismo naturalista, según el cual el diseño escenográfico se desvinculaba progresivamente de la adherencia mimética a la realidad en aras de su interpretación creativa, de suerte que la escena tenderá a centrarse, prevalentemente, en la carga emotiva del color y la viabilidad dramática del alumbrado. Se postuló, así, la necesidad de subordinar la escena a efectos luminosos y a una plástica adecuada, para que ni su fuerza naturalista ni su preciosismo llegasen a tal extremo de excelencia intrínseca que el espectador atendiese más a los *parerga* que al *ergon* dramático. Sin embargo, estas premisas, exaltadas por algunos de los principales responsables de la renovación teatral del siglo XX —léase Adolphe Appia y Gordon Craig, fundamentalmente— no encajaban enteramente con la poética de Fortuny, sujeto a códigos afectos a la “perfecta ilusión”: anhelo recurrente que había animado los progresos de la escena mimética occidental desde la Ilustración. En ninguno de sus proyectos escenográficos (*Tristán e Isolda* en 1900, *Francesca da Rimini* en 1901 o *La Walkyria* en 1905, por ejemplo) se advierte una voluntad definida por acercarse a las nuevas tendencias escénicas que entonces despuntaban en el panorama internacional, manteniéndose la vigencia de unos inveterados códigos socioculturales acrisolados por la tradición y estatuidos por la convención que no renunciaban a la potestad de la matriz espectacular consagrada. La relación entre texto, ambientación histórica y evocación estilística o libre abstracción ha constituido el desarrollo de la figuración teatral del último siglo (Ricchelli, 2008; Iversen, 1989 y Cirilli, 2003) y, en este debate, la figura de Mariano Fortuny se postulaba abiertamente en los dominios de la, si bien reconsiderada, tradición. Manifestó, a través del eterno debate entre la ilusión y la alusión, discrepancias con las vanguardias “re-teatralizadoras” de Craig, Appia o Fuchs por causa de la disgregación que estos imprimieron al consuetudinario principio de verosimilitud, si bien presentaba puntos de encuentro en su apuesta por el “desembarazamiento” del escenario y en las condenas a la irrealidad de la realidad convencional de las decoraciones al uso. De hecho, Fortuny colaboró con Appia en 1903 en la sala privada de la condesa Martine de Béarn (Grazioli, 2008 y Marotti, 1966), con quien coincidía en la responsabilidad otorgada a la luz como intermediaria entre el actor y su entorno, entre texto y juego teatral: el más importante elemento de fusión de una puesta en escena (Perrelli, 2002; Fabbri, 1994 y Daly, 2011). Según estas premisas, la luz adquiriría un valor superestructural y suponía una responsabilidad para el escenógrafo en relación con las obligaciones adquiridas con la verdad y la belleza al determinar la forma estética resultante de toda puesta en escena.

5. CONCLUSIONES

Frente a las operaciones intelectuales que se enajenaban de la realidad sensible para considerar la substancia dramática en su pura esencia o noción auspiciadas por las prácticas esencialistas de las vanguardias, Fortuny respetó la forma tradicional de concebir el cuadro escénico y sus competencias y, por tanto, de diseñar sus contenidos, pero lo redimensionó y alteró la relación óptica entre el ojo del espectador, el espacio cinético de los personajes y los últimos términos del foro al virtualizar su

figuración en términos luminosos. Se trata de un proceso en el que la luz formaba parte activa y en el que adquiría un valor propio al transformar los inconvenientes que el esclarecimiento eléctrico suponía para la pintura teatral de raigambre decimonónica en la base de un nuevo régimen de representación y de un insólito repertorio de imágenes. En estos términos, la escenografía daba un paso más hacia la llamada "espaciografía" y la luminotecnia se convertía en instrumento dramático, narrativo, locativo y diegético a instancias del acontecer espectacular, vector dramático y sígnico sustancial de la escenificación. Fortuny defendía la asequibilidad del reconocimiento, de la identificación concreta del *locus*, lo que desembocó en un patrimonio de imágenes asombrosas, representaciones analógicas de realidades en las que descripción y sensación fundían espacio y tiempo a partir de elementos contados con absoluta verdad, pero preñados de sugestión poética, de evocación emocional y de valores de innegable alcance simbólico.

6. REFERENCIAS

- Arregui, J. P. (2009). *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Asociación de Directores de Escena de España.
- Banu, G. y Kahane M. (Eds.). (1990). *Charles Garnier. Le Théâtre*. Actes Sud.
- Bapst, G. (1891). *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Librairie Hachette et Cie.
- Bordini, S. (1984). *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Officina Edizioni.
- Cirilli, C. (2003). Giovanna d'Arco di Gaetano Rossi e Nicola Vaccaj. Genesi e ricezione dell'opera, fonti testuali e musicali. *Fonti Musicali Italiane*, 8, 87-126. <https://sidm.it/ojs/index.php/fmi/article/view/925>
- Cornago, O. (2006). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías*, 15/17, 191-206. http://10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-178
- Daly, N. (2011). The volcanic disaster narrative: from pleasure garden to canvas, page, and stage. *Victorian Studies*, 53(2), 255-285. <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.53.2.255>
- Fabbri, P. (1994). Rossini the aesthete. *Cambridge Opera Journal*, 6(1), 19-29. <https://doi:10.1017/S0954586700004110>
- Fortuny, M. (1901). *Brevet Addition au brevet d'invention principal n° 359.588 ayant par titre 'Système d'éclairage scénique par lumière indirecte'*. Office National de la Propriété Industrielle.
- Fortuny, M. (1903). *Brevet d'invention n° 329.176 'Appareil de décoration théâtrale'*. Office National de la Propriété Industrielle.

