

■ Los otros mundos: viajes al más allá en el teatro y los espectáculos populares durante la primera mitad del siglo XIX

Carmen Pinedo Herrero

El viaje es un tema fundamental en la cultura decimonónica. Junto a los posibles itinerarios reales se despliegan, ante el caminante, trayectos imaginarios, nocturnos, iniciáticos, marcados por el terror y la desesperanza. Desde los mundos inferiores hasta el cielo, pasando por la travesía de la muerte, el viajero recorre cárceles y cuevas, infiernos y tumbas, en un camino que conduce al viandante hacia el más allá.

Journey is a conspicuous subject in XIX century culture. Several real itineraries are between possibilities for the traveller close to fancied, nocturnal and initiating courses assigned by terror and despair. From underworlds to heaven, through passage of death, the traveller goes over prisons and caves, hells and graves, in a way which leads him to the beyond.

PRISIONES

En el teatro, prisiones, grutas e infiernos comparten, junto con su intrincada textura y la diversificación y fragmentación del espacio, en el cual se articulan múltiples compartimentos, las características de ser lugares cerrados, con frecuencia inferiores y, en ocasiones, con un valor siniestro y maléfico.

La cárcel, tema presente a lo largo de toda la historia del teatro, se convierte en una de las decoraciones imprescindibles en la dotación de repertorio de todo teatro, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. *Las Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi, publicadas en 1761, ejercieron una gran influencia en la representación plástica de este motivo, en cuya plasmación escenográfica suele prevalecer la vista en ángulo. Ya en 1694, Marco Antonio Chiarini había puesto en escena, en Bolonia, su obra *La Forza della Virtù*, en la cual mostraba la vista de una prisión resuelta como *scena per angolo*, aunque fue Ferdinando Galli Bibiena quien sistematizó este tipo de

PINEDO HERRERO, Carmen: "Los otros mundos: viajes al más allá en el teatro y los espectáculos populares durante la primera mitad del siglo XIX", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 419-440.

escenas en su obra *L'Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive*, publicada en 1711. En estas escenas en ángulo, el decorado, en lugar de prolongar sobre las tablas el espacio ocupado por el público, evocando el interior de un espacio arquitectónico homogéneo, sugiere la existencia de un espacio exterior, construido según el sistema de perspectiva bifocal¹. Son estas escenas vistas por ángulo las que celebra, en 1788, el lector del *Diario de Madrid* que, firmando con las siglas J.T.O., remite a este periódico la *Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y a sentir*. Inmenso en sus reflexiones, el remitente se pregunta: *¿cómo podrá ser que se comprenda una enorme mole, por ejemplo, cien veces mayor que el foro del teatro? Pintando tan solo una esquina, un ángulo o un trozo con aquellas grandiosas formas y dimensión, dejando que la imaginación de los espectadores tire sus líneas y acabe la fábrica que el pintor no pudo encerrar entera en tan corto espacio. (...) Y aun para dar más campo y ejercicio a la imaginación, es mejor presentar los edificios por un ángulo: y si puede ser, oblicuo*².

Ferdinando Galli Bibiena, Luigi Vanvitelli y Filippo Juvarra habían estudiado la representación de prisiones vistas desde un ángulo transversal con un primer plano central vacío, construida con bloques de piedra, articulada con arcos y la presencia de barrotes en las ventanas y lámparas suspendidas de las bóvedas³. Piranesi recibe la influencia de los Bibiena, en particular en sus primeras representaciones carcelarias, como el grabado *Carcere oscura*, datado hacia 1743 e incluido en la *Prima parte di Architettura e Prospettive*. A pesar de la deuda hacia Giuseppe Galli Bibiena —patente en el propio título de la obra, que evoca la del boloñés, *Architettura e prospettive*—, Piranesi, a diferencia de aquél, quien reproduce la gran complejidad arquitectónica de los espacios representados y su prolíja ornamentación interior, se concentra en la representación de grandes masas determinadas por la búsqueda de claridad estructural.

La *Carcere oscura* muestra una gran similitud con posteriores representaciones escenográficas del motivo de la cárcel. En esta vista por ángulo, un gran arco de piedra, en la penumbra, sustentado por gruesos pilares en los que se abren óculos enrejados y balconillos, actúa a modo de embocadura, enmarcando la composición. En el segundo plano, la arquitectura se organiza en dos niveles, separados entre sí por galerías con barandillas: en ambos, una sucesión de arcos articula el espacio e incrementa la ilusión perspectiva. Al fondo del nivel inferior se ve, parcialmente cortada por el pilar en sombra que delimita la escena, a la derecha, una ventana enrejada por la que penetra la luz. El nivel superior muestra, como elemento destacado, un gigantesco pilar del que arrancan dos arcos en abanico, acogiendo el

¹ VILA, S.: *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid, 1997, pág. 272.

² *Diario de Madrid*, 11 de julio de 1788.

³ GÓMEZ FRECHINA, J.: *Piranesi. Una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1996, pág. 31.

tercer plano de la composición, con una gran escalera, a la izquierda, por la que ascienden unos diminutos personajes, y una réplica, más difuminada e inundada por la luz, del gran pilar que protagoniza la composición. También en este plano los arcos articulan espacialmente la escena. Faroles que penden de cuerdas, poleas, argollas, rejillas y un banco de piedra son los objetos que pueden verse en esta cárcel. Junto a ellos, los pequeños personajes que deambulan por ella —evocadores de los cuadros de Salvatore Rosa— contrastan con las colosales proporciones del recinto. Las líneas de diversa anchura crean variadas gradaciones de luz y producen una gran ilusión de profundidad, al hacer retroceder formas y superficies ⁴

Hacia 1745, Piranesi publica las catorce planchas de sus *Invenzioni Capricciose di Carceri all'Acqua Forte*, las cuales, tras profundas modificaciones y con la inclusión de dos nuevas planchas, se convierten en las *Carceri* de 1761. El veneciano ya había experimentado con composiciones basadas en *grandes estructuras arquitectónicas, vistas desde un ángulo con envolventes curvas y escaleras en zigzag*⁵; ahora, lo que cambia es el tratamiento de las texturas de las superficies: los planos se muestran desornamentados y los fondos son más vagos que en obras anteriores, mientras permanece el interés por las grandes escalas, las estructuras monumentales y la interacción de las formas arquitectónicas. Se incrementa, asimismo, la ambigüedad espacial y la irracional relación entre planos y superficies, acentuada por las diferentes fuentes de luz. La sucesión de rampas, plataformas, escaleras y galerías sugiere *un apremiante movimiento donde apenas hay espacio para los puntos de referencia, estabilidad y equilibrio*; en algunas de las estampas, unas opacas nubes de humo *oscurecen las líneas cruciales de unión de las estructuras arquitectónicas*⁶, *acentuando la ambigüedad*. Estas nubes, similares a las que se representan en algunos paisajes chinos y japoneses, son sustituidas, posteriormente, por elementos realistas, tales como pilares, arcos o puentes que cumplen la misma función de romper la continuidad de lo representado⁷. Las *Carceri d'Invenzione* de 1761, por su parte, acentúan los contrastes tonales e introducen elementos más explícitos: puentes, escaleras, vigas, arcos, torres, pasarelas y un *complejo repertorio de aparatos penales: cadenas, cables, horcas, argollas de piedra e instrumentos de tortura. El cipo o pilar marmóreo en el que se encadenaba a los prisioneros se convierte en un elemento reiterativo*⁸. Las púas de hierro erizadas sobre vigas, travesaños y pilares, incrementan la sensación de amenaza y temor. Al mismo tiempo, se reduce la ambigüedad espacial, eliminándose las nubes de humo.

Estas cárceles de Piranesi, cuya impronta sobre la escenografía dieciochesca y decimonónica será patente, son ya para Wittkower, con sus perspectivas oblicuas

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pág. 33.

⁶ *Ibidem*, pág. 34.

⁷ VILA, S.: *op. cit.*, pág. 270.

