



EL TEATRO  
POR DENTRO



6

**C**

42576









# EL TEATRO POR DENTRO



LIBRERIA OLIVERAS  
A. 18 de JULIO 1208  
MONTEVIDEO

ES PROPIEDAD



M. J. MOYNET

---

EL  
TEATRO POR DENTRO

MAQUINARIA Y DECORACIONES

Versión española por

CECILIO NAVARRO

~~~~~  
ILUSTRACIÓN DEL AUTOR  
~~~~~

BARCELONA  
BIBLIOTECA DE MARAVILLAS

DANIEL CORTEZO Y C.<sup>ª</sup>-*Ausias-March*, 95

1885

C142576



Establecimiento tipográfico-editorial de DANIEL CORTEZO Y C.<sup>a</sup>

Ayuntamiento de Madrid

R.98914



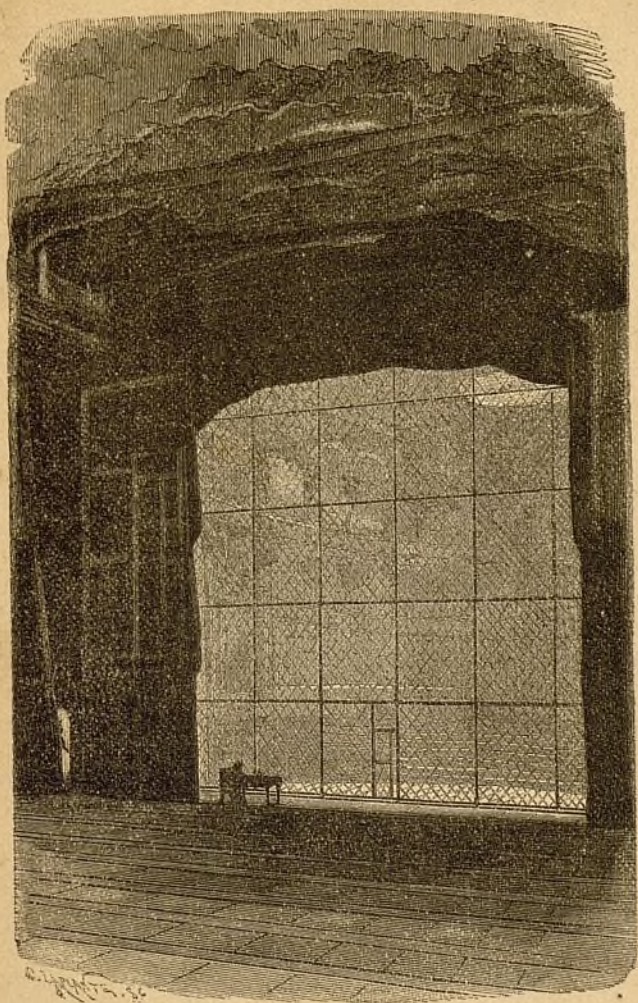


Fig. 1.—El Teatro por la mañana





## PRÓLOGO

---

EL objeto de este libro es iniciar al lector en los secretos del arte de la decoración y de la exhibición de las obras dramáticas en los grandes teatros. Los espectadores que asisten á la representación de una ópera, por ejemplo, ó de una magia, ven sucederse cambios, transformaciones, efectos encantadores que les sorprenden y admiran, sin que la mayor parte de ellos se preocupe mucho de la invención, arte, ciencia y trabajo que han sido menester para producir en ellos todas estas ilusiones. Hay sin embargo espíritus curiosos que no se satisfacen con gozar los efectos y quisieran conocer las causas. Así á las personas que por su profesión tienen que ver en los teatros, se las abruma á preguntas; querriase de buena gana acompañarlas, una vez siquiera, á las horas del día en que se preparan las representaciones, ó por la noche, durante los entre actos por detrás del telón. Pero esto no es fácil, porque es severa la consigna y con razón: no se crea que nadie se divierte trabajando para divertir á los demás; los ociosos estorban allí.

Á satisfacer esta curiosidad, rara vez ó imperfectamente satisfecha, se dirige nuestro libro. En él se verá el teatro desde esa línea de fuego (candlejas antes, ahora baterías), que lo separa del público, hasta la pared que termina la escena, desde el suelo del último subterráneo hasta el remate del edificio. No se trata aquí del arte del comediante, de la literatura ni de la música dramática: las buenas obras sobre estas materias son numerosas; pero el arte combinado del pintor decorador y del tramoyista es un asunto casi nuevo, y una larga experiencia personal autoriza al autor á creer que los datos, las explicaciones, las revelaciones, por decirlo así, que ha reunido en los capítulos que siguen, no serán leídos sin interés ni provecho, aun por los que frecuentan poco, ó no frecuentan los teatros.

---



# I

Espectáculo escénico.—Las decoraciones.—Los trajes

**S**i el escritor que ha compuesto una obra dramática se limitara á dar su manuscrito á la estampa ó á representar su obra en un salón, á buen seguro que los lectores ó espectadores no formarían de ella, bajo muchos conceptos, sino una idea imperfecta. Detalles necesarios se les escaparían, aunque largos desenvolvimientos literarios procuraran presentar al espíritu los trajes y los lugares en que se mueven los personajes creados por la imaginación del autor. Sólo el teatro, con los recursos de una exhibición hábilmente combinada y ejecutada, puede producir un conjunto satisfactorio. Y no hablamos aquí solamente de las obras en que el poeta pone en juego poderes sobrenaturales y conduce á sus actores á los lugares más diversos y extraños, sino también de una simple comedia, cuya acción pasa en una sala ó en una buhardilla: si la presentación en escena se hace con esmero, si las decoraciones están bien pintadas y los accesorios y los trajes concienzudamente estudiados, los

espectadores pueden creerse transportados al medio mismo en que el autor ha puesto sus personajes y nace la ilusión.

El teatro moderno ha llegado muchas veces á la perfección en este punto. Ya no estamos en el tiempo en que se representaba la *Ester* ó la *Atalia* en un salón de la casa de Saint-Cyr, sin más prestigio que la belleza de los versos de Racine, goce exquisito, pero frío, incompleto, que no podía convenir más que á un pequeño número de literatos.

Actualmente el concurso de todas las artes ha venido á ser necesario en las representaciones escénicas, realzando el mérito de la obra y el de los mismos actores. El público, más numeroso, se compone de todas las clases de la sociedad: los conocimientos arqueológicos son más generales, y se hallaría ridículo poner en acción personajes de la antigua Asiria en un palacio francés del siglo xvii. Hay que respetar, en lo posible, la verdad en los trajes y accesorios. No se puede ya poner largas escenas de la vida íntima en medio de la calle, como Molière, Racine, Corneille y otros autores célebres lo hicieron muchas veces. Se ha hecho necesario cambiar de decoración, según lo que á la acción conviene, y de aquí el empleo de un material más considerable y mejor escogido.

En las obras de pura imaginación, en las de magia, por ejemplo, este género de exigencias se hace sentir más aún. Ya no se emplean aquellas grandes máquinas que maravillaban á nuestros abuelos, máquinas cuya disposición variaba poco y á cuyo empleo se apelaba para producir, poco más ó menos, los mismos efectos en las varias óperas ó tonadas de los siglos xvii y xviii; el teatro actual, con los recursos que le prestan la ciencia, las artes y, sobre todo, los conoci-



mientos modernos de la arqueología y de la etnografía, puede poner á disposición del autor dramático los monumentos, los trajes y las vistas de todos los países, y cuando el autor se lanza al dominio de lo imposible, es seguido y á menudo superado por los artistas encargados de lo que en otro tiempo era la parte accesoría. Así, se ha visto que una obra de mérito dudoso se ha sostenido durante gran número de representaciones, sólo por el encanto de la presentación en escena. Si el mérito de una obra es real y se le añade el esplendor de una esmerada exhibición, la representación no deja ya nada que desear. Varias obras maestras de la Opera son ejemplo de este buen efecto, que coloca este teatro sobre todos los teatros del mundo.

En este libro sólo nos proponemos estudiar la presentación en escena, prescindiendo enteramente de la parte literaria y musical que no entra para nada en nuestro estudio. La única parte del teatro que trataremos aquí es la que comprende desde las baterías hasta la pared de fondo, destinada únicamente á la acción de los actores y á las evoluciones de las máquinas.

El teatro moderno está completamente aislado del público, si se exceptúan ciertos palcos reservados sobre el proscenio. Sabido es que no siempre ha sido así. Á principios del siglo pasado, aún había en el escenario dos series laterales de butacas destinadas á los espectadores.

La escena comienza en la parte de las tablas que avanza en la sala ó patio, y por esta razón se llama proscenio ó ante-escenario. En los teatros líricos esta parte del teatro se prolonga de manera que permita á los cantores avanzar más en la sala, á fin de que no se pierda su voz en las regiones superiores del teatro.

En el centro del proscenio está la concha del apuntador, que con un manuscrito en la mano ayuda la memoria del actor. Á uno y otro lado del apuntador, las baterías de gas, alumbran con intensa luz á los personajes, subiéndose ó bajándose, según conviene.

Antiguamente, para obtener grandes efectos escénicos, se creía necesario dar mucha profundidad á los teatros. La experiencia ha demostrado el error. El tablado del teatro moderno va elevándose y ensanchándose. Algunos teatros de Italia tienen todavía gran número de planos. El famoso teatro de las máquinas, en las Tullerías, era muy profundo. Esta disposición tenía el inconveniente de multiplicar las bambalinas, ó fajas de tela pintada del techo de la escena, que producen á veces mal efecto, y los bastidores laterales, cuya posición simétrica perjudica á la ilusión. La gran profundidad de los teatros absorbía además la voz de los actores colocados en el fondo.

La ventaja de la grande altura que se quiere dar á los teatros modernos consiste en que siendo necesariamente toda la parte superior un almacén de decoraciones, si esta parte es muy elevada, pueden subir rectos los telones de fondo, se estropean menos y no ocupan tanto lugar como plegados.

El nuevo teatro de la Opera de París tiene 47 metros de altura desde el tablado hasta el telar, y 82 de anchura. Con estas proporciones, es posible disimular los plafones de aire ó bambalinas, indicadas más arriba, el gran obstáculo de los efectos escénicos.

La necesidad de poner en escena un número considerable de personajes, y además objetos de cierto tamaño, como casas practicables, carruajes enganchados, montañas ó á lo menos montículos bastante elevados, ha obligado al teatro á ensancharse poco á poco.



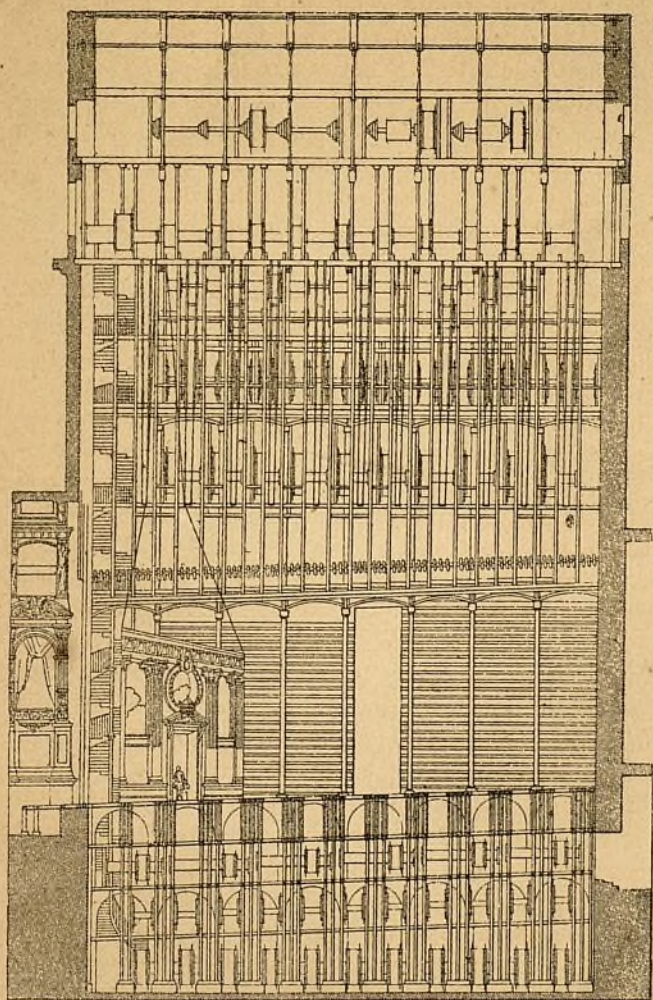


Fig. 2.—Corte longitudinal de un teatro.—Armadura del techo





Por otra parte, el precio excesivo del terreno, en una gran capital como París no ha permitido á las paredes laterales de la escena extenderse indefinidamente. Ha sido menester limitar el cuadro con bastidores colocados oblicuamente para que la vista del espectador no chocara con las paredes interiores del teatro. Se había resuelto el problema con series de bastidores colocados á derecha é izquierda y plafones que fueron siempre estrechándose hasta el fondo del teatro, lo que daba á la decoración, cuando era muy profunda, el aspecto de un cono visto por la base. Cuando los personajes se hallaban en último término, como no habían disminuído de dimensión como los paisajes ó palacios que los rodeaban, parecían de estatura gigantesca. Esta disposición casi general en el pasado siglo, cambia paulatinamente á medida que el teatro procura aproximarse á la verdad.