- Fortuny, M. (1904). *Éclairage des scènes au moyen de la lumière indirecte: Système Fortuny. Album 03*. [Descriptions et illustrations]. Museo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Fortuny, M. (1906). *Éclairage scénique par lumière indirecte "Système Fortuny". Album A18 1092*. [Considerations sur l'éclairage]. Museo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Fortuny, M. (1941). *Théâtre Lumière. Album A18 1092*. [Descriptions et illustrations]. Museo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Fortuny, M. (s.f.a). *Cupula Fortuny. Album A18 1092*. Museo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Fortuny, M. (s.f.b). *Memoria autobiografica. Album 03*. [Descriptions et illustrations]. Museo Fortuny-Fondazione Musei Civici di Venezia.
- Frigerio, E. (1983). *Wagner a Bayreuth. Nota alla scenografia*. Franco Maria Ricci.
- Fuso, S. y Mescola, S. (Eds.) (1978). *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny*. Marsilio Edotori.
- Grazioli, C. (2008). *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Laterza.
- Isgrò, G. (1986). *Fortuny e il teatro*. Novecento.
- Iversen, M. (1989). The Positions of Postmodernism. *Oxford Art Journal*, 12(1), 31-34.
<https://doi.org/10.1093/oxartj/12.1.31>
- Maino, M. (2010). Fortuny y la escena: la iluminación como terreno de experimentación y reforma. En D. Ferretti y S. Plans (Coords.), *Fortuny. El mago de Venecia* (pp. 71-98). Obra Social de Caixa Catalunya.
- Marotti, F. (1966). *La scena di Adolphe Appia*. Cappelli.
- Morcillo, F. (2007). L'exotisme littéraire: relecture du conte de "Vathek" de William Beckford. *Anales de filología francesa*, 15, 193-204.
<https://revistas.um.es/analesff/article/view/21301>
- Nicolás Martínez, M. M. (1993). *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada].
<http://hdl.handle.net/10481/14367>
- Osma, G. (1980). *Mariano Fortuny, his life and work*. Aurum Press.
- Osma, G. (2012). *Mariano Fortuny. Arte, ciencia y diseño*. Ollero y Ramos.
- Peckham, M. (1961). Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations. *Studies in Romanticism*, 1(1), pp. 1-8. <https://doi.org/10.2307/459586>
- Perrelli, F. (2002). *Storia della scenografia dall'Antichità al Novecento*. Carocci.

- Petitier, P. (Ed.). (2004). Prisons [número temático]. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 126. www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_2004_num_34_126
- Pujoulx, J. B. (1801). *Paris à la fin du dix-huitième siècle*. B. Mathé.
- Ricchelli, G. (2008). *L'orizzonte della scena nei teatri. Storia e metodi del progetto scenico dai Trattati del Cinquecento ad Adolphe Appia*. Hoepli.
- Sonrel, P. (1943). *Traité de Scenographie. Évolution du matériel scénique, inventaire et mise en oeuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Odette Lieutier.
- Van-Dijk, T. A. (1980). El procesamiento cognoscitivo del discurso literario. *Acta Poetica*, 2, 3-26. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1980.1-2.677>
- Viale Ferrero, M. (1980). *La scenografia. Dalle origini al 1936*. Cassa di Risparmio di Torino.
- Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Universitat de Valencia.
- Wagner, R. (2013a). *Arte y Revolución*. Casimiro.
- Wagner, R. (2013b). *Ópera y Drama*. Akal.
- Wolff, H. C. (1978). Voltaire und die Oper. *Die Musikforschung*, 31(3), 257-272. <https://doi.org/10.52412/mf.1978.H3.1794>

CONTRIBUCIONES DE AUTORES, 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.

Conflicto de intereses: No existe conflicto de intereses.

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).

AUTOR/ES:

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 27 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>

ARTÍCULOS RELACIONADOS:

Chaparro Medina, P. M. y Cervantes Hernández, R. (2024). La construcción identitaria de jóvenes de la diversidad sexo genérica en las redes sociodigitales: prácticas performativas reivindicativas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 83. <https://doi.org/10.4185/rlcs-2025-2311>

Gutiérrez, F. J. L. (2023). La iluminación artificial en la historia: un recorrido desde la prehistoria hasta la actualidad (II). *ArqueoTimes*, 5, 54-57. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9064649.pdf>

Del Prado Flores, R., Moreno Basurto, L. Z. y Chávez Castañeda, M. (2020). Representaciones fotográficas de la sociedad del cansancio y la pobreza. *Revista Latina de Comunicación Social*, 75, 291-312. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1427>

Toro Calonje, A. y Lopez-Aparicio Pérez, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. *Vivat Academia*, 143, 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>