⁸ GÓMEZ FRECHINA, J.: *op. cit.*, pág. 42.

que acentúan el dramatismo y la expansión espacial, *fantasmagorías románticas, derivadas de una serie de óperas barrocas*⁹. Para algunos autores, estas cárceles piranesianas pueden interpretarse como *grandes escenografías teatrales. Las poleas, las cuerdas que penden desde lo alto, las lámparas, incluso algunas de las escaleras y pasarelas, se pueden percibir como elementos de un complejo decorado*¹⁰. Hay en ellas, desde luego, una serie de elementos comunes a los de las representaciones escenográficas de prisiones realizadas por artistas como los italianos Antonio Acquaroni, Francesco Fontanesi, Vincenzo Mazzi y Cesare Carnevali, los catalanes Bonaventura, Joan y Josep Planella, Luis Rigalt y Francesc Malató, o el francés Jules Diéterle.

Entre estos elementos se cuentan los faroles, las cuerdas, las cadenas, las argollas de hierro, los bancos de piedra y las rejas, elementos precisos cuya reproducción pormenorizada manifiesta la voluntad de realismo que es común al Neoclasicismo y al Romanticismo. Entre las decoraciones, por ejemplo, que Juan Anselmo Alfonso propone realizar para la valenciana Botiga de la Balda, en 1824, figura una *cárcel con sus rejas, calabozos, bancos de piedra, tarima y demás pilares para sujetar las cadenas*¹¹, es decir, toda la panoplia carcelaria difundida ya desde el siglo XVIII. En el mismo sentido, Thomas de Quincey alude, en sus *Confesiones de un inglés comedor de opio*, a la descripción que de las prisiones piranesianas le hizo Coleridge, mientras hojeaban un ejemplar de las *Antigüedades de Roma*: algunas de estas imágenes *representaban enormes salas góticas, con el suelo cubierto de toda clase de máquinas y artefactos, cables, poleas, palancas, catapultas, etc., etc., que expresaban lo enorme de la potencia aplicada y la resistencia vencida*¹².

Otro elemento muy frecuente en este tipo de representaciones es la galería superior con barandilla de madera, que obliga a pensar en la *difusión entre los escenógrafos, incluso en el plano internacional, de unos esquemas compositivos tópicos que favorecían la identificación inmediata y la penetración emotiva de las localizaciones por parte del público*¹³. Estas galerías aparecen, por ejemplo, en un decorado de cárcel realizado por Jules Diéterle hacia 1848: éste se halla muy próximo a la *Carcere oscura* de Piranesi, aunque incluyendo el gran torreón interno, con óculo enrejado, que aparece en la *Cárcel III* de las *Carceri d'Invenzione*, coronado con matacanes y barandillas. La disposición de los puentes con barandillas sobre el gran arco del nivel inferior es idéntica a la de la *Carcere oscura*, así como el segundo nivel de arcos superiores, sustentados sobre gruesos pilares, en Piranesi, y sobre columnas anilladas, en Diéterle. Ambos diseños coinciden en la iluminación del último plano, en contraste con la penumbra de la prisión.

⁹ WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, 1992, pág. 364.

¹⁰ BOZAL, V.: *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid, 1989, pág. 98.

¹¹ Archivo de la Diputación de Valencia, *Arrendamientos*. VIII-3, caja 2, legajo 18.

¹² QUINCEY, T. de: *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Barcelona, 1975, pág. 123.

¹³ BRAVO, I.: *L'Escenografia catalana*. Barcelona, 1986, pág. 48.

No es extraña, tampoco, la representación de escaleras¹⁴. Estas trazan, en los grabados de Piranesi, los rasgos de una arquitectura onírica de honda influencia posterior, como se puede apreciar, por ejemplo, en la literatura de Jorge Luis Borges. De Quincey escribe: *Pegada a los muros se veía una escalera por la que subía trabajosamente el propio Piranesi: un poco más allá la escalera terminaba abrupta, súbitamente, sin balaustrada de ninguna clase: se había llegado al extremo y era imposible dar un solo paso más sin precipitarse al vacío. (...) Pero al levantar la vista vemos, todavía más alto, una segunda escalera y en ella distinguimos nuevamente a Piranesi, ahora al borde mismo del precipicio; volvemos a elevar la mirada y divisamos una escalera aún más aérea y al pobre Piranesi ocupado en su fatigosa ascensión: y así una y otra vez hasta que la escalera interminable y Piranesi se pierden ambos en la tiniebla superior del recinto. Con la misma potencia incesante de crecimiento y reproducción de sí misma procedía la arquitectura de mis sueños*¹⁵. Aparte de este carácter de pesadilla, hay que recordar que estas escaleras, inscritas en la tradición boloñesa de grandes escalinatas monumentales, cumplen la función de articular y fragmentar espacialmente la composición, como los arcos, pilares y columnas que son, también, elementos siempre presentes en este tipo de representaciones.

En efecto, elemento fundamental en la prisión es el arco, utilizado como primer rompimiento. Resulta frecuente que un gran arco, situado en primer plano y en penumbra, actúe a modo de embocadura; tras él, una sucesión de arcos, en distintas disposiciones, articula el espacio, lo amplía y profundiza las perspectivas. La mirada del espectador, obligada a atravesar los límites del marco, se abre posteriormente, lanzándose hacia el espacio posterior, más amplio. La disposición, paralela u oblicua, de sucesivas arcadas, articula el espacio en diversas zonas cuyo recorrido visual, a través de la superación continua de obstáculos, se convierte en un juego dinámico que incrementa la sensación de profundidad y amplitud espacial¹⁶. Este inevitable arco puede llegar a ser el elemento predominante de la composición, como sucede en la *Prisión subterránea* realizada hacia 1845 por Josep Planella para el teatro de Santa Cruz, o incluso el único elemento arquitectónico de cuadros como el *Interior de prisión*, de Goya, datado en 1793-1794: bajo él se agrupan los prisioneros, *poniendo de relieve la impotencia de sus cuerpos rotos y humillados. Con cadenas y grilletes, que van más allá de los límites del castigo, permanecen de pie, sentados o tumbados, en un espacio en el que la luz sirve únicamente para iluminar su desesperación*¹⁷.

¹⁴ Por ejemplo, en la *Carcere con scale e ballatoi*, de Vincenzo Mazzi, a finales del XVIII; *el Interno di carcere con strumenti di tortura*, de Antonio Acquaroni, datado hacia 1803, o el *Vestíbulo de prisión* realizado en 1835 por Luis Rigalt para el teatro de la Santa Cruz, de Barcelona.

¹⁵ QUINCEY, T. de: *op. cit.*, pág. 123.

¹⁶ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág. 246.

¹⁷ WILSON-BAREAU, J.: *El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Madrid, 1994, pág. 202.

Vemos cómo, en este cuadro de Goya, así como en los numerosos grabados en los que aborda el tema de la prisión, esta se concibe de un modo muy distinto a como lo hace la dramaturgia neoclásica, para la cual la cárcel es un instrumento ejemplificador, un espacio de aplicación de la ley al que se ha desviado de ella, en un mundo presidido por el orden y la razón¹⁸ y, por lo tanto, como indica Isidre Bravo, preocupado *por la dinámica del desorden y la irracionalidad*¹⁹. Paulatinamente, la cárcel va perdiendo ese carácter de espacio corrector, propio de la mentalidad ilustrada, para transformarse en un espacio opresor en el que se confina a los protagonistas de los dramas. Con sus amplios y *bajos espacios en arcadas y gruesos muros de piedra que dejan ver lóbregos rincones*²⁰, iluminados por una lámpara que deja ver cadenas y un poyo de piedra, estas *tristes y lúgubres mazmorras* se conciben ya como “signo de violencia”²¹. La importancia concedida a la parte superior de los decorados, con estos arcos y las bóvedas que sustentan, acentúa el carácter inferior, subterráneo, de estas representaciones carcelarias. Con estos elementos se incrementa, asimismo, la sensación de opresión y clausura.

Plásticamente, las prisiones románticas se diferencian de las anteriores por la *pluralidad de ambientes en que se articula el movimiento arquitectónico, zonas divididas por anchos muros y ramales de bóvedas —multiplicadas por una perspectiva sin límite—, que interpretan, en la dureza de la piedra y la ambigüedad del claro oscuro, la injustificada crueldad opresora y no, como antaño, la legitimidad de la justicia*²². El elemento fundamental, en todas estas representaciones, es el claroscuro, que introduce estos espacios, *ordenados y evidentes* en la escenografía neoclásica, en una penumbra llena de misterio, como si lo que allí sucediera escapase al control de la razón²³. Este recurso al claroscuro era ya recomendado en 1781 por Milizia en sus *Principii di Architettura civile*, en los cuales aconsejaba que se representaran las cárceles con *aberturas angostas e informes... articulaciones toscas que arrojen intensas sombras, entradas desagradables, cavernosas*²⁴. La noche, la inevitable noche romántica, acentúa la carga de penumbras que atenaza estas prisiones: un ejemplo pictórico lo hallamos en el cuadro de Pablo Gonzalvo titulado *En la cárcel*, de marcada influencia goyesca.