Ahora, en lugar de esta disposición de la perspectiva, el decorador tiende á estrechar los primeros términos y á ensanchar el fondo del teatro, lo que le permite disponer su decoración, según las exigencias de la obra, y suprimir la monótona regularidad con que por tanto tiempo se ha contentado el teatro. Lo mismo sucede con la parte superior, ó sea la bóveda, que los espectadores de la orquesta ó de lunetas descubrirían, si no se ocultara con una serie de plafones, disimulando hábilmente todo el sistema de alumbrado y el almacén de decoraciones.

Ha progresado también la indumentaria no tanto con relación á la riqueza, como á la exactitud histórica.

En el siglo de Luís XIV se desplegaba ya en los espectáculos teatrales mucha magnificencia; pero los héroes griegos ó romanos que con tanta frecuencia se ponían en escena estaban vestidos, y sobre todo em-

plumados, como brillantes muñecos. Una bailarina, la Salé, tuvo el valor de romper con la moda é introducir el traje real, y por su iniciativa se entró en una vía más racional. Las investigaciones arqueológicas á la vez que nos revelaban la arquitectura de los antiguos, nos suministraban datos precisos sobre sus trajes, y nuestros viajeros que recorrían el mundo entero nos traían noticias preciosas de todos los pueblos de la tierra. Así hemos visto cómo, al llamamiento de los autores que por los años de 1830 estaban al frente del teatro moderno, generaciones muertas de muchos años atrás han reaparecido en cierto modo vivas, durante una noche, con sus trajes propios y en los lugares en que habían vivido, sin exceptuar los menores utensilios de su vida doméstica.

---



## II

### Parte histórica

HUBO un tiempo en que era preciso designar á los espectadores el lugar de la acción por medio de rótulos ó letreros que decían: *Un palacio, un bosque, la orilla del mar*. Las representaciones se hacían entonces de día. La dificultad de disponer de la luz, como se dispone en nuestros teatros, debía ser poco favorable á la ilusión. El teatro antiguo, griego ó romano, tenía una construcción arquitectónica permanente que servía de marco invariable á todas las obras representadas. En nuestros días, aún se ven en Persia composiciones teatrales que se representan en los bazares, sobre un gran estrado, sin otra decoración que vistosas telas que sirven de fondo á los actores. He visto, sin embargo, que el público se interesaba por ellas como si la decoración existiese, y la suplía mentalmente.

En la Edad media, el teatro no había pasado aún de los medios primitivos: en la representación de los misterios, una caverna situada en el proscenio servía de entrada y salida á los poderes infernales.

El primer teatro de que se guarda un recuerdo preciso en París es el de los cofrades de la Pasión, los cuales dieron en el reinado de Luis XI (1467) algunas representaciones públicas en un vasto estrado de mármol del palacio ó bien á la puerta del Châtelet.

Los actores eran pasantes del parlamento ó del Châtelet. También parecieron en público los *Enfants Sans-souci*, conducidos por el *Principe de los necios*: esta compañía representaba piezas satíricas dirigidas contra los grandes personajes de la época; no había decoraciones, y unos tablados sobrepuestos figuraban el paraíso, el infierno, una ciudad, etc.

En 1600, el teatro del hotel de Borgoña pasó de la farsa á la comedia seria y á las piezas en que figuraban las divinidades mitológicas. Los privilegios del teatro de Borgoña se confirmaron en 1613. Autorizóse á los cómicos para representar « todos los misterios, y juegos honestos y recreativos sin ofender á nadie. » Los principales actores, como Turlupin, Gautier, Garguille y otros, representaban con máscara, excepto Gros-Guillaume; estos actores llevaban siempre el mismo traje y parecían en papeles semejantes de que habían hecho poco á poco personalidades.

En el teatro del *Marais*, situado primero en la calle de la *Poterie*, y luego en la *Vieille-du-Temple*, trabajaba una compañía de italianos pensionados por el rey. En ella brillaban Arlequin, Pantalón, Mezzetin, Trivelin, Isabel, Colombina, el Doctor y Scaramouche.

En el Puente Nuevo se divertía al público con los muñecos de Brioché: el teatro de Tabarin y los puestos de charlatanes atraían también muchos espectadores.

En 1577, un italiano llamado Baltazarrini fué nombrado ordenador de todas las funciones en la corte de



Catalina de Médicis y el primero que compuso piezas que fueron representadas en presencia de la reina por italianos y aun por personas de la corte. Tomó por colaboradores á D'Aubigny, para las coplas, canciones y versos, y al maestro de capilla de Enrique III para la música. Á esta colaboración se debió el *Ballet comique de la royne*, especie de farsa poética en que damas de la corte cantaron y recitaron versos. Allí se vieron bosquecillos, árboles, palacios maravillosos como también en las *Aventuras de Circe*, pieza de los mismos autores. Se hicieron tales maravillas, y sobre todo, tantos gastos que no montó á menos la cantidad total que á un millón y cien mil escudos.

Puede decirse que de aquella época data verdaderamente en Francia la presentación en escena; pero sólo en provecho de la corte y en los salones del Louvre ó de los reales sitios; el pueblo no tenía aún por espectáculos sino algunos tablados en las plazas públicas y teatros casi desmantelados.

En 1636, la compañía de Bellerose trabajó delante de la reina en el palacio de Richelieu.

El 22 de febrero de 1637, se representó en el mismo palacio la comedia *El Ciego de Esmirna*, por las dos compañías de cómicos, en presencia del rey y de toda la familia real, del príncipe de Condé, del duque de Enghien, del duque de Weimar, del mariscal de la Force y de muchos otros personajes de ambos sexos. Sin duda Boisrobert, uno de los cinco autores de la obra, asistía á la representación, con el gran Gassión, y d'Aubignac no se olvidó de la inspección del teatro, que había solicitado del cardenal Richelieu.

El 28 de marzo de 1645, hubo comedia italiana; el 14 de diciembre del mismo año, la reina con gran parte de la corte, asistió á la representación que la

compañía de los italianos hizo de *Finta Pazza*, de Julio Strozzi en el teatro del Petit-Bourbon.

La primera ópera francesa, *Akebar, rey de Mogol*, por el abate Mailly, fué representada en febrero de 1646, con el título de tragedia lírica, en el palacio episcopal de Carpentras. Tuvo un éxito prodigioso; el cardenal, Alessandro Bichi, que ocupaba la silla episcopal, no había omitido nada para dar á esta representación el esplendor necesario.

Otro cardenal introdujo la ópera en París: el cardenal Mazzarino hizo representar la *Festa teatrale della Finta Pazza*, de Baptisto Balbi y Torelli. Esta ópera fué representada en el teatro del Petit-Bourbon el 24 de diciembre de 1647, con asistencia del rey Luis XIV.

En 1647 también, asistió el rey á la representación de la tragicomedia de Orfeo en el *Palais Rogal*. Esta pieza había sido ya representada para festejar al landgrave de Hesse en el salón de los cómicos, después del baile con que SS. MM. lo obsequiaron.

En 1650 se representó la *Andrómeda* por la compañía Real del Petit-Bourbon.

En León Mahelot (*Recueil des décorations et accessoires qui ont servi pour les représentations jusqu'en 1673*) se encuentra la lista de las obras representadas por los cómicos del rey, lista demasiado larga para insertarla aquí. Va acompañada de diseños é indicaciones de decoraciones muy curiosas por cuanto nos ponen de manifiesto los recursos del teatro en aquella época. Más adelante tendremos ocasión de mostrar que, á pesar de la exigüidad de las salas de espectáculos, la presentación en escena solía ser muy complicada sobre todo para las danzas figuradas, porque bajo este concepto la comedia y la tragedia estaban aún muy descuidadas.



He aquí un extracto del libro que llevaba el encargado de preparar todo lo necesario para las representaciones teatrales que había de presenciar el rey. Titúlase:

«Memoria para la decoración de las piezas que se representen por los comediantes del rey, pagados por S. M.»

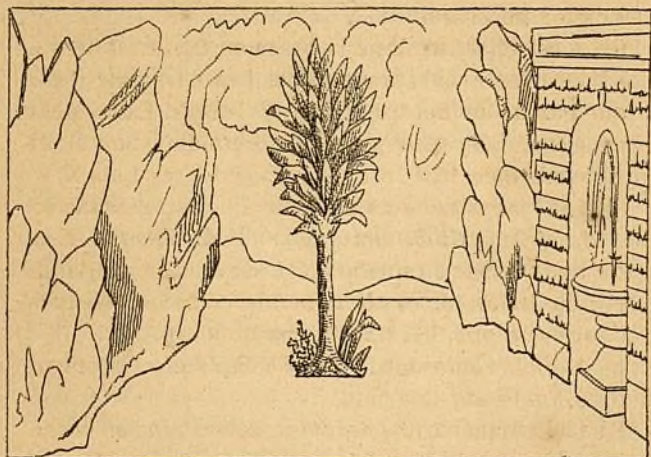


Fig. 3.—Decoración de *Amarilis* (fac-símile).

Para la titulada *Amarilis*, pastoral de M. Durier:

«Es menester que haya en medio verdura natural ó pintada; uno de los lados del teatro está formado de rocas, y el otro de fuentes vivas ó secas. En medio del teatro un árbol y verdura. Tres sombreros de flores, un ramo, dardos y cayados.»

Estas últimas palabras indican los accesorios de que el autor del diario estaba también encargado.

Á propósito de otra pieza, no es menos curioso ob-

servar las exigencias de la presentación en escena y la ingenuidad con que el decorador atiende á ellas.

Para *Les Occasions perdues*, comedia de M. Rotrou, se necesita « en medio del teatro un palacio en un jardin, donde hay dos ventanas con reja y dos escaleras donde hay amantes que departen; á un extremo del teatro una fuente en un bosque; á otro lado ruínas en un bosque; en el primer acto, *ruiseñores*; en el tercero y en el quinto se hace parecer de noche con luna y estrellas, etc., etc.» Después una multitud de accesorios. He subrayado la palabra *ruiseñores*, porque aparece siempre que hay un bosque ó un jardin en escena. Este medio de efecto escénico queda sin explicación.

He aquí el singular programa de las decoraciones de la *Follie de Clidamant*, pieza de M. Hardy:

«Ha de haber en medio del teatro un bello palacio y á uno de los lados un mar, en que aparece un barco con mástiles y velas y en él una mujer que se echa al agua; al otro lado una buena alcoba que se cierra y se abre, donde hay una cama hecha.» Y esta decoración se hacía en un teatro de siete metros de ancho, teniendo poco más ó menos la misma altura.

En fin, en el *Clitophon* de M. Ryer, el pintor y el tramoyista llegan á realizar en este pequeño espacio el programa siguiente:

«En medio del teatro un templo magnifico, enriquecido de oropel, términos y columnas, un cuadro de Diana, y en medio un altar, dos candeleros con sus candelas; á un lado del teatro una prisión ó torre circular, la cual sea muy grande y baja para ver tres prisioneros; al lado de la prisión un bello jardin espacioso, guarnecido de balaustradas de flores y empalizadas; al otro lado del teatro una montaña bien alta,



en la dicha montaña un sepulcro, un pilar, un carcax y un altar rústico de verdura y roca al cual se pueda subir, y sobre la roca una prisión para dos personas que están ocultas.»

Sigue una lista de accesorios en que no se olvidan los ruiseñores.

No hay para que decir que con semejantes programas y en teatros de mediana extensión, cuyo fondo se iba estrechando, no podía haber ilusión ni verosimilitud. El diseño de la decoración cuyo programa acabo de transcribir es una necedad infantil y la ejecución debía de ser más ridícula aún que el diseño.

Así, se ve en aquella época y en los años siguientes que los autores serios se preocupaban muy poco de lo que rodeaba á sus personajes. Los libretistas solamente hacen esfuerzos para agrandar la escena y llegar á efectos verosímiles. Para juzgar la llaneza con que la administración de los teatros reales trataba la presentación en escena de las obras maestras de Molière, de Corneille y de Racine, bastan las indicaciones siguientes:

Los *Horacios*, de P. Corneille: un palacio á voluntad; en el quinto acto una poltrona.

*Cinna*: un palacio á voluntad; en el segundo acto, una poltrona, dos taburetes; en el quinto, un taburete á la izquierda del rey.

*Polinto*: un palacio á voluntad.

*Andrómaca*: un palacio con columnas; en el fondo, un mar con barcos.—Como se ve, Andrómaca sale favorecida; mas para *Británico*, *Ifigenia* y *Fedra* basta un palacio á voluntad, es decir un palacio cualquiera.

Pasemos á Molière.

El *Misántropo*: el teatro es un aposento; se necesitan seis sillas y tres arañas.

Lo mismo para el *Tartufo*.

Para el *Festín de Pierre y Amphitryon* se hicieron gastos de decoraciones y máquinas.

Para la *Berecine* de Corneille, un palacio.

La arquitectura antigua era además tan poco conocida, que todo lo que en este género se hacía en el teatro era una mezcla de arte romano y francés; sólo en algunos detalles particulares designaba el pintor alguna comarca. Lo mismo sucedía en los trajes y hasta fines del siglo xvii no sobrevino ningún cambio; pero si la comedia y la tragedia permanecieron estacionarias, se intentaron algunos esfuerzos por la ópera y la danza.