La cárcel, decoración de repertorio de todo teatro —en 1795, por ejemplo, se exige al arrendatario de la Botiga de la Balda que tenga completa, entre otras, la

¹⁸ ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, 1991, pág. 76.

¹⁹ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág. 48.

²⁰ ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *op. cit.*, pág. 76.

²¹ CALDERONE, M.A.: en J.M. DÍEZ BORQUE, *Historia del teatro en España*, Madrid, 1988, pág. 591.

²² *Ibidem*, págs. 591-592.

²³ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág.48.

²⁴ Cit. en KAUFFMANN, E.: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, 1982, pág. 53.

decoración de cárcel: Juan Anselmo Alfonso propone en 1824 realizar un decorado de cárcel; esta es una de las decoraciones que Luis Tió vende al Principal de Valencia en 1832—, se convierte en una de las decoraciones obligadas del drama romántico, como lo era ya del melodrama. Sí, en 1828, Anselmo Alfonso pintó una *primorosa decoración de cárcel*²⁵ para *El asesino generoso y el grabador de Ostende, suntuosa a la verdad*²⁶ fue la utilizada en 1836 para la puesta en escena del *Macías de Larra*. La prisión de la condesa de Trastámara en el castillo de Alcalá formaba parte de los decorados de *El molino de Guadalajara*, drama de Zorrilla representado en Valencia en 1849; la de María Estuardo constituía el decorado de la tragedia, del mismo nombre, representada por la compañía de Adelaida Ristori, en 1857, en el teatro de la Princesa.

La decoración de los actos segundo y cuarto de *El terremoto de la Martinica* reproduce un oscuro calabozo. Estrenado en 1841 en el teatro de la Cruz, de Madrid, con decorados de Francisco Lucini y Francisco Aranda, el *horrendo y oscuro calabozo*, obra de Aranda, recibió grandes aplausos por *la verdad con que están pintadas aquellas bambalinas*²⁷. La referencia a este elemento escenográfico permite deducir que en la obra de Aranda prevalecía, como es habitual en este género de representaciones, la parte superior del decorado. Presentado el drama en Valencia en 1843, con decoraciones de José Vicente Pérez Vela, fue repuesto en años sucesivos hasta que en 1857, para su presentación conjunta en el teatro de la Princesa y el Principal, se contrataron las decoraciones de Eusebio Lucini, entre las cuales destacaba la del calabozo oscuro, *en el que penetran algunos rayos de luz a través de un estrecho respiradero que da a un torrente*²⁸.

La sala baja de una cárcel forma el decorado del séptimo cuadro de *Los misterios de París*, representado en Valencia en 1846. *El conde de Montecristo*, estrenado en 1848, merece un año más tarde el honor de ver remozada la decoración del interior de los calabozos. En 1849, el drama *Fabián el mulato o el médico negro* incluye la representación del interior de la Bastilla, asaltada por el pueblo: dividido el escenario horizontalmente, el piso superior presenta, a la derecha, el cuarto que sirve de prisión al caballero de Saint-Luce y, a la izquierda, una escalera de piedra a cuyo pie hay una losa que conduce a los calabozos subterráneos de la fortaleza²⁹. En 1854, *Los dos renegados o el bautismo en la Inquisición* incluía la vista de una prisión, obra de Luis Muriel. Una sala y uno de los calabozos de la cárcel de Sevilla forman parte de los decorados del drama de género andaluz *Diego Corrientes o el bandido generoso*, representado en 1849: unos años antes, en 1843, otra pieza andaluza, *Un ladrón*

²⁵ *Diario de Valencia*, 4 de mayo de 1828.

²⁶ *Diario Mercantil de Valencia*, 14 de febrero de 1836.

²⁷ *La Ilustración Española*, agosto de 1841, cit. en ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *op. cit.*, pág. 101.

²⁸ Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 6, pág. 131.

²⁹ Todos estos decorados fueron obra de Pérez Vela.

menos, mostraba también en uno de sus cuadros la cárcel de Sevilla. No faltan tampoco calabozos en comedias de magia, como *La campanilla del diablo*, representada en 1853, o en óperas como *Fausto*, de Gounod, presente en Valencia desde 1866.

No faltan prisiones y reos en los entretenimientos populares de la época. En 1850, un grupo de jóvenes que representó una serie de cuadros vivos en una alquería del Cabañal de Valencia, expuso, entre otras, la escena de Mariana Pineda preparándose para su ejecución y la de un reo en capilla, cuyo *semblante demacrado, los sacerdotes al lado en actitud de darle los auxilios espirituales y los centinelas firmes e impassibles al pie de la cama*³⁰ causaron gran impresión entre el público. En 1857, José González presentó en su gabinete de figuras de cera una efigie de sí mismo, sentado sobre un petate en un calabozo de la Ciudadela de Valencia: *esta figura, que es el verdadero trasunto del autor —explica—, la ha ejecutado bien y fielmente en conmemoración de los días que permaneció preso en la ciudadela en julio de 1856*³¹ —es decir, cuando, finalizado el bienio progresista de 1854-1856, llegaron las represalias por los motines de abril de 1856.

GRUTAS Y SUBTERRÁNEOS

Si largo es el camino escénico recorrido por el motivo de la prisión, aún lo es más el de la gruta. Lugar sagrado en la antigüedad clásica, considerado como morada de las divinidades subterráneas e infernales, así como lugar de nacimiento de algunos dioses, accede en la Edad Media al ámbito teatral y al de la jardinería, tan vinculados entre sí. También lo hace al mundo de los festejos y ceremoniales públicos, laicos o religiosos, inseparables en muchos casos de lo teatral. Es lo que sucede, en Valencia, con las *rocas*, escenarios móviles provistos de decorados que representaban, a menudo, paisajes accidentados y rocosos que se podían abrir, en algunos casos, mostrando en su interior oquedades a modo de gruta: artificio este que tendrá un gran desarrollo tanto en los desfiles y procesiones como en las representaciones teatrales renacentistas y, sobre todo, barrocas. En Italia, Leonardo da Vinci construye artefactos escénicos que perfeccionan estos movimientos de apertura y cierre de montañas artificiales con grutas en su interior.

A fines del siglo XV, motivado por las pinturas ornamentales halladas a raíz de las excavaciones en los subterráneos de las romanas Termas de Títo, nace el término grotesco o grotresco —concepto que tanta relevancia adquirirá en el Romanticismo—, derivado del italiano *grotta* —y este, a su vez, del latín *crupta*, procedente del griego

³⁰ *Diario Mercantil de Valencia*, 10 de agosto de 1850.

³¹ *Ibidem*, 14 de junio de 1857.

κρυπη—. Este término, que servirá en lo sucesivo para denominar el adorno arquitectónico, con vegetación y follajes entreverados, así como el que imita las rocas de la gruta, tendrá interesantes derivaciones al desarrollar el concepto de lo grotesco. Por esas mismas fechas, la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, publicada en 1499, suscitó la creación de jardines, triunfos y grutas artificiales que alcanzarían gran desarrollo en la jardinería italiana manierista y barroca. Entre otros ejemplos, cabe citar la Villa Aldobrandini, de Giacomo della Porta, la cual incluía un *nymphaeum* o teatro acuático con sus grutas, nichos, estatuas y juegos de agua, y la Villa Garzoni, en Collodí, con gran profusión de grutas, fuentes, estatuas, piedras agujereadas y surtidores³². En España, todos los jardines a la italiana, como el de Lastanosa en Huesca, estaban provistos de su correspondiente cueva. En los jardines del Buen Retiro no faltarán, tampoco, las grutas artificiales. Los *nymphaeum* con sus grutas, de resonancias clásicas, pasarán a Francia —por ejemplo, a Fontainebleau—, donde muy pronto adquirirán la complejidad ornamental de la que les dota Bernard Palissy. La vinculación con la práctica teatral es patente: desde la primera representación celebrada ante la Gruta de Tetis, en Versalles, este lugar se convirtió en escenario habitual de las representaciones teatrales celebradas en aquel lugar.