En 1645 la ópera francesa está ya fundada y los autores tienen que unir á la poesía, á la música y á la danza una presentación en escena en relación con un espectáculo que debe encantar el ánimo y los sentidos. De Italia se toman los decoradores.

Italia tenía teatros de canto desde 1600, y la presentación en escena era allí muy esmerada y lujosa. Y se tomó por modelo. En 1640 *Las Bodas de Orfeo y de Euridice*, tragedia de Chappaton, fué representada por la compañía Real. Es una de las primeras obras de espectáculo representada no sólo para la corte, sino también para el público parisiense con un gran aparato de presentación. El éxito fué tal que fué repetida con adiciones en 1648, y 1662 por los cómicos del *Marais*, que la volvieron á echar con más numerosas adiciones.

El público gustaba mucho de las representaciones en que había gran movimiento de decoraciones y máquinas: encuéntrase esta palabra unida á muchos títulos de obras del tiempo y el éxito de este género de espectáculo no ha cesado de crecer hasta nuestros días.



Toda descripción de ópera, en las cartas y memorias de la época termina con un elogio de las decoraciones y máquinas.

He aquí una carta en que se da cuenta de la ópera titulada el *Rapto de Elena*.

«Admirábase sobre todo, una gruta que formaba uno de los más agradables adornos del palacio de Enone, embellecida con fuentes vivas y saltos de agua natural... Si queréis recordar bien la imagen de todas las cosas que acabo de bosquejar aquí ligeramente, difícilmente concebiréis que haya quien se resuelva á tantos aparatos y gastos para espectáculos que no duren más de dos meses, y que una sola ciudad pueda suministrar bastantes espectadores para satisfacer los gastos de tantas personas como hay en esto empleadas.» (Carta de Venecia, 1677.)

El rey mismo quería tener su teatro con tramoyas y se construyó en las Tullerías el teatro de las máquinas. Hiciéronse en este teatro maravillosas transformaciones; había en él máquinas que levantaban todo un Olimpo compuesto de más de cien personas.

Corneille y Molière no desdeñaron este elemento de éxito y *Andrómeda*, *Circe*, *Anfitrión*, el *Toisón de oro*, vinieron á lisonjear el gusto de los espectadores á cuyo frente estaban el rey y la corte.

Durante este tiempo, la ópera francesa había acabado por instalarse en el teatro construido por el cardenal Richelieu para *Mirame*.

En 1659, se representó una ópera en Issy, en un jardín perteneciente á M. de la Haye. Este M. de la Haye tenía una gran posesión rodeada de un hermoso parque y en él hizo un teatro. Los bosquecillos servían de decoraciones, y estatuas, jarrones y flores naturales adornaban la escena. Se representó en este teatro la

*Pastoral en música*, ó la *ópera de Issy*, como se la llamó. Tuvo tal éxito esta representación, que determinó un gran progreso de la ópera francesa, es decir el establecimiento definitivo de la *Academia Real de música*. Los autores eran el abate Perrin, para la letra, y Cambert, para la música. La corte y la ciudad se trasladaron á Issy para asistir á la representación. El camino estaba cubierto de coches. Gran número de convidados tuvieron que contentarse con pasear al rededor de los jardines.

Volvamos á la Ópera convertida en Academia Real de música y danza, é instalada cerca del *Palais Royal*, de donde había de echarla un incendio.

La Ópera hacía grandes esfuerzos para dar á sus representaciones el lujo y prestigio tan necesarios en este género de espectáculos. Se trajeron decoradores de Italia, y habiendo tomado el público afición á estas diversiones escénicas se comenzó á pedir auxilio á todas las cortes, lo que no se había hecho más que en la corte. La Academia se sostuvo bajo el patronato del rey, que si no le dió una subvención directa, pagó á lo menos sus deudas muchas veces hasta que estuvo al cargo de la ciudad de París.

El 16 de mayo de 1681 aparecen las bailarinas por la primera vez en el teatro. Hasta entonces habían bailado solamente los hombres, reservando á los más jóvenes los papeles femeninos. Esta revolución se hizo en la corte en la danza figurada del *Triunfo del Amor* que obtuvo caluroso éxito. El público ciertamente era escogido y todo estaba dispuesto para aplaudir. Entre las nobles bailarinas, se distinguían la delfina, la princesa de Conti y Mad. de Nantes.

No seguiremos los progresos de la presentación en escena á fines del siglo xvii. Fueron poco nota-



bles incluso á principios del XVIII, hasta Servandoni.

En la representación de una *Semiramis* de Roy, hubo tres teatros dispuestos en gradería en el escenario. Para observar la perspectiva, hubieron de bailar niños en lugar de hombres en último término, ó sea en el teatro del fondo.

En esta función se ensayó también, aunque sin éxito, un efecto de lluvia con agua natural.

En los *Amours déguisés*, un navío con todos sus aparejos y lleno de personajes, navega por el escenario (1713).

«En 1719, dice Dangeau, el señor Law dió dinero á la Ópera para que hubiera bujías en vez de candilejas, lo que hay actualmente.»

En 1726, Servandoni cambia completamente el sistema de decoraciones de la Ópera. Hasta entonces, no había superado nunca un árbol la altura de los bastidores en el teatro; los monumentos, cualquiera que fuere su importancia, estaban pintados íntegramente en estos mismos bastidores.

El arte del decorador dió un paso inmenso en manos de Servandoni. En el *Piramo y Tisbe*, habiendo de figurar en escena el peristilo de un palacio, puso el basamento y el primer orden de su arquitectura en los bastidores y continuó en sus plafones el principio del segundo orden, continuando la parte inferior del edificio. La imaginación del espectador acababa así el orden comenzado y daba al edificio proporciones gigantescas.

Servandoni traía de Italia las máquinas giratorias que ponían en juego los efectos de agua artificial. Hizo funcionar máquinas con gases que tuvieron un éxito prodigioso, sobre todo, después de los repetidos ensayos siempre infructuosos del agua natural; pero su

gran mérito fué haber dado grandes proporciones á la arquitectura escénica por la combinación de las líneas y el estudio de la perspectiva.

El *Mercurio de Francia* atribuye á Servandoni una magnífica decoración del templo del Sol, más rica y brillante que todas las demás, «en la cual se emplearon diez mil piezas de pedrería incrustadas en columnas giratorias que daban un esplendor maravilloso.»



Fig. 4.—Decoración por Servandoni.

Servandoni hubo de emplear los cristales desde aquella época, lo que llevó á su colmo el entusiasmo de sus contemporáneos. Nótese que este arquitecto decorador ejerció su talento en teatros muy vastos. Hizo, por ejemplo, en Dresde, decoraciones tan grandes y tan bien entendidas, que cuatrocientos jinetes maniobraban en ellas desahogadamente.



Un folleto anónimo, publicado en 1737, proponía una *constitución de la Ópera*, en que pedía, entre otras cosas, que el decorador entrara á compartir la ganancia con el poeta y el músico. Allí mismo se dice, en un proyecto de reglamento: «Si ocurriese que un actor, actriz ú otro empleado quedara estropeado en servicio de la Ópera, disfrutarán desde luégo la pensión, y se les eximirá de la regla de quince años de servicio.» No eran precauciones extremadas en un teatro en que funcionaban las máquinas á cada representación, y todos los actores y empleados estaban expuestos á graves accidentes. Citase, entre otros casos desgraciados, el de Mlle. Guimard, á quien una nube desprendida de lo alto le dislocó un brazo. Un cirujano de los mosqueteros, que se hallaba allí se lo curó inmediatamente.

Tras el mejoramiento de las decoraciones, vino el del traje. Si, como hemos dicho, se debió á la Sallé, bailarina de la Academia Real de música, la vuelta al traje exacto, á ella se debió también la invención de la danza-pantomima, ó más bien danza en acción. Antes se llamaban *ballets*, las piezas compuestas alternativamente de canto y danza.

Todavía se representa en los grandes teatros de Rusia una encantadora pieza en cinco actos, *La boda rusa*, en que se mezclan cantos y danzas con una acción muy dramática. Esta pieza muy antigua y clásica en Moscou, puede muy bien haber sido compuesta en la época de que hablamos. Es un tipo completo de lo que se llamaba *comedia-baile*.

La Sallé tuvo que vencer muchas dificultades para hacer aceptar sus ideas en París; pero fué más afortunada en Londres, donde el *Pigmalion* y la *Ariana* tuvieron gran resonancia. La joven bailarina, en vez

de representar los personajes de Galatea y Ariana en los ridículos trajes de costumbre, pareció en traje griego, á imitación de los bajo-relieves y de las estatuas antiguas. Esta reforma fué acogida con unánimes aplausos, y mereció la aprobación de todas las personas de buen gusto.

Durante la clausura de los teatros, Servandoni, obtuvo del rey en 1734, autorización para representar *dramas-pantomimas*, cuyo objeto principal eran las decoraciones: el rey le concedió además el uso del teatro de las máquinas de las Tullerías.

Los asuntos eran religiosos é históricos. La música acompañaba las transformaciones que se operaban á vista de los espectadores, por medio de las máquinas.

Los únicos actores que figuraban en estas piezas eran mimos, que sólo tenían que completar el efecto de los cuadros. El éxito indujo á componer *escenarios*, y entre otros, los *Trabajos* de Ulises, *Leandro y Hero*, el *Triunfo del Amor*, el *Bosque encantado*, que ponía á vista de los espectadores episodios de la *Jerusalem libertada*; y se representó también las *Conquistas de Kulikan*.

En *Flora y Céfiro*, danza dramática, dos niñas, Virginia y Felicitas Hussin, cruzaron la escena volando suspendidas por dos alambres de latón, efecto nuevo que produjo el mayor entusiasmo. Los alambres eran completamente invisibles; la comedia italiana había hecho ya un ensayo semejante en el *Principe de Salerno*. Arlequín arrebató al Doctor, y después de volar por el teatro se dirigían los dos hacia el techo del patio y desaparecían por la abertura circular que hay sobre la araña.

Á consecuencia de gran número de ascensiones, *afortunadas todas*, dice la crónica de la época, el patio,



en esto harto prudente, deseó que los actores hicieran sus evoluciones en el recinto del teatro, sin venir á revolotear á las regiones del empíreo reservadas al público.

En 1749, Pedro Algieri hizo magníficas decoraciones para *Zoroastro* y *Dardano*. La prisión de Dardano, sobre todo, fué muy notable: de ella se sacó un grabado. Es más bien una inmensa plaza rodeada de muros fortificados que una verdadera prisión. Los pintores italianos, en su deseo de engrandecer, habían acabado por extralimitarse. Otro artista, Bibiena Galli, cuyas obras han llegado hasta nosotros, gracias al grabado, compuso interiores de dimensión tan colosal, que podían construirse casas enteras en las menores salas. Hay especialmente un palacio en que cinco personas sentadas á la mesa y servidas por dos esclavos, están rodeados de cinco galerías en cuya comparación serían las del Louvre humildes corredores.

La Ópera poseía en aquella época algunos telones pintados por Watteau para las danzas figuradas. Castil-Baze, que escribió mucho acerca del teatro, á propósito de los esfuerzos hechos para aumentar el prestigio de la presentación en escena, cita á un cantor llamado Claudio Luis Chassé, cuya biografía hace. Este artista no limitaba el estudio de su arte al canto y á la acción escénica, sino que lo extendía al conjunto del espectáculo: á él se debe la pompa y magnificencia de la Ópera á mediados del siglo último. Fué el primero que se arriesgó á emplear en el teatro de Fontainebleau gran número de comparsas para dar el espectáculo de una maniobra militar en un sitio. Luis XV quedó tan satisfecho de la ejecución dirigida por Chassé, que le llamó después *mi general*. En una ocasión semejante, este actor que se identificaba com-

pletamente con el personaje que representaba, hubo de caer en la escena y temiendo que su caída viniera á turbar el orden que había establecido, gritó á los soldados que corrían tras él: ¡Pasad sobre mi cuerpo!

En 1759, el conde de Lauragais desembarazó la escena de las dos hileras de espectadores que á uno y otro lado se sentaban. El conde dió doce mil libras á los socios de la Comedia francesa para indemnizarles y decidirles á dejar libre el escenario de la incómoda multitud que lo obstruía. «Los actores pudieron entonces maniobrar á sus anchas y hacer salir de su tumba la sombra de Nino, sin que tuviera que abrirse paso por en medio de las banquetas en que los jóvenes señores ostentaban sus gracias.»

«Hasta entonces, dice M. Fournel, la escena estaba cubierta de banquetas en que se sentaban á cada lado de los actores los marqueses y los jóvenes de tono. Difícilmente se comprende hoy que hubiera podido establecerse y subsistir tanto tiempo un uso tan absurdo. Nada era más insoportable para los actores y aun para los espectadores: los primeros se hallaban continuamente embarazados en sus movimientos, y los segundos en la vista del espectáculo; pero de esto no se cuidaban los fatuos que frecuentaban las banquetas. Ni se contenían en reír y hablar entre sí en alta voz, ó de tomarla con el actor ó con el atizador de las candilejas, cuando estaban de buen humor, hasta el punto de interrumpir la función. Menester era que el actor estuviera dotado de un genio bien poderoso para producir la ilusión en medio de aquellas cabezas empolvadas mezcladas tan de cerca con los personajes de la acción y que recordaban sin cesar al público que estaba en el teatro. Sucedió con frecuencia que se confundía la entrada de un espectador de banquetas



con la entrada de un actor y que se tomaba á un marqués por un primer galán de la pieza.