La gruta, dotada de maquinarias para abrir y cerrar los peñascos que la albergan, alcanzó una gran importancia en la escenografía cortesana barroca —y no solo cortesana, por cuanto en los corrales de comedias también se emplearon cuevas y montes. Muy presente en la pintura del Siglo de Oro para representar el lugar salvaje que alberga a los penitentes —como en el velazqueño *Paisaje con San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, por ejemplo—, Julián Gállego indica cómo la gruta *no se limita a ser un elemento del decorado, sino el decorado mismo, el lugar donde sucede la acción, el espacio figurativo del cuadro*³³, como sucede en el teatro calderoniano³⁴. En diversos autos sacramentales y comedias de Calderón se introducen, desde 1635, cuevas movidas con diferentes resortes. En los corrales de comedias, un elemento constante era la roca, risco o peña, con estructura de plano inclinado con escaleras. Podía ser fijo o móvil —en cuyo caso, se trataba de un carro camuflado como roca. En ocasiones, iba unido a una cueva que ocupaba el hueco de alguna puerta.³⁵

³² PÁEZ DE LA CADENA, F.: *Historia de los estilos en jardinería*. Madrid, 1982, págs. 145 y 148.

³³ GÁLLEGO SERRANO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, pág. 243.

³⁴ En 1623, Fontana diseñó un monte o gruta conteniendo apariencias, para una fiesta celebrada en Aranjuez; Cosme Lotti pondrá cuevas en escena para representar *La fábula de Dafne*, de Calderón, en 1835; Baccio del Bianco lo hará en 1652 para la obra del mismo autor *La fiera, el rayo y la piedra* y, posteriormente, diseñará un nuevo tipo de cueva rústica, con peñas escarpadas y arbustos, para *Andrómeda y Perseo*.

³⁵ OLIVA, C. y TORRES MONREAL, E.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, 1994, pág. 188.

De gran relevancia en la ornamentación interior y la jardinería rococó, la escenografía neoclásica conservará, por el prestigio derivado de su origen clásico, el motivo de la gruta, considerada como *espacio heroico al abrigo de las vicisitudes de la vida diaria*³⁶. La interpretación es nueva: hasta entonces, cuevas y grutas habían sido concebidas como antros de lo sagrado y aun de lo infernal, asociándose con los significados de prisión, tumba, mundo subterráneo de comunicación con los muertos, espacio que articula simbólicamente el conjunto de la vida humana, como *recuerdo de la primera morada humana —el útero— y anticipo de la última —el sepulcro—*³⁷; lugar penitencial, espacio de revelaciones —en el sentido que le da Porfirio— o, dentro de los planteamientos neoplatónicos, reino de la ilusión, en el que sólo se descubren sombras, y del que el espíritu humano debe emerger. No hay que olvidar, tampoco, el sentido lúdico que la gruta adquiere en la jardinería manierista o en el rococó, y que conserva, en cierto modo, en el jardín paisajístico de los siglos XVIII y XIX.

Muchos de estos significados pasan a la gruta de los escenarios decimonónicos y, en particular, a la gruta romántica. Asociada a la celda monástica y la ermita, en el sentido de lugar que acoge la penitencia y la meditación, la gruta donde se refugia Leonor, en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, se sitúa en un paraje agreste, bien conocido a través de las representaciones de anacoretas y penitentes en la pintura del Siglo de Oro: la gruta se halla al fondo de la escena, sobre un peñasco *accesible con dificultad* y ubicado en *un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo*³⁸. Paisaje simbólico, de dolor y penitencia, esta gruta nada tiene que ver con el espacio heroico neoclásico, ni con las estilizadas y pintorescas grutas de los jardines paisajísticos. Por su puerta, como acertadamente indica Ana María Arias de Cossío, en lugar de aparecer una deidad mitológica, surge Leonor, *vestida con un saco y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada*³⁹. El duque de Rivas presenta otra gruta en su obra *El desengaño en un sueño*, escrita en 1842, aunque no fue estrenada hasta 1875: a lo largo de toda la representación, la gruta se halla en un lado del proscenio, al margen de los diferentes cambios de escena que se producen; en su interior, absorto en el estudio, permanece el mago Marcolán. Grutas y subterráneos suelen estar presentes en la escenografía de las comedias de magia. *La redoma encantada*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, puesta en escena en el teatro Principal de Valencia en 1841, presentaba dos cuevas en su primer acto: la de Barahona y la de la Cabeza Encantada; *Las píldoras del diablo*, en 1843, mostraba, en el acto primero, la *vistosa y magnífica decoración de la cueva de la hechicera Sara*⁴⁰; el primer cuadro del acto segundo de *La banda verde*, representada en 1851, mostraba el interior de una caverna, habitación del mago. En

³⁶ ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *op. cit.*, pág. 36.

³⁷ VILA, S.: *op. cit.*, pág.160.

³⁸ DUQUE DE RIVAS: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, jornada 5ª, escena IX.

³⁹ *Ibidem*, jornada 5ª, escena X.

⁴⁰ Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 2, pág. 122.

1862, con decorados de Baldomero Almejún, se presentó *La estrella de oro*, una de cuyas decoraciones era la del interior de la cueva de Caldore. En el mismo año, se puso en escena *La almoneda del diablo*: uno de los cuadros del acto segundo se desarrollaba en la *gruta negra*⁴¹. Un calabozo o gruta con follaje aparece en 1868 en *De la Tierra a la Luna*, con decorados de Antonio García. Una cueva mágica se utilizaba en el acto segundo de la ópera de Verdi *Un ballo in maschera*, presentado, en 1861, en el Principal con decorados de Almejún.

El interior de una gruta en el Lago de las Brujas, se representa, en 1848, en *La hermosa de los cabellos de oro*: la importancia del claroscuro, en la representación de grutas, se advierte en el elogio recibido por el *buen efecto y bien entendido (...) juego de la luz*⁴² en esta decoración. La representación de grutas permite a los pintores escenógrafos, en ausencia de una fuente de luz natural, jugar con las manchas de luz: estas, como indica Bravo, cumplen la función de ser a la vez referentes dramáticos y *zonas de compensación y equilibrio plástico y de dinamización visual*⁴³. Una hoguera, un rayo de luz que penetra por un resquicio de la piedra, cualquier punto luminoso concreto, en una decoración plena de penumbra, como es la de la gruta, sirve para dinamizarla visualmente y para compensar el predominio de las sombras⁴⁴. El espacio, en la gruta o caverna, *se conoce de manera auditiva y las formas, a la luz oscilante de las antorchas, se perciben dinámicas*⁴⁵. Las compensaciones son precisas para permitir que la vista de los espectadores circule, evitando la sensación de ahogo y claustrofobia que un espacio de esta índole podría suscitar. Para ello, se recurre a la *correcta dosificación de los contrarios: zonas de sombra y de luz que perfilen bien los contornos irregulares de los espacios intermedios; sectores pétreos y sectores abiertos a naves y bóvedas posteriores, donde la mirada se relaja; dominantes cromáticas grises dinamizadas por manchas de color de lujosos tesoros, o por el azul del cielo al fondo; diálogo de azules y rosados; reflejos de luz que reverberan sobre las piedras y determinan los relieves y las rugosidades, etc.*⁴⁶

Contrastes cromáticos, reflejos luminosos, claroscuro que modela los volúmenes y las texturas, al tiempo que diferencia los espacios: estos son algunos de los rasgos frecuentes en las grutas teatrales. También lo es la representación de un espacio fragmentado y diversificado: del mismo modo que sucedía en las grutas de los cuadros de penitentes, no es extraño que una abertura, al fondo, permita la visión de un fragmento de paisaje, a manera de *veduta, con su paisaje-objeto mucho más fácil*

⁴¹ *Ibidem*, volumen 7, pág. 74.

⁴² *Diario Mercantil de Valencia*, 8 de noviembre de 1848.

⁴³ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág. 50.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 240.

⁴⁵ VILA, S.: *op. cit.*, pág. 160.

⁴⁶ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág. 158.

de pintar que un paisaje-escenario⁴⁷. Puede tratarse de otro ámbito perteneciente al mismo subterráneo, o, si la oquedad se abre al exterior, de un fragmento de cielo, campo o mar: se crea, de este modo, un cuadro dentro del cuadro escénico, como ha sido estudiado por Gállego en otro trabajo⁴⁸, o, en palabras de Rafael Argullol, uno de esos *encuadres de la escisión*⁴⁹ tan frecuentes en la pintura romántica. Un ejemplo de esto lo hallamos en una decoración realizada por Ciceri para el acto segundo de *La muta di Portici*, ópera representada en París en 1828: una gruta, en primer plano, se abre sobre la bahía de Nápoles, enmarcando este paisaje de fondo. También la gruta subterránea que sirve de entrada a la guarida de Satán, en el cuadro primero del tercer acto de *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, permite la inclusión de un *vistoso paisaje alumbrado por la luna*⁵⁰.

Aurora Egido señala cómo la función escenográfica de la gruta consiste en *crear un teatro dentro del propio escenario y ampliar perspectivas con una iluminación y un fondo diferentes*⁵¹. Tanto en la gruta como en la prisión, o en los patios, claustros o interiores de iglesia, es decir, en todos aquellos decorados en los que puede utilizarse un rompimiento de arcada en primer término, éste actúa como un desdoblamiento de la embocadura, incrementando los efectos ópticos que esta propicia. La representación de grutas se asemeja en muchos puntos a la de las cárceles. Como en ellas, es habitual la inclusión de un ancho pilar de piedra en el centro de la composición, dejando ver aberturas a ambos lados, ya sea en ángulo, o presentando el conjunto de forma simétrica y paralela a la escena. Este esquema de gruta o caverna con un gran pilar central se aplica también a otros tipos de decoraciones arquitectónicas e incluso paisajísticas. Es frecuente también en las grutas, como en las cárceles, la presencia de escaleras, en este caso talladas en la piedra, como la que puede verse en el boceto de Ciceri para el tercer acto de *All Babá*, fechado en 1833, y en la *Grotta con apertura per visione* realizada por Felice Donghi, tal vez para el *Macbeth* de Verdi. Asociados a estos tipos escénicos se hallan otros ámbitos subterráneos, tales como la capilla que aparece en el cuadro sexto de *Los dos renegados o el bautismo en la Inquisición*, o las catacumbas del castillo de Fraga, *decoración subterránea* del quinto acto de *Urganda la desconocida*, comedia que incluía también un *subterráneo caprichoso*⁵² en el acto cuarto.

La casa-cueva del mago es otro de los tipos que cabe incluir en este apartado. Ya hemos mencionado, entre otras cuevas de hechicero, la de la hechicera Sara, en *Las*

⁴⁷ GÁLLEGO SERRANO, J.: *op. cit.*, pág. 243.

⁴⁸ GÁLLEGO SERRANO, J.: *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, 1991.

⁴⁹ ARGULLOL, R.: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, 1983.

⁵⁰ Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 7, pág. 17.

⁵¹ EGIDO, A.: Introducción a CALDERÓN DE LA BARCA: *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid, 1989, pág. 37.

⁵² Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 6, pág. 334.

píldoras del diablo, y la caverna habitación del mago en *La banda verde*. Gabinete de sabio o hechicero, con mucho de laboratorio y de cámara de maravillas, es frecuente que este sea un ámbito subterráneo, en relación con *la gruta calderoniana*, *lugar de la sombra*, de la "muda noche"⁵³. El saber, y sobre todo algunos tipos de saber, en particular, como el de los magos, es oculto, se esconde bajo tierra. En estos interiores, como escribía Baudelaire acerca del cuadro *Interior de alquimista*, presentado por el escenógrafo Isabey al Salón de 1845, siempre *hay cocodrilos, aves disecadas, grandes libros en tafilete, fuego en el horno y un viejo en bata —es decir, una gran cantidad de tonos diversos—*⁵⁴. La diversidad e incluso el abigarramiento, en la acumulación de objetos, es grande, en efecto, en estos interiores que evocan las cámaras de maravillas de los coleccionistas manieristas, en las que se conjugaba el interés por el arte y la ciencia, dándose cita *lo raro, lo maravilloso, lo superfluo o lo precioso y donde se acogía el macrocosmos de las ciencias naturales en sus aspectos animalísticos, vegetales y minerales*⁵⁵. Los objetos que contiene la cámara de don Enrique de Villena, descrita al comienzo del acto segundo de Macías, son un buen ejemplo de este tipo de interiores: *Mesa, escribanía, libros, papeles, reloj de arena, instrumentos de matemáticas, química, etcétera*⁵⁶. Al mismo tipo escenográfico corresponde el laboratorio de Fausto, en la ópera de Gounod.

Si este último tipo de decoración se emparenta con la ciencia, existen otros subterráneos que enlazan con la técnica: por ejemplo, el interior de la galería de una mina de carbón, en el drama de espectáculo *El ingeniero o la deuda de honor*, representado en Valencia en 1847. Son estos los años en que despiertan un apasionado interés las excavaciones de túneles como el de Liverpool—Manchester o el Londres, bajo el Támesis. Prolijas explicaciones sobre el modo de realizarlos aparecen en la prensa valenciana, al tiempo que sus imágenes se exhiben en cosmoramas y neoramas. A pesar de este interés, como indica Amiard-Chevrel, estas representaciones de la minería, la industria, la técnica o la maquinaria, suelen ir asociadas, sobre las tablas teatrales, a accidentes, ya que, más que de una fascinación por la modernidad de estos temas, se trata, en el teatro, *de ampliar el campo de investigación de los decoradores y de renovar las fuentes de emociones fuertes. No es la modernidad maquinista lo que llama la atención, sino la máquina devoradora de hombres, idea ampliamente extendida en la época*⁵⁷. Es esto, precisamente, lo que ocurre en el drama citado, en una de cuyas escenas se ve *el interior y hundimiento de la galería de una mina de carbón, causado por una*

⁵³ CATTANEO, M. T.: "Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla", en *La Comedia de Magia y de Santos*. Madrid, 1992, pág. 125.

⁵⁴ BAUDELAIRE, C.: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, 1996, pág. 63.

⁵⁵ LEÓN, A.: *El museo, Teoría, praxis y utopía*. Madrid, 1990, pág. 29.

⁵⁶ LARRA, M. J. de: *Macías*, acto 2º.

⁵⁷ AMIARD-CHEVREL, C.: "Aux sources d'une typologie. Représentations de Paris du romantisme au naturalisme", en *Images de la ville sur la scène aux XIXe et XXe siècles*. París, 1991, pág. 32.

explosión horrorosa⁵⁸. Klingender señala, por su parte, las asociaciones negativas que se producen, en ocasiones, entre las imágenes del infierno y las que representan escenas industriales y mineras⁵⁹.

Escasa presencia tienen, en los espectáculos de vistas exhibidos en Valencia, grutas y subterráneos. Aparte de las numerosas ilustraciones del túnel entre Liverpool y Manchester, presente en 1836 en el neorama situado en la calle del Empedrado, y del túnel bajo el Támesis —en el cosmorama de la plaza del Arzobispo, en 1838 y 1842; el neorama de Giménez, en 1845, y el poliorama del Salón de Mencheta, en 1848—, y sin contar con la cueva de Belén, presente en todos los nacimientos de figuras mecánicas y en una de las vistas expuestas en el ciclorama de Andrés Carlos en 1860, tan solo se muestra la napolitana gruta de Posilipo, en este último ciclorama citado.

EL INFIERNO

Una de las mansiones del teatro medieval era la del infierno, situada al extremo opuesto de la mansión del paraíso, en una distribución horizontal que más tarde sería reemplazada por otra vertical. La mansión del infierno incluía tres elementos: una torre fortaleza, un pozo al que Jesús arrojaba a Satanás, y una entrada al averno, que en general adoptaba la forma de una boca monstruosa que podía abrirse y cerrarse, y por la cual salían los demonios. Esta boca de lona recibía en Francia el nombre de *La chappe ou museau d'Hellequin*, la boca del infierno. La deformación en la pronunciación, sobre todo en la región de París, dio lugar a que esta expresión se transformara en *Le manteau d'Arlequin*, convirtiéndose de este modo la puerta del infierno en símbolo del teatro⁶⁰, para regocijo de los moralistas empeñados, durante siglos, en la cruzada en contra del espectáculo teatral.