*On attendait Auguste, on vit paraître un fat.*

«Sería difícil ennumerar minuciosamente los inconvenientes de esta increíble costumbre: la estrechez del escenario llegó hasta el extremo que en una representación de *l'Acajou* de Favart, á mediados del siglo XVIII, no pudo presentarse en escena más que un solo actor, tan embarazada se hallaba. Y en otra representación, en la de la *Atalia* (16 diciembre 1739), fué imposible acabar la función por la misma causa. Resultaba también de esto mucha mezquindad en la presentación en escena, por la imposibilidad de amueblar y decorar un espacio casi ocupado por los espectadores. Cuando entraron en juego las grandes máquinas, había muchas veces que suprimir las banquetas de la escena, que hubieran hecho imposibles las transformaciones á la vista, como ocurrió en la representación de *Circe*, en el *Palais Royal* (17 marzo 1765.) Sin duda hay que explicar en parte por este uso la severa é inflexible unidad de lugar de nuestras antiguas tragedias y comedias, que se quiso erigir, tan fuera de propósito, en ley inmutable, mientras no era muchas veces más que una violencia impuesta por circunstancias transitorias. Era difícil, en efecto, en semejantes condiciones, transformar en plaza pública, de una escena á otra, el eterno vestibulo de las tragedias de Racine, ó en salón la eterna plaza pública de Molière. De aquí también, por consiguiente, la inver-

similitud de las entradas, de las salidas, de los encuentros fortuitos, etc. (1).»

En 1763, se presentó en el teatro de la Academia Real una magnífica decoración que representaba la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Esta decoración hecha para el teatro de la corte de Fontainebleau fué una donación del rey. Estaba incrustada de cristales y de piedras preciosas.

Para la séptima temporada teatral del *Teseo* de Lulli, hizo la Ópera los gastos de una extraordinaria presentación en escena. «Minerva descende del empíreo en una nube que cubre todo el teatro; este vapor desaparece lentamente y deja ver un magnífico palacio en lugar del que Medea acaba de incendiar, transformación que sin este artificio, no podía hacerse á la vista.»

El pintor Boquet fué el autor de este ingenioso medio que después ha servido en todas las comedias de magia. Este mismo Boquet fué el nombrado pintor de la Academia Real... por las nubes. Parece que el artista las ejecutaba muy bien y que la Academia hacia gran consumo de ellas.

En 1765, en el *Cástor y Pólux* se ven por la primera vez demonios armados de antorchas de licópodo con depósito de espíritu de vino, que cuando las sacuden los envuelven en llamas de un gran efecto.

En 1766, en la *Alina, reina de Golconda*, los gastos de presentación en escena montan á 33,000 libras, suma enorme en aquella época: es la primera vez que se hicieron gastos tan considerables para una obra nueva.

---

(1) *Curiosités théâtrales*, por V. Fournel.



En 1770 reapertura del teatro de la Ópera quemado y construido en el mismo solar.

En el *Palais Royal*, el tramoyista Armand imaginó un mecanismo que elevaba el entarimado del patio, no guarnecido entonces de banquetas, á la altura del escenario, á fin de preparar la sala para los bailes de la Ópera, que se daban tres veces por semana.

Los empresarios de teatros no suelen tener el mejor gusto, sobre todo cuando se hacen cortesanos. En 1768, vino á Paris el rey de Dinamarca y quiso asistir á la representación del *Devin de village*, pastoral de Juan Jacobo Rousseau. Los empresarios presentaron á los pastores *Colin* y *Colette* en un palacio adornado de piedras preciosas, hecho para el *Faetonte*.

El *Belerofonte*, representado el 20 de noviembre de 1773 en Versalles, costó 350,000 libras, por decoraciones, trajes y tramoyas. Estamos ya muy lejos de las 33,000 libras que había costado la presentación de *Alina*, apenas siete años antes.

La presentación en escena hace en este tiempo rápidos progresos. En la *Torre encantada* (1775) se ven carros tirados por cuatro caballos y se hicieron más de ochocientos trajes para esta pieza representada en las Tullerías. Era la primera vez que se introducían en escena carruajes de cuatro caballos. Cerca de un siglo antes, un caballo natural que figuraba el Pegaso, voló al cielo por medio de dos grandes alas que se agitaban tan bien, que el efecto fué magnífico y todo el mundo quiso verlo.

En 1775, en la *Ernelinda*, gran lujo de presentación, decoraciones dibujadas por Boquet y pintadas por Sparin, Bandou y Tardif.

Las obras de nuestros antiguos poetas trágicos, Corneille y Racine, que se habían decorado tan mez-

quinamente en su tiempo, son puestas en escena con todo el lujo del nuevo gusto.

En 1776, en el tercer acto de *Alceste*, de Gluck, fué muy admirada una decoración, pintada por Machy, representando la Entrada en los infiernos.

En 1779, se ponen en escena episodios de la guerra de América (*Mirza*, danza guerrera.) Los ingleses sucumben en cada cuadro; es el prólogo de las grandes piezas militares que el teatro presentará después: 43,000 libras se gastaron en decoraciones y trajes.

Todavía hubieran sido más rápidos los progresos del teatro, sin los exorbitantes privilegios concedidos en otro tiempo á Lulli. La Academia real regia los demás teatros de París y de Francia; más de una vez la Comedia-Francesa y la Comedia-Italiana fueron condenadas á multas de diez y veinte mil libras por haber aumentado el número de los ejecutantes de la orquesta ó el de los cantores permitidos por los reglamentos. La Academia Real cobraba sus rentas sobre los ingresos de los demás teatros y los sujetaba á condiciones exageradas; muchos de ellos no podían tener más que dos actores hablando en escena; aquí no se les podía hacer hablar; allá estaba prohibido cantar; otros no podían hablar ni cantar, siendo la pantomima su único lenguaje. Las dimensiones de la escena estaban también prescritas por el autócrata del teatro lírico. Sus privilegios se extendían hasta á los espectáculos extraños á su competencia: los exhibidores de osos, de fenómenos, de figuras de cera, todos pagaban renta á la Ópera. Había pobres diablos, á quienes la Academia tenía valor de exigirles dos sueldos diarios.

Fuera de esto la Ópera tomaba donde quería sus alumnos de baile y de canto, y algunos padres de familia hubieron de ceder en su resistencia ante una



real orden que les pedía sus hijos para el teatro de la Ópera.

La revolución de 1792 dió libertad al arte dramático. Durante esta agitada época, los artistas de los principales teatros figuraron muchas veces en las funciones públicas. El antiguo repertorio en que aparecían reyes ó príncipes fué abandonado, dando lugar á piezas de actualidad cuyos títulos, á veces muy curiosos, han llegado hasta nósotros, como por ejemplo: *la Reunión del 19 de agosto* ó *la inauguración de la República francesa*, sanculótida en cinco actos, de Bouguier y Moline, música de Porta. Cuando, cansados de estas piezas, bastante malas en su mayor parte, se volvió al antiguo repertorio, se tuvo buen cuidado de eliminar todo lo que recordaba la monarquía. Así, llamábase en otro tiempo al lado derecho interior de la escena *lado del rey*, y al izquierdo, *lado de la reina*, porque los palcos del rey y la reina estaban situados á derecha é izquierda del proscenio; pues se sustituyeron estas denominaciones con las de *côté-jardin* y *côté-cour* que distinguían, uno el jardín de las Tullerías y otro el patio del Carrousel, situados á derecha é izquierda del teatro de las Tullerías. Estas denominaciones fueron aceptadas en los demás teatros y todavía están en uso.

El único gran recuerdo de presentación en escena del año 1793 fué la *Marsellesa*, puesta en acción con el título de *Himno á la libertad*. La escena estaba cubierta de soldados, de mujeres, de niños, de jinetes colocados á derecha é izquierda del teatro: á la última estrofa, cantada lentamente á media voz, actores, espectadores, hasta los caballos, todos se arrodillaban, mientras que los jinetes saludaban con sus armas y estandartes. Al concluir la estrofa, retumbaba el ca-

nón y resonaban los clarines, y el teatro era invadido por la multitud armada, que cantaba á grito herido: «*Aux armes!*»

Una ó dos de estas representaciones tuvieron lugar en el bulevar *Saint-Martin*, en pleno día delante del teatro.

Otro día, los actores y tramoyistas fueron convocados en Nuestra Señora, para celebrar la fiesta de la Razón. En la basilica se había levantado un teatro y se ejecutó la representación con un frío de 12 grados bajo cero. Los pobres artistas estaban transidos, lo que no impidió volver á empezar el día siguiente por orden.

El 4 de agosto de 1794 fué provisto de banquetas el patio. Desde esta última reforma el público dejó de estar en pié y de ser turbulento.

En agosto de 1796, se volvió á representar el *Alceste*, de Gluck, con un gran lujo de presentación: una sola decoración, pintada por Degotti, costó cien mil francos.

En la danza dramática *Almaviva*, durante una lección de baile dada á la actriz en escena, un gran espejo figurado en el fondo del teatro por una gasa, repetía las imágenes de la actriz y de su profesor en todas sus posturas. Este efecto, obtenido por medio de dos personajes enteramente semejantes bailando y moviéndose en sentido contrario, tuvo un gran éxito y fué repetido muchas veces.

Nada hay que señalar durante los últimos años del siglo XVIII y los tres primeros del XIX.

En 1804, se pone en escena bastante bien el *Osian*.

En 1807, la *Vestal*, de Etienne y de Spontini.

En 1808, se representa la *Muerte de Adam y su apoteosis*: la decoración de la apoteosis con sus trans-



formaciones obtiene los aplausos de los espectadores. Era obra de Degotti.

La libertad de los teatros los había multiplicado en París. Un decreto del 29 de julio de 1807 suprimió veinticinco de un solo golpe. Con esto, el número de los teatros parisienses quedó reducido á ocho, de los cuales cuatro estaban subvencionados. En 1791 llegaban á sesenta y dos.

El teatro no volvió á tomar importancia desde el punto de vista que nos ocupa, hasta el gran movimiento literario que tuvo tanto esplendor hacia 1830. Hasta esta época había permanecido casi estacionario, y no se podrían citar sino algunos melodramas de efecto, representados en los teatros de los bulevares. Sin embargo, se habían buscado efectos nuevos en la presentación en escena. Jóvenes pintores habían comenzado á ganar reputación en la decoración escénica, especialmente Gué, Daguerre y Bouton. Estos dos últimos fundaron el Diorama, cerca de Vauxhall, y obtuvieron un gran éxito con cuadros cuyo efecto cambiaba á vista de los espectadores. Daguerre hizo en el *Ambigu-Comique*, una decoración de claro de luna, en que las nubes se movían oscureciendo el astro ó descubriéndole alternativamente mientras los actores, los árboles y las casas proyectaban su sombra unos sobre otros ó en el suelo. La decoración tuvo tal éxito, que hizo olvidar la pieza, de cuyo título nadie se acuerda hoy. Daguerre fué quien, como es sabido, contribuyó más al descubrimiento de la fotografía después de muchos años de estudios é investigaciones con Niepce.

En la Ópera, Ciceri hizo las decoraciones de *Guillermo Tell* y de *Roberto el Diablo*; Gue había hecho muy bellas decoraciones en la *Ópera Cómica*, y montó en la *Gaité* dos comedias de magia, las dos muy gra-

ciosas y divertidas: la *Ondina* y la *Pata de cabra*.

Bajo la influencia del romanticismo, el estudio del color local venía á ser una necesidad. No podia satisfacer ya el antiguo *poco más ó menos* que habia servido hasta entonces; era menester renovar en grande escala la revolución que habia iniciado Mlle. Sallé en el siglo XVIII, é inaugurar más fielmente aún el traje antiguo en lugar del extraño disfraz aceptado por la moda. Exigíase al teatro la resurrección de los personajes en el medio real en que habian vivido. Los artistas dramáticos procuraron con celo secundar este movimiento y abrazaron la verdad en los trajes. Talma habia dado ya el ejemplo. Mlle. Mars, tan concienzuda en el estudio de sus papeles, no quiso sin embargo siempre atenerse á la exactitud del traje que convenia á la época del personaje. Así jamás quiso prestarse á ponerse polvos en las obras de Marivaux. Por lo demás, como sucede casi siempre, muchos se dejaron arrastrar en los comienzos por un celo excesivo. Se habian saturado de Edad media, y se estudiaban los trajes, la arquitectura, el mueblaje en los menores detalles. Muchas obras dramáticas dieron cuadros casi perfectos de aquella época.

En el Teatro Francés, las decoraciones inamovibles del tiempo de Corneille dieron paso á obras de arqueología escrupulosamente estudiadas y magistralmente pintadas.

Víctor Hugo y Alejandro Dumas dieron la mayor importancia á la presentación en escena que encuadraban sus dramas. Entre los ejemplos menos antiguos, recordaremos el de la *Reina Margot*, obra por la cual habia abierto Dumas el Teatro Histórico, cuya dirección tenia. Nunca se habia llevado tan lejos un estudio: el espectador se hallaba en pleno siglo XVI.



El público acogió con entusiasmo esta obra. Lo mismo sucedió con el *Chevalier de Maison Rouge*; pero Dumas no estuvo mucho tiempo al frente del Teatro Histórico, y después de él se descuidó la presentación en escena.