Pilar Pedraza menciona una anotación escénica, referente a esta boca del infierno, en la mallorquina *Consueta del Juy*, del siglo XV o XVI⁶¹. Otto Driesen, en su obra *Origine d'Arlequin*, alude a la presencia de este elemento escénico en un ballet del siglo XVII: *En el centro de la escena se ha colocado una cabeza inmensa con la boca abierta, en cuyo interior se encuentra una diablesa*⁶². Esta boca, que en Valencia se utilizaba también en carros del Corpus, como el de la Diablero, Roca de Plutón o del Infierno, apareció en dos ocasiones en las fiestas inmaculistas de 1662, referidas por Valda y estudiadas por Pedraza: en uno de los carros de la procesión y

⁵⁸ *Diario Mercantil de Valencia*, 22 de abril de 1847.

⁵⁹ KLINGENDER, E. D.: *Arte y revolución industrial*. Madrid, 1983, pág. 197-210.

⁶⁰ OLIVA, C. y TORRES MONREAL, E.: *op. cit.*, pág. 100.

⁶¹ PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, 1982, pág. 167.

⁶² BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, 1951, pág. 313.

en el monumento que el pintor Gaspar Infante instaló en la puerta de su casa. Este monumento representaba, como en el teatro medieval, el Cielo, el Paraíso terrenal y el Infierno. En la parte inferior, este último, estaba figurado *con mucha variedad de formas horribles, con que se suelen figurar los infernales espíritus, en una voraz boca estaba un dragon formidable que, con un artificio por la parte de dentro, dava espantables silvos, y roncadas voces*⁶³.

La función de la boca es engullir, tragar. Con esa misma palabra refiere Leporello, en *Don Giovanni*, el final de su señor: *il diavolo sel trangugiò*. Por si no quedara suficientemente claro, una acotación de Da Ponte insiste en el concepto: *Don Giovanni resta ingluviato. Un gigante que se traga los hombres vivos*⁶⁴ aparece en fecha tan tardía como 1855, en la obra *Los siete castillos del diablo*. El infierno es un vientre colosal, lo *bajo corporal*, como decía Bajtin, donde se producen todo tipo de transformaciones y donde reina la variedad de formas, como indicaba Valda. Escénicamente, suele adoptar el aspecto de gigante o monstruo con una gran boca, o bien el de caverna en llamas o palacio infernal de fantásticas formas, a menudo flameantes, y poblado en general de serpientes, dragones y otros animales. No faltan rostros esqueléticos y monstruos guardianes en las pilastras de acceso a estos *parajes de desolación marcados por el imperio de la muerte y las tinieblas*⁶⁵, en los que se muestra un variado elenco de elementos fantásticos que, además de caracterizar siniestramente el lugar, sirven para articular las *múltiples zonas de espacio, de intrincada textura y extraordinario impacto plástico en la variedad y el dinamismo de los detalles*⁶⁶. La escenografía se completa con los vivos colores y atrevidos diseños del vestuario de bailarines y comparsas, en las comedias de magia: la publicidad destaca, en este sentido, los trajes de diablasas de *La redoma encantada* o los de los diablillos en *La banda verde*. Ejemplos de cavernas infernales, con sus formas flameantes —procedimiento escenográfico tradicional desde el siglo XVII— los hallamos en el decorado realizado por Charles Cambon para *La fille de marbre*, en 1847, y en la *Grotta infernale* de Ippolito Stefanini, escenógrafo milanés que colaboró con Sanquirico y Peroni a mediados del siglo XIX. En este último caso, no faltan serpientes, monstruos y un trono diabólico, de fantásticas formas, para completar la decoración.

En el siglo XIX, el infierno es, sobre todo, cosa de magia. Comedias como *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina*, *La hermosa de los cabellos de oro* o *Urganda la desconocida* dan lugar a la representación de escenas plenas de fantasía, con palacios diabólicos o cavernas en llamas, que representan las mansiones infernales, y en las cuales todo exceso imaginativo está permitido.

⁶³ Cit., en PEDRAZA, P: *op. cit.*, pág. 185.

⁶⁴ Diario Mercantil de Valencia, 1º de mayo de 1855.

⁶⁵ BRAVO, I.: *op. cit.*, pág. 110.

⁶⁶ *Ibidem*.

Infiernos y diablos acceden a los títulos: tras obras como *El mayor contrario amigo y diablo predicador*, ya en escena en 1795, sainetes como *Diablos son las mujeres y bailes como Diablos son los bailarines o los enanos duendes*, la cohorte diabólica invade los carteles teatrales. Entre otros títulos, pueden citarse los de *El diablo verde*, *Las píldoras del diablo*, *La campanilla del diablo*, *La lámpara maravillosa o el diablo cojuelo*, *Los siete castillos del diablo*, *La almoneda del diablo...* Junto con el diablo, el infierno: *La bruja de Lanjarón o una boda en el infierno*, por ejemplo. Lo infernal y diabólico no es privativo de la magia: también accede a títulos de óperas como la famosa *Roberto el diablo*; de dramas como *Detrás de la cruz, el diablo*; de melodramas sociales, como *Los infiernos de Madrid*, y de zarzuelas, como *El diablo en el poder*. El abuso conlleva burlas y críticas: *Anoche debió ponerse en escena en el teatro Principal la comedia de magia Los siete castillos del Diablo; el teatro de la Princesa anuncia el drama titulado La Encrucijada del Diablo ó el Puñal del Asesino, que es un título del diablo ó un diablo de título: preciso es confesar que las empresas aguzan diabólicamente el ingenio para atraer espectadores, pero también es notorio que las musas castellanas están dadas al diablo al ver como se va poniendo la escena española*⁶⁷. Pocos días después, se insiste en el tema: *Los diablos están en baja: el teatro de la Princesa, que se había entregado en manos de nuestro Señor Jesucristo y de San Vicente Ferrer, y lo pasaba perfectamente, así que se ha metido en La Encrucijada del Diablo, se lo ha llevado todo el demonio*⁶⁸.

En cualquier caso, y al margen de los títulos de las obras, las decoraciones infernales más fantásticas son las correspondientes a las comedias de magia. *La redoma encantada* muestra una mutación desde los tejados de una buhardilla hasta la perspectiva de palacios infernales⁶⁹, así como una decoración infernal con vistas de la laguna Estigia. Otra decoración de infierno engalana el acto primero de *Los polvos de la madre Celestina*. El cuadro octavo de *La hermosa de los cabellos de oro* muestra, tras una decoración de selva corta, la mansión de los demonios, con un salón fantástico y rompimientos que forman una galería, con foro de jardín y casa de fieras: un coro de demonios y un baile infernal ejecutado por diablos vestidos de caballeros, de pajes y de camaristas tiene lugar en este marco. Una danza infernal se desarrollaba, asimismo, en *La campanilla del diablo*, y una decoración de infierno aparecía en el prólogo de *Los siete castillos del diablo*. En el teatro Principal de Valencia, para el cuadro vigésimo sexto del acto cuarto de *Urganda la desconocida*, titulado *El desengaño en el infierno*, Baldomero Almejún pintó una grandiosa decoración infernal⁷⁰. En el teatro de la Princesa, donde se estrenó al mismo tiempo la obra, se utilizaron las decoraciones que Eusebio Lucini había realizado para el teatro del Circo, de Barcelona. Recibió muchos parabienes, en el caso de Lucini, el

⁶⁷ *Diario Mercantil de Valencia*, 29 de abril de 1855.

⁶⁸ *Ibidem*, 1º de mayo de 1855.

⁶⁹ Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 1, pág. 157.

⁷⁰ *Ibidem*, volumen 6, pág. 334.

infierno, notable por su originalidad y por la belleza de los efectos que en él ha aglomerado el artista, hasta el punto de que el público pidió con justicia la reaparición del infierno que realmente es una obra maestra de escenografía ⁷¹.