Actualmente parece haberse llegado al apogeo del lujo escénico. Todos los teatros rivalizan entre sí, y ha habido magias que han alcanzado trescientas representaciones. Una obra de espectáculo es una especulación en que un empresario hace fortuna ó se arruina. Algunos críticos han censurado violentamente este exceso de riqueza en el arte escenográfico. Parece, sin embargo, que si la obra tiene verdadero mérito, sus decoraciones, sus máquinas y sus trajes no pueden perjudicarla. Trátase, pues, ante todo, de tener buenas obras. Por haber presentado la Ópera con tanta ciencia como esmero la *Hebrea*, el *Profeta* y la *Africana*, no han perdido nada estas obras maestras; las decoraciones y trajes han sido dibujados con mucho gusto y distinción.

Pero basta de detalles sobre esta parte de nuestro estudio; ahora tenemos que examinar más directamente lo que es un teatro, lo que se hace en él, lo que puede hacerse en él, y los medios empleados para producir en un espacio relativamente pequeño, grandes horizontes, interiores de palacios y catedrales, plazas públicas con toda la población de una ciudad, cortejos, y aun en el orden sobrenatural, las divinidades de todos los pueblos, atravesando los espacios ó hundiéndose en el seno de la tierra, las apariciones, los genios y las hadas.

Presentaremos después á los lectores toda la población invisible para el público, que con auxilio de medios muy sencillos, pone en movimiento palacios, cortejos y apariciones sobrenaturales.

2



### III

#### El teatro moderno.—La escena

SE acaba de representar una gran obra, ópera, magia ó danza dramática, con transformaciones y todo el lujo de decoraciones y trajes necesario: ocasión favorable para visitar, examinar de arriba abajo el teatro por dentro. Supongo que el lector ha visto desde la sala la representación, y que aún deslumbrado por las magnificencias del espectáculo quiere conocer los medios empleados para producir los maravillosos efectos que ha admirado. Se interesa en los secretos del teatro y no teme perder sus ilusiones si ve de cerca la verdad. Por mi parte, estoy en que el teatro, visto por dentro, es digno de curiosidad y de estudio. Hay que reformarlo mucho, bien que no pocas reformas se han introducido de algunos años acá. Es de desear que esta rama del arte sea más conocida. Artistas, sabios, ingenieros, podrían concurrir á su mejoramiento si lo conocieran mejor.

En la escena, hay que producir grandes efectos con pocos recursos; los medios empleados son muy interesantes, observados de cerca. Suele suponerse que los teatros sólo apelan á procedimientos groseros; que las decoraciones se pintan á escobazos; que los actores están grotescamente embadurnados de blanquete y de almagro. Se habla de palacios de cartón, de paisajes imposibles, de oropeles, etc. Hay sin duda un fondo de verdad en estas apreciaciones, cuando se trata de empresas pobres, obligadas á servirse de personas vulgares, desprovistas de aptitudes, y aun extrañas al arte que profesan. Pero el teatro moderno parisiense, que tiene por clientes á Francia entera y á las demás naciones, ha podido realizar maravillas de presentación en escena, gracias al tributo pagado por tan numerosa multitud de espectadores.

En nuestros días por el módico precio de una luneta de orquesta, se ve una representación fastuosa que el gran rey Luis XIV no pudo ver jamás con su presupuesto de diversiones.

Algunos descontentadizos reprochan á nuestros autores hacer obras para los ojos, no pudiendo hacerlas para el espíritu. Y es un reproche injusto. Como hemos dicho antes, los progresos materiales no impiden á nadie hacer obras maestras.

La escena francesa está siempre abierta á las obras verdaderamente literarias y elevadas; lo que hay es que hoy les pone un marco mejor. Se puede muy bien atender á los detalles sin descuidar por eso lo principal. Los trajes, las decoraciones, todos los accesorios son diseñados por hombres de talento é instrucción. La corte, en el siglo xvii, veía desfilar á los héroes y á los dioses en los trajes más extravagantes. Corneille y Racine debían de estar poco satisfechos de la presentación



escénica de su tiempo. J. J. Rousseau dejó una carta acerca de la Ópera en el siglo XVIII, y en ella da una triste idea de las representaciones en aquella época. Acaso sea exagerada en algunos puntos su descripción, pero ciertamente no lo es en todo. «Veíase, dice, al pié de la máquina el resplandor de dos ó tres candilejas, apestosas y mal atizadas, que mientras el personaje se mueve y grita contoneándose ufano, lo ahumaban grandemente... incienso digno de su divinidad, añade Rousseau, menos satisfecho aún de los actores.» Hay muchas otras críticas en esta carta, que no escribiría ya hoy Rousseau.

Pero llegamos al teatro. Se entiende que hacemos nuestra visita muy de mañana, á fin de poder examinarlo todo á nuestro gusto y sin que nadie nos estorbe.

Despertemos al conserje, muy sorprendido de una visita á las siete de la mañana, y tomemos la escalera de los artistas.

Después de atravesar un corredor y una escalera poco alumbradas, entramos en un espacio cuyos límites no distinguimos muy bien á causa de la oscuridad. Una linterna puesta sobre una mesa, da bastante luz para reflejar un punto brillante en el casco de un bombero sentado cerca. En el fondo se ven muchas líneas de puntos luminosos; son las aberturas circulares practicadas en cada piso en las puertas de los palcos, por las cuales penetra la luz escasamente.

Habítuense poco á poco los ojos á esta media oscuridad y observamos á derecha é izquierda grandes bastidores de indeciso color apoyados en la pared.

Estamos en el escenario; la sala está delante de nosotros, separada por una red de hierro que suple el telón de boca: es una precaución contra el incendio.





Al través de sus mallas vemos la sala con sus antepechos de palco y sus butacas, cubiertas de tela gris para garantizarlas del polvo, muy abundante siempre en los teatros.

Acerquémonos al bombero de servicio. En el suelo, cerca de una hilera de cubetas, hay hasta una docena de hachas, otras tantas medias lunas, especie de hoces al extremo de largas pértigas, esponjas puestas igualmente en la punta de unas pértigas, otros tantos tubos de bomba, de cuero, y algunas linternas. Todos estos objetos están constantemente dispuestos y á la mano, en previsión de los peligros de un incendio.

Muy luégo vendrá el oficial á pasar revista á sus hombres en todas las partes del teatro; y después de reconocer los instrumentos despedirá á los que no hayan de prestar servicio de noche. El número de zapadores-bomberos varía según la importancia del teatro; pero es en todas partes muy activo, principalmente de noche, en que se hacen las rondas de hora en hora. Los principios de incendio son muy frecuentes y necesitan una vigilancia incesante, muy activa.

El escenario y la sala, como los vemos ahora, se parecen á una gran cueva iluminada por lumbreras. Antes que todo se ilumine, reconozcamos el lugar en que nos hallamos.

El tablado en que hemos tropezado muchas veces es móvil; puede desaparecer en algunos minutos, y restablecerse con la misma presteza. Pueden reemplazarse algunas partes con fragmentos de tablas que se guardan de reserva en el foso: en el momento necesario vendrán instantáneamente á ocupar su puesto. Estas nuevas tablas pueden desaparecer á su vez llevando diez, veinte, cien individuos tragados y cubiertos inmediatamente por otras hojas de entarimado. El tablado



tiene pues mucha importancia: las decoraciones salen de él en ciertos momentos y entran también rápidamente. Examinemos ante todo su aspecto exterior; después iremos á ver en el foso cómo se pone en movimiento.

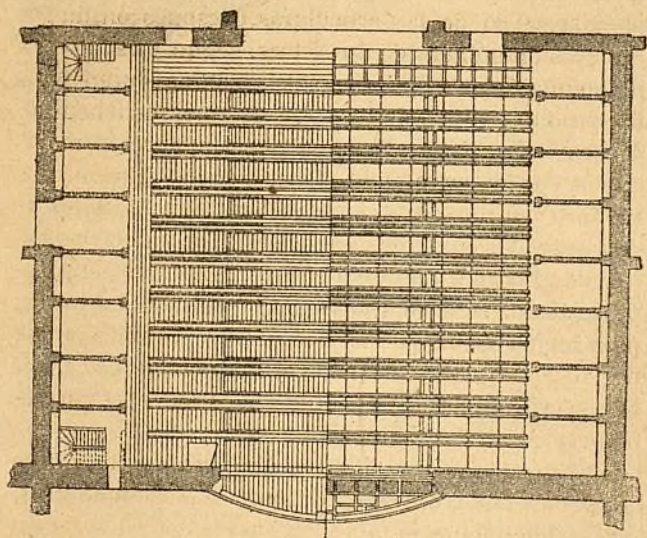


Fig. 5.—Plano de un gran teatro.

El tablado.

El foso.

El suelo del escenario está dividido en cierto número de partes que se llaman *planos* y hay diez, doce y aun quince, lo cual es raro. Cada plano se divide á su vez en muchas partes; una de ellas, la mayor, es especial á las trampas ó escotillones, propiamente dichos, y se llama la *calle*, teniendo ordinariamente 1<sup>m</sup>14 de

latitud, y ocupa toda la anchura de la escena; el escotillón está dividido en fracciones de 1 metro poco más ó menos, puestas en las entalladuras ó encajes en que se deslizan fácilmente. Las demás divisiones son las *trapillas*, que son dos y á veces tres. Muchos teatros no tienen más que una especie de trampas ó escotillones menos anchos que los anteriores, que sirven para la salida de las armaduras, después en fin las costeras en número de dos ó tres, según que hay por *plano* una ó dos *trapillas*. Estas costeras sirven para dar paso al espigón de los mástiles que sostienen las decoraciones. Este espigón entra en un aparato móvil que se desliza en el *foso*. La costera está pues casi siempre abierta para el incesante servicio de las decoraciones; sin embargo, suele cerrarse por medio de listones guarnecidos de un herraje que les impide pasar abajo. Tómase esta precaución principalmente para seguridad de los bailarines, cuyo calzado es tan ligero. Todos recordarán á los figurantes, que hacen este servicio, un poco antes de las palabras sacramentales: «¡Arriba el telón!» Esta división de un plano en: una trampa ó escotillón, dos trapillas y tres costeras, está generalmente adoptado, y responde á las necesidades actuales.

Los teatros alemanes tienen tres, cuatro, y aun cinco *trapillas* en cada plano. Este uso les conviene porque tienen todas sus decoraciones en el teatro. Entre nosotros los tramoyistas están acostumbrados á montar y desmontar, y así resulta menos embarazo en el foso. En Holanda se ven hasta seis ú ocho trapillas en cada plano. Estas trapillas, puestas oblicuamente, se repiten por debajo de los corredores de la bóveda. La decoración se desliza entre estas dos correderas, lo que suprime los mástiles y *falsos* bastidores.



El tablado del teatro está inclinado del proscenio al fondo. Se ha juzgado suficiente para el efecto teatral una inclinación de cuatro centímetros por metro, y se ha aceptado generalmente.

Todos esos grandes bastidores que vemos á derecha é izquierda nos representan las partes laterales de las decoraciones. Estas partes son necesariamente de carpintería, en razón de las salientes recortadas que deben presentar. Estos *bastidores*, para ocupar el sitio que han de tener en el teatro, deben colocarse en uno de los dos aparatos llamados *mástiles*, cuya descripción es útil, porque son indispensables para la colocación de las decoraciones á que sirven de apoyo.

Un mástil es un cabrio de pinabete de 7, 8 ó 9 metros de altura, provisto en su extremo inferior de una especie de espiga guarnecida de hierro, ó de hierro toda, como los ha hecho últimamente M. E. Godin,

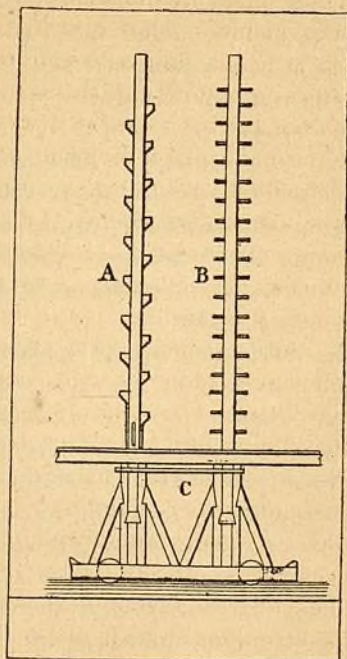


Fig. 6.

A, Mástil de puente.  
B, Mástil de loro.—C, Carrete.

maquinista del teatro de la *Gaité*. Esta espiga pasa por la costera y va á encajarse en una especie de muesca que se encuentra en un carrete móvil que funciona debajo del tablado. El mástil conserva su posición vertical en el tablado; además está provisto de escalones de hierro en toda su extensión á fin de permitir que suba un hombre hasta su vértice. En su parte inferior, á un centímetro del suelo, un sustentáculo de hierro recibe el bastidor, el cual, estando por este medio aislado del tablado va á ocupar el sitio que debe ocupar cuando se hace correr el carrete que sostiene todo el aparato. Los travesaños de hierro (fig. B) tienden á desaparecer reemplazados por puentes como en la fig. A. Un accidente recién ocurrido en la Ópera ha condenado los escalones de hierro que debilitan el cuerpo del mástil.

Es inútil añadir que el bastidor no está solamente fijo en un gancho, sino que está sujeto, ó por mejor decir *guindado*, por uno ó dos de sus travesaños posteriores, al mástil que le sirve de apoyo.

Nuestra vista está ya habituada á la dudosa luz que nos alumbra: si levantáis los ojos, podréis descubrir esos telones semejantes á las grandes velas de un barco con sus cuerdas: son los telones de fondo, las bambalinas y las cuerdas que han de ponerlos en juego, objetos bastante embarazosos, relegados á la bóveda, cómodo almacén sin el cual todo sería estorbo y confusión en el escenario.

Pero oigo ruido: son las ocho de la mañana y el teatro se despierta; los zapadores se reunen antes de partir.

¿Oís ese rechinamiento? Es el engranaje del telón de hierro: dos maquinistas hay allá arriba para *apoyarlo*. En el lenguaje del teatro en Francia, se *apoya*



un telón, cuando se sube, y se *carga*, cuando se baja.

¿Veis en las profundidades del patio dos ó tres sombras provistas de linternas? Es una brigada de barren-deros encargada de hacer la *toilette* de la sala y de recoger los objetos olvidados ó perdidos por los espectadores de la vispera.

Todos los maquinistas han llegado. ¡Cuidado! Echan desde la bóveda un cordón con una lámpara de cuatro mecheros. Estamos, pues, alumbrados como para un ensayo.

Hemos visto cómo está dividido el tablado; vamos ahora á verlo funcionar. Se nos va á abrir una calle y una trapilla y haciendo avanzar el bastidor que se acaba de *guindar* en su mástil, se nos permitirá examinar minuciosamente el aparato completo.

El carrete va guiado por las armaduras ó vigas superiores que atraviesan todo el teatro, y en su parte inferior por un rail de hierro sobre el que ruedan galeotes encajados en la solera: así puede avanzar y retroceder en cada punto de la costera en que está embutido. Es de mucha importancia para el juego de las decoraciones y para la plantación de los árboles ú otros objetos aislados. Es también un medio fácil y seguro para hacerlos venir ó partir á vista del público.

En otro tiempo tenían los teatros, en lugar de mástiles, una serie de falsos bastidores á cada lado. Todavía quedan algunos para los objetos que no cambian de sitio con frecuencia, como las colgaduras dispuestas á los lados del proscenio. Los falsos bastidores, cuyo diseño damos, ofrecen más estabilidad, estando provistos de dos *láminas*. La escala vertical situada entre los dos montantes, ofrece también más seguridad á los maquinistas. La gran superficie que los falsos bastidores ocupaban detrás de las decoraciones, permitía

guindarlas en puntos diferentes y el telón se fijaba mejor. Estas ventajas han sido reemplazadas por las siguientes: los mástiles son más ligeros, más maneja-

bles; no se ponen en el teatro más que los necesarios; embarazan una mitad menos. Este es un punto muy importante; los esfuerzos de los maquinistas deben dirigirse á desembarazar completamente la escena para satisfacer las exigencias de las obras de gran espectáculo, que cada día necesitan mayor número de individuos.

Á falta de escala vertical trepan hoy los maquinistas á los barrotes de hierro que atraviesan los mástiles de parte á parte, aunque no sin peligro. En el servicio teatral principalmente, vale más maña

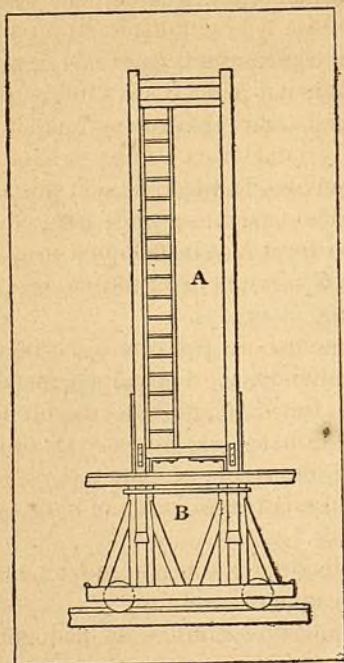


Fig. 7.

A, Falso bastidor.—D, Carrete.

que fuerza. Ved como los maquinistas llevan entre dos ó tres un bastidor de diez metros de alto, compuesto de muchas hojas de decoración, sin que se desvíe de la línea vertical. Doble número de hombres más fuertes, pero inexpertos, lo echarían al suelo des-



de luego y sería obra de romanos ponerlo otra vez en pié.

Hemos hecho abrir una calle á fin de ver mejor el carrete. La trampa está separada en medio del teatro y cada parte ha desaparecido, una á la derecha y otra á la izquierda, perdiéndose bajo el tablado en un sitio que se llama la *levée* en francés: cada *levée* está situada al lado del jardín y al lado del patio, ó sea á una y otra mano, de modo que dejen abrir el teatro casi en toda la anchura del escenario. Cuando cada trampa se ha deslizado bajo la parte inmóvil del tablado ha sido preciso que encontrara un espacio bastante grande para colocarse: es necesario que haya á cada lado una prolongación igual, lo menos, á la mitad de la escena, que es lo que se llama *el cajón*.

Las trampas se componen de pedazos ó trozos de un metro de ancho, pudiéndose desprender y formar un todo, caso necesario. Por las trampas ó escotillones suben las divinidades infernales, los genios y los objetos embarazosos, como los muebles, etc., y por ellos se hacen desaparecer en una transformación bien ejecutada á vista del público.

Completaremos nuestros datos sobre el movimiento de las trampas cuando estemos en el foso.

Las trapillas son trampas ó escotillas de pequeñas dimensiones que atraviesan el teatro mucho más allá de la *levée*. Están muy sujetos con bisagras á las vigas en que descansan y producen un ruido que se oye cuando va á salir del suelo una decoración.

Por las trapillas se mueven las armaduras y decoraciones en que la madera ó hierro entran en gran cantidad. Se almacenan bajo el tablado, para desembarazarse de ellas, y luego para hacerles ir y venir á la vista y para variar el movimiento de las decoraciones.





## IV

### El foso

**P**OR ahora poco tenemos que hacer en las tablas; ya volveremos á ellas. Ahora bajemos al foso.

Examinemos ante todo la construcción general.

Hay ordinariamente tres fosos. Se dice también cuarto y quinto, cuando en un teatro bien organizado, hay bajo el tablado de la escena un espacio bastante capaz para alojar, según las necesidades, tablados parciales que forman en junto cuatro ó cinco pisos.

Cuéntanse los pisos á partir del escenario, por lo cual el más elevado se llama primer foso y así sucesivamente descendiendo.

Todos los fosos repiten los planos del escenario, las trampas y trampillas, excepto las costeras que están reemplazadas por un rail en el primer foso y no existen ya en el segundo y tercero.

Siendo el mismo el plano en cada piso, y las únicas partes fijas las vigas, maderamen transversal en que se apoyan las trampas, síguese que el conjunto de los bajos es una serie de armazones paralelos, compuestos de montantes y maderas ó vigas. Los maderos inferiores descansan sobre baldosas de piedra ó planchas de hierro *parpaing*, sólidamente aseguradas en el suelo, y las vigas superiores sirven para sostener, como he dicho, las trampas y trampillas. Este sistema de armazón de maderamen no constituye un conjunto muy estable, pues no se puede encadenar regularmente, á causa de la necesidad de dar paso por todas partes á grandes objetos que no deben encontrar ningún obstáculo. Se ha subvenido á este inconveniente por medio de gran número de ganchos móviles, de hierro, que se desenganchan, cuando se hace una maniobra, y mal que bien, mantienen la separación de los maderos. De aquí las numerosas desviaciones que con frecuencia detienen una maniobra en medio de su desarrollo; de aquí también la inclinación en la dirección de la sala que toman poco á poco los bastidores; inclinación que suele impedir que se ajusten con los plafones ó bambalinas.

Se ha ensayado, y se busca de nuevo un sistema mejor; pero la solución no se ha encontrado todavía. Siendo el tablado del teatro un piso esencialmente móvil, no puede obtenerse su estabilidad, sino despojándolo de su cualidad principal ó sea su movilidad.

Vengamos á nuestro sistema de fermas. En el foso, las vigas transversales reciben el tablado del primero y segundo piso, tablados compuestos de trampas que se quitan á mano, según las necesidades.

Las vigas están ensambladas y fijas con pernos, de manera que puedan desmontarse á voluntad, como los



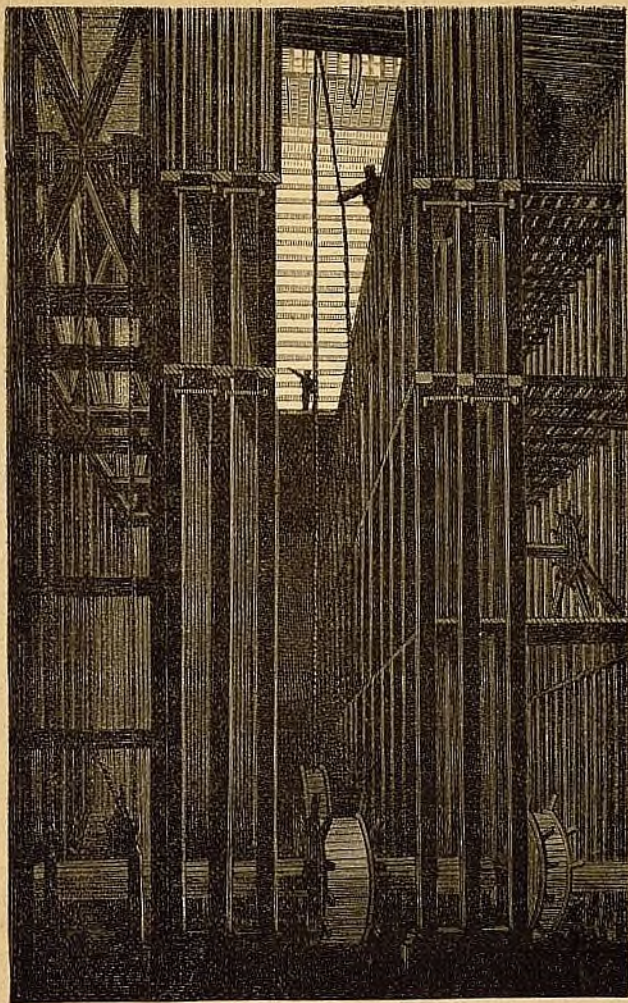


Fig. 8.—El foso, cajón abierto.

ma  
nes  
hac  
en  
en  
hac  
cie  
su  
me  
pa  
po  
da  
pa  
pa

se

tra  
pa  
de  
hi  
cu  
ve  
in

lo  
se  
se  
le  
p  
le  
g  
e



maderos que las sostienen. Hay casos en que es menester abrir dos ó tres planos y es menester entonces hacerlo en poco tiempo. Las cabezas de ferma tienen en la parte superior de cada lado una ranura ó encaje en que se deslizan las trampas: y esta ranura se baja hacia la *levée* para que la tabla del entarimado descienda, arrastrada por su peso, el espesor necesario á su paso por el tablado. Estando compuestas de fragmentos las trampas se bajan una á una á medida que pasan á la *levée*. Cuando se vuelven á su lugar, se repone la trampa que se encuentra en la ranura agrandada al nivel del tablado superior, por medio de una palanca muy sencilla que se ha bajado antes de su paso.

Este movimiento de trampas se hace á mano cuando se trata de arrastrar la mitad de una calle.

Fijase un gancho en la trampa que se quiere arrastrar; hay otra abajo, la que debe hundirse; cuando la palanca ha funcionado, una especie de rodillo de madera que gira libremente al rededor de un eje de hierro, entre dos maderas, sirve de conductor á la cuerda que arrastra la trampa. Cuando se quiere volver á cerrar, la cuerda tendida en el rodillo en sentido inverso, lleva el cajón á su posición primitiva (fig. 10).

Aquí, bajo el tablado, está la mansión habitual de los demonios y otros genios malos. Vamos á ver cómo se las componen para llegar al suelo superior. Á estos señores que no gustan generalmente de escaleras, se les ha tenido que buscar medios rápidos y cómodos para salir de su reino y volver á él. He aquí uno de los más sencillos. El aparato ocupa el primero y segundo foso, y no es fácil ver el conjunto tan bien como en el papel.

Unos travesaños sujetos con pernos á cada piso del

foso reciben y sostienen dos correderas colocadas verticalmente. Un armazón N tiene en su parte superior una plataforma que se adapta á la abertura del tablado, y en su parte inferior, una chapa con su polea; este armazón se desliza por medio de las lengüetas á lo largo de las correderas, bien frotadas de plombagina. Esto es lo que constituye una trampa de tapón.

He aquí ahora el motor que la hace funcionar. Dos maderos colocados á la derecha de las correderas tienen unas clavijas transversales que deben servir de detención; dos cuerdas pasan por la polea del bastidor; y por otras dos, cuyas chapas están dispuestas á cada lado de las correderas; después van á buscar el contrapeso (fig. 9.)

El dibujo explica el movimiento. El actor está puesto sobre la trampa en un punto preciso marcado con greda. El maquinista, colocado por debajo á la derecha, está prevenido: desata la cuerda que estaba guindada en la clavija del madero B; pero le da una vuelta en la misma clavija para mantener el armazón, la trampa y el actor, cuyo peso podría arrastrar antes de la señal convenida.