El infierno tiene cabida también, como es natural, en dramas bíblicos, como el representado en 1855 en el teatro de la Princesa, la *Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, uno de cuyos cuadros presenta la caída de Judas en el infierno. Una decoración de infierno, de José Flores Vela, se presentó en 1856 en el mismo teatro, para el melodrama *Los pastores de Belén*. De Almejún era la decoración infernal presentada en 1861 en el Principal, para la obra de Zorrilla *La Creación y el Diluvio Universal*. El prólogo de *Herodes*, de Ramón Franquelo, presentada en 1869, se llamaba *El Caos y el infierno*, y contaba con un gran baile infernal y coro de demonios. Por último, es el Purgatorio el que hace su aparición en *El Hombre-Dios o la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, de Antonio Campoamor, en 1870, en cuyo cuadro quinto tiene lugar una *salida de diablos* ⁷².

Junto con estos infiernos más o menos pintorescos, coloristas y exóticos, se da, a partir del romanticismo, una pasión por lo diabólico e infernal, lo sobrenatural tenebroso, satánico en vez de divino⁷³. El alegre infierno al que descendían personajes cómicos tales como Arlequín o Pantagruel —diablos en su origen— y que, en cierto modo, se conserva en algunas comedias de magia, se transforma en un lugar en el que tienen cabida *el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna*⁷⁴. Cambia también el carácter de los estilizados infiernos del clasicismo. En este sentido, las ninfas y dioses que poblaban los neoclásicos jardines elíseos van siendo reemplazados por otro tipo de ambientes y personajes — las monjas espectrales de *Roberto el diablo*, o Mefistófeles, por ejemplo, muy presente en la pintura española a partir de la década de los sesenta, tras el estreno del *Fausto* de Gounod. La era del diablo sigue a la de los dioses del Olimpo; el demonio ocupa el lugar de Júpiter⁷⁵: la atención se dirige, por lo tanto, hacia el espacio inferior, las tablas, susceptibles de abrirse hacia el vacío y el mal. Todo el espacio oculto de la escena es necesario para las apariciones y desapariciones subterráneas, como lo es, también, la rapidez del mecanismo que permite estos movimientos.

El juego de escotillones pasa, de este modo, de las comedias de magia a los géneros tradicionalmente considerados “serios”, es decir, la ópera o el drama.

⁷¹ *Diario Mercantil de Valencia*, 25 de noviembre de 1860.

⁷² Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 8, pág. 207.

⁷³ RABREAU, D. en JOIN-DIÉTERLE, C.: *Les décors de scène de L'Opéra de Paris à l'époque romantique*. París, 1988, pág. 18.

⁷⁴ BAJTIN, M.: *op. cit.*, pág. 43.

⁷⁵ "La Juive", en *L'Artiste*, IX, I, 1835, *op. cit.* en LACOMBE: *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. París, 1997, pág. 102.

Rabreau y Join-Diéterle destacan el impacto que tuvo este uso del escotillón en la representación de *Roberto el Diablo*, en 1831. La novedad, con todo, no era tan absoluta, ya que el *Don Giovanni* de Mozart también requería, para su final, el empleo de escotillones. La ópera *buffa I falsi monetari*, de Lauro Rossi, presentada en Valencia en 1848, contaba con sus escotillones, coros de duendes, fantasmas, etc. En el caso del drama, muy mala acogida tuvo, en el *Alfredo* de Pachecho, el personaje misterioso del Griego *que, como los héroes de las comedias de magia, se hundía por un escotillón*⁷⁶. *Don Juan Tenorio*, tan deudora, en muchos aspectos, de la comedia de magia, recurría también a los escotillones, siguiendo el ejemplo de la comedia de Antonio de Zamora *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*.

No faltaron los infiernos en los espectáculos populares. En 1821, en Valencia, el teatro pintoresco—mecánico de Cramer presentó, entre otras, una *nueva decoración representando el infierno: según reza el anuncio, también se verá a Plutón y Proserpina bajando a los infiernos; habrá baile diabólico y lluvia de fuego con incendio general*⁷⁷. El mismo Cramer había presentado en Alicante, en 1817, *la bajada de Arlequino al infierno de Plutón*⁷⁸, y en 1821, en Madrid, estrenó una nueva transformación *representando el infierno, hecho por un artista de esta Corte, al que se verá bajar a Plutón y Proserpina, y después un baile diabólico con lluvia de fuego*⁷⁹, es decir, exactamente lo mismo que ocho meses después ofreció en Valencia. Las funciones de autómatas que en 1852 acogió el Salón del Genio, situado en la plaza de San Esteban, incluyeron una *sorprendente vista del infierno*⁸⁰ que sirvió para exornar la comedia mitológica *La fantasma vengadora o el libertino castigado*.

LA MUERTE: PANTEONES, CEMENTERIOS Y RUINAS

Estos ámbitos de la muerte, habituales en los dramas románticos, mantienen en gran medida, sin embargo, el tratamiento formal que les había dado el neoclasicismo. Ese teatro de la muerte que halla sus precedentes en las *Camere Sepolcrali* de Piranesi, escenario en el cual Théophile Gautier hubiera deseado representar el *Hamlet* de Shakespeare, *en medio de estos bosques de columnas, a través de las salas bañadas por sombras y luces misteriosas*⁸¹, poco eco halló en la escenografía decimonónica española. Por lo menos, en su vertiente más fantástica, de arquitectura

⁷⁶ CALDERA, E. en DÍEZ BORQUE, J. M.: *Historia del teatro en España*. Madrid, 1988, pág. 457.

⁷⁷ *Diario de Valencia*, 3 de noviembre de 1821.

⁷⁸ *Diario de Alicante*, 29 de enero de 1817.

⁷⁹ VAREY, J. E.: *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid, 1995, pág. 315.

⁸⁰ *Diario Mercantil de Valencia*, 8 de mayo de 1852.

⁸¹ ARGULLOL, R.: *op. cit.*, pág. 34.

imposible. Es un texto no teatral, *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, el que recoge, en su descripción de la mansión de los muertos, con su *alta puerta, galerías fantásticas y desiertas, arcos ruinosos, escaleras de caracol que se prolongan en eterna espiral, "edificio sin base ni cimientos", que oscila como un barco*⁸², la huella de los laberintos piranesianos, *mitad mazmorra, mitad tumba*⁸³, con sus *fantásticas escaleras sin principio ni fin y, lo que todavía es más elocuente, "sin objeto aparente"; columnas, bóvedas y arcos sosteniendo inverosímiles estructuras*⁸⁴.

Los panteones, tan abundantes en la escena española de la época, resultan mucho más comedidos. El que Juan Blanchard realizó para el estreno de *La conjuración de Venecia*, en 1834, estaba concebido *de una manera serenamente intimista que se expresa en simplificadas líneas y que se plantea frontalmente, dejando para el telón de fondo los detalles de arquitecturas medievales que rematan tumbas y tapias*⁸⁵. La descripción que hace el propio Martínez de la Rosa incide en el mismo sentido de claridad estructural: *vense a entrambos lados varios sepulcros, con estatuas y emblemas fúnebres; en el fondo se descubre una pequeña capilla, cerrada con una verja de hierro y alumbrada con una lámpara*⁸⁶. Años más tarde, Zorrilla, en la descripción del panteón de la familia Tenorio, insiste en que la decoración *no debe tener nada de horrible: el magnífico cementerio, hermoseado a manera de jardín, con sus cipreses y flores de todas clases que embellecen la decoración en esta escena cuya acción transcurre en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna*⁸⁷, ofrecía, en principio, un aspecto más risueño que temible —por lo menos, hasta la irrupción de los esqueletos, sombras, espectros y espíritus, en el acto tercero. Presentada la obra en Valencia en 1845, Francisco Aranda pintó una nueva decoración de cementerio, *de arquitectura del siglo 16º, alumbrado por la luna y las estrellas*⁸⁸. Dado que Zorrilla no especificaba en su texto que la escena representase ningún cementerio sevillano en concreto, Aranda optó por construir *un monumento ideal, aunque sujeto al gusto arquitectónico del siglo XVI de que hay tantos edificios en España y principalmente en Sevilla*⁸⁹.

Las críticas que mereció este decorado fueron muy elogiosas, ya que revelaba *el gran talento artístico de su autor, el exquisito gusto, la inimitable maestría con que maneja la perspectiva. Aquellos sepulcros, aquel cielo, aquel claroscuro del edificio, son otras tantas chispas de inspiración que brotan de su privilegiado genio*⁹⁰. El crítico

⁸² NAVAS RUIZ, R.: *El Romanticismo español*, Madrid, 1990, pág. 243.