Hecha esta señal, el maquinista deja correr la cuerda más ó menos pronto, según se haya determinado en los ensayos, y la contiene un poco en el momento en que llega el bastidor al punto señalado, á fin de no dar una sacudida al personaje plantado en la plataforma.

Cuando se trata de ejecutar la maniobra contraria, se coloca un maquinista en el madero de la derecha; desata la cuerda que hay en la clavija, remonta á fuerza de brazo el contrapeso hasta la polea F; la cuerda de la izquierda se ha prolongado al curso del contrapeso que ha subido; el maquinista de la izquier-



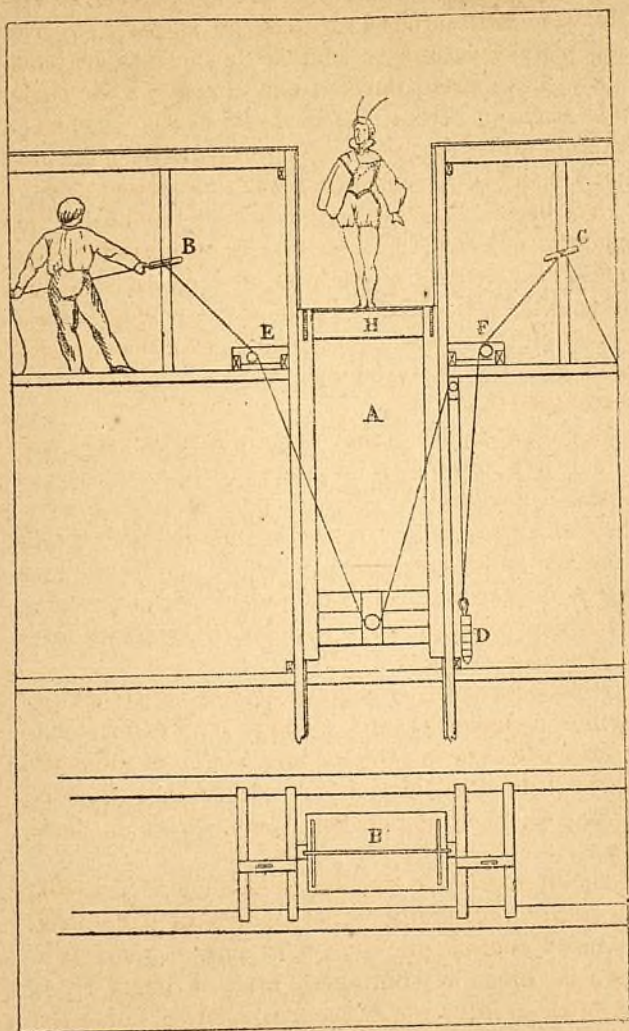


Fig. 9.—Escotillón.

da  
gi  
la  
m  
bi  
de  
iz  
ci  
ta

qu  
te  
ac  
no  
de  
qu  
de  
á  
ju  
de

ra  
an  
d  
án  
e  
b  
m  
te

p  
m

m



da tiende la cuerda de manera que quede un tanto rígida y la ata fuertemente á la clavija del madero de la izquierda. Preparada así la trampa, no tiene el actor más que colocarse encima de ella. Á la señal consagrada, el maquinista de la derecha no tiene más que dejar caer el contrapeso, que arrastrando la cuerda izquierda, hace recobrar al aparato su primitiva posición y salir de tierra al personaje colocado en la plataforma.

Mientras se ejecutan estas dos maniobras, hay otra que ha reclamado la intervención de un maquinista tercero: ha sido menester cerrar la abertura que el actor ha dejado por encima de él; y se hace de la manera más sencilla. Hay fijas por debajo del tablado, dos correderas por las cuales se desliza una trampa, que viene á ocupar en el tablado el sitio exacto que dejara vacío la parte que ha bajado; esta trampa está á su vez fija en otra mayor formando ranura; y el conjunto es llevado á la superficie del tablado por medio de una palanca.

Cuando se trata de subir ó bajar pesos considerables, lo que sucede con frecuencia, se emplean armaduras de cuatro montantes con los correspondientes. Se colocan cuatro contrapesos uno á cada ángulo; y en vez de tener las cuerdas á mano, se fijan en un tambor. Es siempre el mismo principio: contrabalancear el peso que ha de cargarse ó apoyarse por medio de contrapesos; ponerlo en movimiento, mantenerlo por una fuerza que se domina siempre.

Siendo este aparato de los más sencillos, me dispensaré de describir otros que se emplean diariamente.

Los ingleses, hábiles mecánicos, han perfeccionado mucho las trampas de los teatros: las tienen que su-



ben con tal rapidez que lanzan al actor al espacio, de que caen después de haber hecho en el aire dos ó tres piruetas; pero nuestros vecinos tienen para ejecutar estos ejercicios actores que son *clowns* distinguidos.

Á propósito de ingleses, vamos á ver una invención muy ingeniosa, que se ha llamado también *trampa inglesa*.

Hace treinta ó cuarenta años se hizo en el teatro del *Ambigu* una pieza fantástica, cuyo título era el *Monstruo*, ó el *Mago*. La pieza, traducida del inglés, era bastante extraña, como el actor principal *clown* de los más ágiles y excelente mimo.

Tratábase de un sabio mago que había querido crear un hombre y no había logrado más que animar un sér fantástico é inconsciente, que llevaba la desolación, el incendio y la muerte por donde quiera que pasaba, sin que le alcanzara ninguno de los medios humanos puestos en juego para aniquilarlo.

La presentación en escena fué muy esmerada: eran espléndidas las decoraciones y entre ellas había un efecto de incendio. Pero lo que, sobre todo, excitó la curiosidad fué ver á este singular personaje pasar al través de las paredes y del suelo, sin que se pudiera descubrir ninguna abertura que le diera paso.

Era la primera aparición de las trampas inglesas en París. El mecanismo era absolutamente desconocido y tuvieron un éxito prodigioso.

Después se han empleado con frecuencia, pero no siempre felizmente: exigen mucha perfección, y de otro modo son completamente ridículas.

Un sólido armazón con dos ventanas, ó una puerta con dos hojas, he aquí toda la máquina. Pero sus detalles merecen toda nuestra atención.

Cada una de las ventanas está dividida, según su



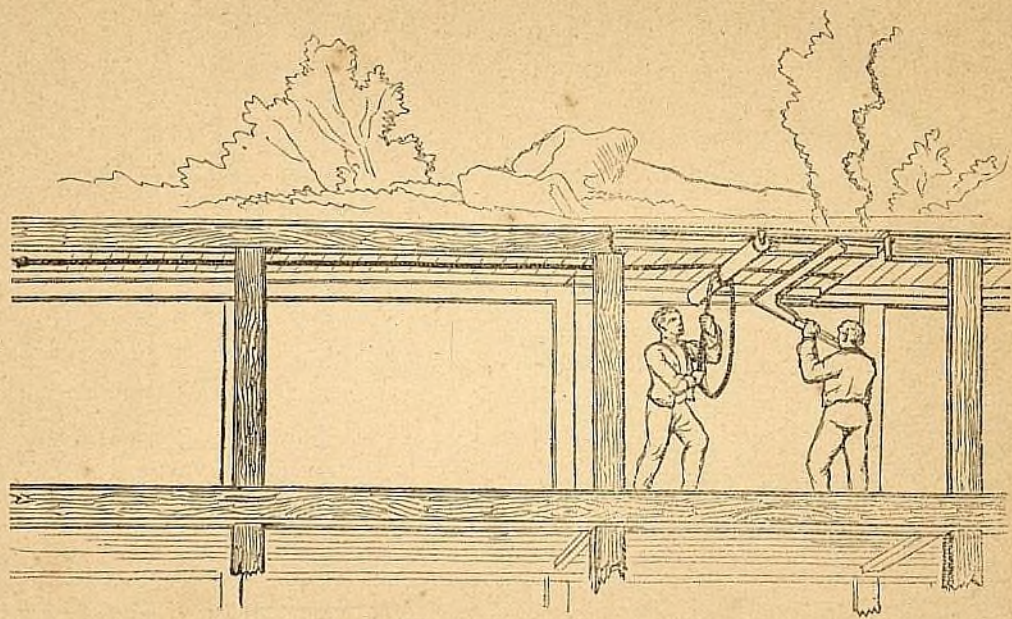


Fig. 10.—Abertura de un escotillón.

Ayuntamiento de Madrid





anchura, en cierto número de hojas, unidas por una tela pegada en la cara posterior; á esta tela se aplica una serie de láminas de acero muy flexibles, y fijas sólidamente por su extremo al armazón: las dos ventanas se mantienen así en el plano del bastidor. Si un cuerpo pesado llega con rapidez, un hombre á la carrera por ejemplo, y se precipita por en medio, las dos ventanas cederán fácilmente, y después recobrarán su posición primitiva, tan pronto como haya cesado la presión, en cuanto el hombre haya pasado. Las láminas de acero que habrán cedido encorvándose, se enderezarán inmediatamente trayendo las ventanas á la disposición que tenían. Si el actor pasa con mucha rapidez, no se verá la abertura; lo que sucede siempre que este paso se efectúa al través del suelo, precipitando el peso del actor su caída.

Tales son las trampas inglesas. Con ellas pueden obtenerse grandes efectos; pero son indispensables la buena voluntad y la presteza de los actores.

Últimamente se han reemplazado en estas trampas las láminas de acero con ballenas, que hacen todavía más difícil percibir una solución de continuidad, recobrando las ballenas muy rápidamente su posición natural. La construcción de este nuevo aparato es muy diferente de la antigua: las ventanas han desaparecido; pero la nueva máquina no es aún conocida, á lo menos no ha funcionado todavía en ningún teatro francés.

Hemos dicho que las trapillas sirven para dar paso á las grandes fermas ocultas en el foso.

Estas decoraciones tendidas en bastidores suelen tener aberturas de todas clases, puertas, ventanas, etc., necesitan el empleo de la madera. Para la manio-  
bra de estos telones, se fijan en montantes de madera

llamados *almas*, que entran y se deslizan fácilmente cada una en una especie de estuche llamado *caja*, sólidamente sujeta á estos telones: la caja lleva en su vértice una polea á cada lado.

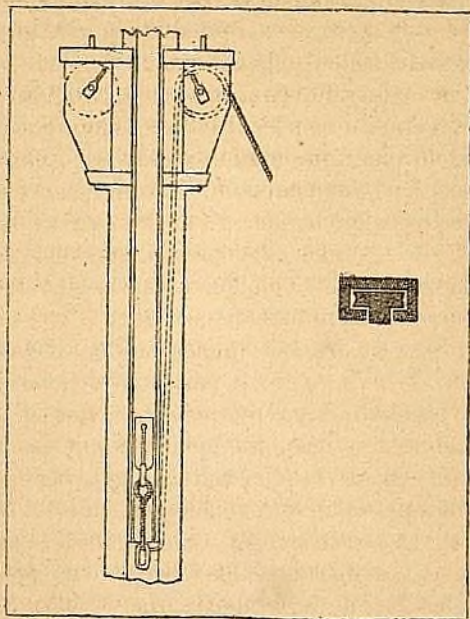


Fig. 11.—Caja.

Una decoración de estas que atraviere todo el teatro, se fija ordinariamente en cinco almas que entran cada una en su caja. Por las poleas de la derecha ó de la izquierda se pasa una cuerda de fuerza proporcionada al peso que ha de levantarse: esta cuerda pasa



por un anillo colocado bajo el alma y viene á engancharse á un mosquetón atornillado por delante. Las cinco cuerdas tomadas por los otros cabos se reunen en un tambor, que maniobrando por un lado ó por otro apoya ó carga la decoración. Otra cuerda fija en el tambor en sentido inverso, va por muchas poleas á reunirse con el contrapeso que alivia la maniobra bajando cuando el telón sube y subiendo cuando baja. Otra cuerda se ata al gran diámetro del tambor, regulándose el conjunto por el maquinista que maniobra.

M. E. Godin ha introducido una mejora importante en este sistema. Una chapa de hierro que contiene las dos poleas aproximadas encaja en dos correderas que reemplazan el estuche. La cuerda extendida así en una posición vertical tiene la ventaja de no inclinar las almas que estaban llamadas de lado, lo que hacía á veces el efecto de una decoración detenida á la mitad del camino.

El segundo foso difiere del primero en que no teniendo costera las vigas son más fuertes y menos numerosas. El tablado está dispuesto en partes pequeñas con claraboyas de una viga á otra, en los virotillos que pueden desmontarse en un instante, según las necesidades del servicio. Descubrimos las primeras cabrias y los primeros tambores. Las cabrias sirven para subir contrapesos y ejecutar en general las maniobras que exigen cierta fuerza. Un tambor es otro aparato, que manejándose como la cabria, tiene un objeto distinto y una construcción particular. Es de mucho uso en el teatro y se ponen en todas partes. Su forma es muy variable y se modifica según el trabajo que ha de ejecutarse. Compónese un tambor de un árbol central de forma pentágona. En este árbol se coloca una serie de planchas en forma de estrella cu-



Los radios forman las paletas. Se llama *torta* una superficie de planchas reunidas con ranuras y lengüetas, clavadas en sentido inverso y de doble espesor, formando estrella las paletas á cada lado.