⁸³ ARGULLO, R.: *op. cit.*, pág. 46.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 45.

⁸⁵ ARIAS DE COSSÍO, A.M.: *op. cit.*, pág. 75.

⁸⁶ MARTÍNEZ DE LA ROSA, F.: *La conjuración de Venecia*, acto 2º.

⁸⁷ ZORRILLA, J.: *Don Juan Tenorio*, parte 2ª, acto 1º.

⁸⁸ Biblioteca Universitaria de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 2, pág. 334.

⁸⁹ *El Fénix*, 2ª época, nº 32, 11 de mayo de 1845.

⁹⁰ *Ibidem*, nº 31, 4 de mayo de 1845.

que firma como *La Mosca*, que es quien tantos elogios vierte sobre Aranda, ofreció una minuciosa descripción de la decoración estrenada. Enmarcado por un *rico cortinaje de terciopelo y oro*, el cementerio se hallaba rodeado por un claustro o galería. En primer término, destacaban a la derecha del espectador el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa; a la izquierda, el de don Luis Mejía y, en el centro, el de doña Inés. La puesta en escena de Aranda resultó muy fiel a las indicaciones de Zorrilla: *El teatro —escribe éste— representa un magnífico cementerio, hermoso a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo Ulloa, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra. El sepulcro de don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de doña Inés en el centro, y su estatua de pie*⁹¹. Al fondo del decorado de Aranda, a través de una reja que se veía entre un desmayo, podía verse la continuación del recinto, con su vestíbulo; a la izquierda de esta reja había una gran cruz, tras la cual se alzaba el sepulcro de don Diego Tenorio. En el lado opuesto, una serie de sepulcros rodeados de cipreses. Zorrilla indicaba: *En segundo término otros sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte*⁹². *La Mosca* destaca los efectos de luz utilizados por Aranda, creando *un ambiente frío como el astro que la alumbra despejado y alegre como el cielo de Sevilla*⁹³. Dos fuentes de luz iluminaban la escena: una, artificial cuyos radios luminosos proyectan sombras variadas y vigorosas sobre los objetos que la bañan de una tinta brillante⁹⁴; otra, en el fondo, correspondiente a la luna y las estrellas.

Junto con el drama, otro género que dio lugar a la representación de panteones y cementerios fue la ópera. De la puesta en escena en el Principal, en 1833, de *Capuletti ed i Montecchi*, de Bellini, se celebró *el acierto y propiedad con que se dispuso la decoración (...) que figura el panteón de los Capeletos*⁹⁵. *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, presentaba en su tercer acto el cementerio de Ratenswood, con un patio situado frente a una antigua iglesia ruinoso, rodeada de monumentos funerarios.

En todos estos paisajes de la muerte, impregnados de melancolía, donde *las imágenes de los monumentos funerarios representan la belleza del silencio, de la desolación, del tránsito hacia la muerte*⁹⁶, tumbas y ruinas se conjugan con la

⁹¹ ZORRILLA, J.: *op. cit.*, parte 2a, acto 1º.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *El Fénix*, 2ª época, nº 32, 11 de mayo de 1845.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Diario de Valencia*, 19 de junio de 1833.

⁹⁶ ARGULLOL, R.: *op. cit.*, pág. 126.

oscuridad de la noche o con las penumbras del crepúsculo, así como el fragor de la tormenta o el ulular del viento. La vieja iglesia ruinosa de *Lucía* nos da otra de las claves simbólicas de la muerte: las ruinas, testimonio de la *potencialidad destructiva de la Naturaleza y del tiempo*⁹⁷. Ruinas y sepulcros adornan la capilla gótica estrenada en 1828 en la Balda; Ruggiero, en *La conjuración de Venecia*, conduce a la desfalleciente Laura a un sepulcro con dos figuras *esculpidas groseramente en el mármol, ya carcomido por los años*⁹⁸. El claustro de *Roberto el diablo*, de cuyas tumbas se alzan las espectrales monjas, se halla también medio derruido.

La pasión por las ruinas había nacido en el siglo XVIII, en relación con los descubrimientos arqueológicos y la contemplación de los restos del pasado grecorromano. La ruina se constituye entonces en una *nueva categoría estética de carácter anticlásico*⁹⁹: los jardines se pueblan de falsas ruinas; la palabra accede al título de numerosas obras —*Las ruinas de Palmira*, de Volney; *Las ruinas de Paestum*, de Thomas Mayor; *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de Julien M. Le Roy, etc.—. A las ruinas de civilizaciones antiguas vienen a sumarse las de iglesias y castillos medievales, tan presentes en las obras de Caspar David Friedrich y Karl Blechen: en el siglo XIX, la ruina medieval sustituye a la clásica¹⁰⁰ —en *Los amantes de Teruel*, un personaje refiere cómo otro *entró en esa ruina de gótica ermita que a vuestros jardines términos limita*¹⁰¹. Inscritas en la categoría de lo pintoresco, sobre todo por la lenta inmersión en la naturaleza de la obra del hombre, las ruinas hablan: esto es, por lo menos, lo que manifiesta Pedro de Madrazo en su narración *Una impresión supersticiosa*, en la cual alude a *la voz de las ruinas*¹⁰². En ellas se conjugan belleza y muerte, en una alianza muy estimada por los románticos. El dolor y la muerte se expresan en el paisaje: *Lápidas y crepúsculos, abadías derruidas y claros de luna, imágenes de niebla e invierno al igual que sombríos bosques con escasas rendijas de cielo azul, son los acordes de la queja de una existencia insatisfecha*¹⁰³, escribe Carus.

El ámbito de la muerte no se limita a la pintura y a los escenarios teatrales, Otros espectáculos incluían también vistas de cementerios —como el de Pisa, en el cosmorama instalado en 1860 en la calle de la Sangre— y panteones. Un panteón real, iluminado por una lámpara de alabastro, podía verse en el estereorama exhibido en 1844 en la calle del Mar, espectáculo que incluía también una vista del interior de la parisina iglesia de San Roque, *iluminada con un suntuoso túmulo en el centro, y el*

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 28.

⁹⁸ MARTÍNEZ DE LA ROSA, F.: *op. cit.*, acto 2º, escena 3ª.

⁹⁹ HERNANDO, J.: *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989, pág. 22.

¹⁰⁰ HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid, 1995, pág. 153.

¹⁰¹ HARTZENBUSCH, J. E.: *Los amantes de Teruel*, acto 2º, escena 3ª.

¹⁰² Cit., en LLORENS, T.: *El Romanticismo español*. Madrid, 1980, pág. 283.

¹⁰³ CARUS, C. G.: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid, 1992.

*clero entonando los responsos*¹⁰⁴. Un panteón iluminado por la luna engalanaba uno de los actos de la comedia mitológica *La fantasma vengadora*, representada por autómatas en el Salón del Genio, en 1852. Pero lo que estos entretenimientos populares ofrecían, sobre todo, era vistas de ruinas. Las del Templo del Sol, en Palmira, se mostraban en 1830 en el cosmorama de José Lapuerta; las ruinas de Jerusalén lo hacían, en 1832, en el neorama de Andrés Rancher; una mezquita medio derruida, próxima a Argel, y las ruinas de un antiguo templo en Escocia podían verse en el cosmorama de la Beneficencia, en 1838. En 1839, este mismo espectáculo amplía su repertorio con las vistas de las ruinas de los templos romanos de Antonino, Faustina y Júpiter. En 1848, el poliorama del Salón de Mencheta muestra las ruinas del templo de Balbelch o del Sol, en Sicilia.

Por último, en este rápido recorrido, mencionaremos las vistas de las ruinas de las abadías de Vilard, Dryburg y Netley, exhibidas en 1851 por el gabinete poliorámico recreativo del teatro de Santa Tecla, y que evocan las siguientes palabras de Hawthorne: *Ni el coliseo, ni las tumbas de la Via Appia, ni los más vetustos pilares del Forum, ni ninguna otra ruina romana, por mutilada que esté, podrá ofrecer nunca el aspecto de venerable antigüedad que presentan las paredes grises de una abadía o castillo de Inglaterra*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Diario Mercantil de Valencia*, 10 de noviembre de 1844.

¹⁰⁵ *Europa pintoresca*, Barcelona, 1882, pág. 286.