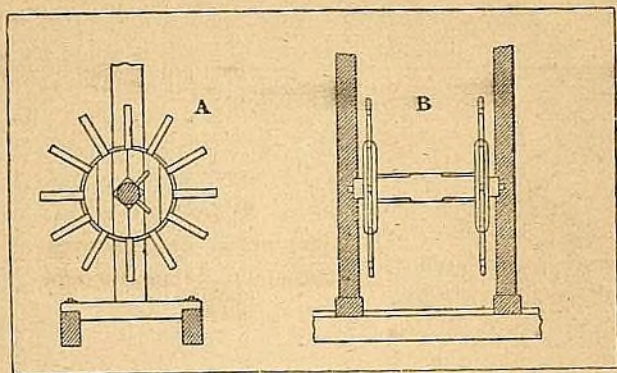


Fig. 12.—Cabria.

Otras *tortas*, del diámetro que se quiera dar al tambor, están colocadas á ciertos intervalos perpendicularmente al eje: en la circunferencia de estas *tortas* se clavan los listones que forman el abultamiento del tambor. Un tambor tiene siempre una parte de un diámetro más fuerte para las cuerdas que le ponen en movimiento.

Tambores especiales tienen partes de diámetros diferentes, porque con frecuencia se presentan maniobras que exigen que unas cuerdas vayan más lentamente que otras: en este caso se atan al diámetro menor. Esto es lo que se llama tambor de degradación.



Hay debajo y en medio del teatro, lo mismo que en el telar, tambores que van desde el proscenio al fondo, y se llaman tambores de cambios ó transformaciones.

El tercer foso es más elevado que los otros dos: en él se ponen tablados parciales cuando hay que dispo-

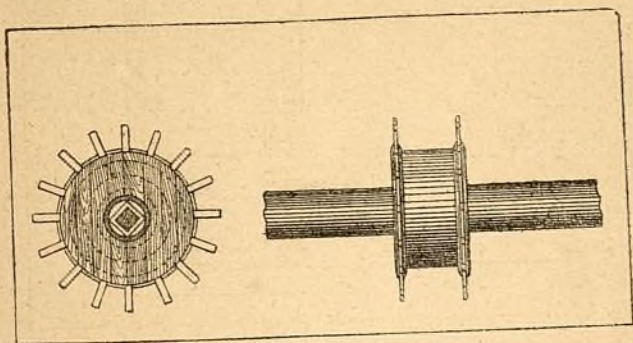


Fig. 13.—Tambor.

ner un tambor ó una cabria para un cambio ó manio-  
bra especial. El *plano* es lo mismo que en los pisos  
superiores. Las grandes decoraciones descienden casi  
hasta abajo. Una multitud de cabrias y tambores ocu-  
pan estas profundidades. También se ven en este últi-  
mo seno armaduras de carpintería, destinadas á las  
grandes tramoyas y á los practicables. Á los tambores  
están arrolladas cuerdas de contrapeso que después  
de pasar por muchas poleas y subir á la bóveda, ba-  
jan por las chimeneas de contrapeso, especie de cofre  
con claraboya adosada á la pared á cada lado del es-  
cenario, desde el proscenio hasta el fondo, y subiendo  
sin interrupción desde el suelo hasta la bóveda.





## V

### La bóveda

**A**quí ya vemos claro. Las pocas ventanas abiertas en la parte superior nos dispensan de linternas. Estamos á unos doce metros sobre el nivel de la escena, en lo que se llama el primer corredor de la bóveda. Es una parte completamente suspendida de la armadura de la cima en los teatros medianos ; pero aquí robustas columnas de hierro sostienen esta obra de carpintería con sus corredores y sirven sobre la escena para limitar las cajas de los bastidores almacenados.

En este primer corredor es donde se hace en gran parte el servicio de bóveda. Por la parte del teatro, que sirve de pretil, hay un travesaño que va desde el proscenio hasta el fondo, y está guarnecido de una especie de clavijas, dispuestas oblicuamente con la regularidad de una fila de infantería. Estas clavijas sirven

para retener los *manojos* de los telones, bambalinas y cuerdas que ponen en movimiento los tambores colocados por encima; por debajo de las clavijas contracada montante hay dispuesto un rodillo de madera para dejar deslizarse una cuerda, á fin de facilitar un movimiento que se quiera contener ó precipitar.

Estos rodillos se encuentran en todos los planos del teatro facilitando el empleo de las cuerdas, que son los principales agentes de la máquina teatral.

Un *manejo* es la reunión de cuerdas que sirven para mover los telones, las bambalinas ó cualquier otro objeto. Después de haber pasado por su polea, se envía cada cuerda, á la derecha, á la izquierda, á un tambor en que se reúnen otras cuerdas que componen la maniobra. El haz ó *manejo* así formado viene á parar á una clavija, donde espera retenido el momento de servicio.

Por la parte del corredor, rasando la chimenea de contrapeso, otra hilera de clavijas tiene retenida toda una serie de masas de hierro, motores muy importantes de la maquinaria teatral. Tienen su alojamiento ordinario en los dos espacios, que á cada lado del escenario se extienden en altura y amplitud desde el suelo hasta la cima, y desde el proscenio á la pared del fondo.

Los contrapesos son de hierro y por fracciones de un peso determinado, lo que permite aumentar ó disminuir el peso general á voluntad. Cada fracción ó *pan*, está horadado por el centro y hendido por el lado para encajarse en un espigón; en su parte inferior hay una saliente que se ajusta perfectamente á una cavidad que todos llevan en la parte superior, á fin de impedir á todo el sistema dejar el espigón central.



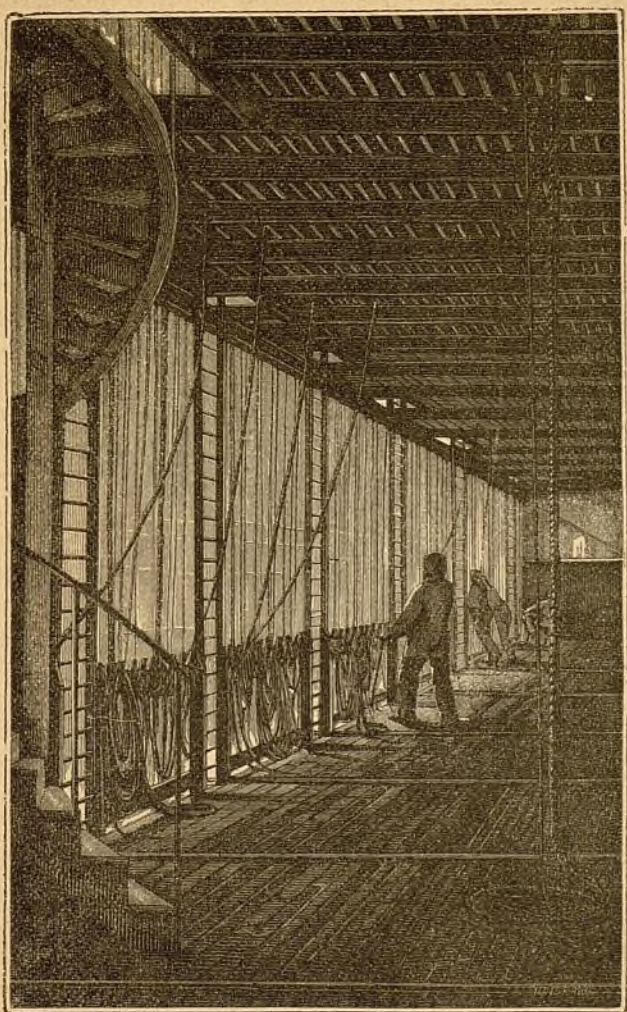


Fig. 14.—Primer corredor de la bóveda durante la representación.





En el Gran Teatro de Rio-Janeiro no se ha podido aún introducir el sistema de contrapesos de hierro (fig. 15). He aquí el singular procedimiento con que se hacen las maniobras de las decoraciones en el referido teatro. Siete ú ocho negros y á veces más, según el peso del telón que ha de moverse, toman el manajo y desprendiéndose del techo se suspenden en el espacio: su peso arrastra las cuerdas que elevan la decoración á medida que este negro racimo descende sobre el teatro, á veces sobre las cabezas de los artistas y curiosos que no han sido bastante listos para apartarse. Un maquinista francés empleado en el teatro de Río-Janeiro, hace algunos años, hizo todos los esfuerzos imaginables para desembarazarse de estos auxiliares, sin poder conseguirlo nunca: tal es la fuerza de la rutina.

Para enlazar los servicios de los dos corredores de derecha é izquierda, además de una comunicación suspendida que se halla en el fondo del teatro y se llama puente del fondo, y las escaleras situadas á cada ángulo que suben del tercer foso al telar, hay una serie de puentes volantes en cada plano sobrepuestos precisamente al eje de las grandes calles; estos puentes, que son tres en cada plano, van de un corredor á otro y están suspendidos de dos en dos metros por un

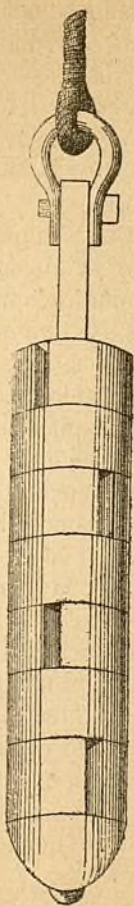


Fig. 15.  
Contrapeso en su  
espigón central.



estribo de cuerda que parte del telar. Á estas cuerdas están adaptados unos fiadores sólidamente atados á cada corredor ó punto de llegada; estos fiadores son igualmente de cuerda, y sobre estos trémulos apoyos se arriesgan los maquinistas para desenredar la cuerda de una decoración y otros oficios peligrosos. Los estribos de los puentes volantes se hacen ahora de hierro.

Una última disposición viene á completar todas las que ya quedan descritas. Para asegurar las rápidas comunicaciones entre todos los pisos de los corredores, se fijan escalas verticales á ciertos intervalos. En muchos casos las escaleras demasiado apartadas de las maniobras no bastan al servicio. Estas escalas están dispuestas para servir dos puentes volantes.

El segundo corredor no difiere mucho del primero. En él encontramos todavía cuerdas, tambores, etc.

Subamos al tercer piso. Aquí encontramos cabrias, y en el cuarto corredor cuatro series de tambores; y si no hay más es porque falta espacio. La razón de este cúmulo de aparatos embarazosos es que cada decoración ó armadura cualquiera, demasiado pesada para moverla á mano, necesita un tambor. Con que un teatro represente una comedia de magia ú otra obra de gran espectáculo y tenga un repertorio mediano son ya insuficientes estos tambores.

Subamos aún más arriba á la parte superior del edificio que se llama telar, probablemente á causa de su forma.

El telar es un tablado que cubre la superficie del escenario en todas direcciones. Este tablado sostenido por un conjunto de tirantes está compuesto de frisos ó tablas transversales que van de derecha á izquierda en toda la anchura del teatro; pero estas tablas, en



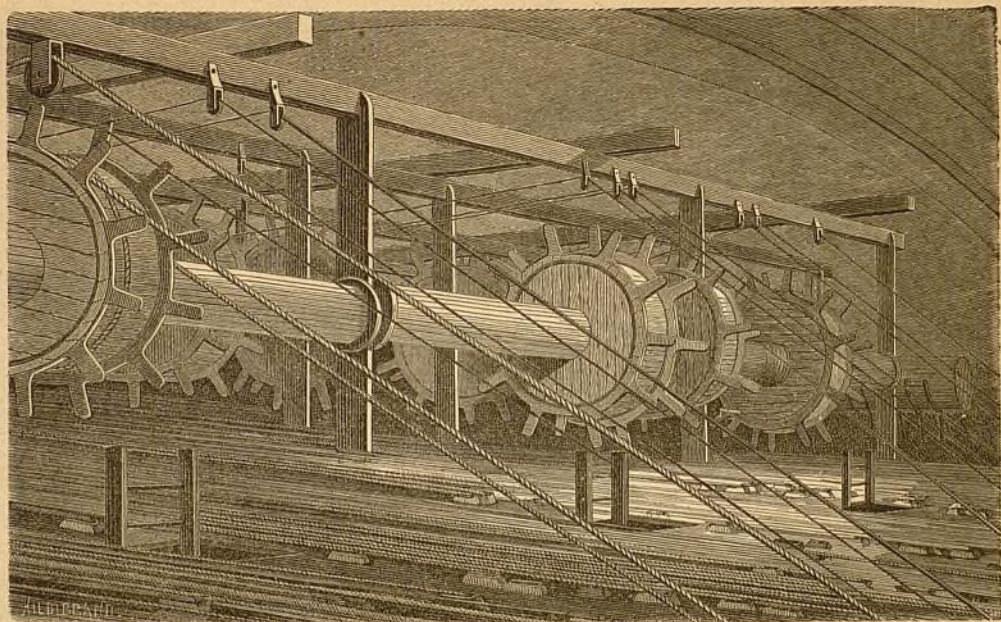


Fig. 16.—El telar.

Ayuntamiento de Madrid





vez de estar unidas como en un entarimado, están separadas por espacios de algunos centímetros. En el diseño que damos, como tipo, los frisos están reemplazados por hierros planos. Vese en él una gran colección de tambores de todos los diámetros y de diferentes longitudes. Á los lados, cerca de la chimenea de contrapeso, hay una serie de muflas que van del proscenio al fondo, para recibir las cuerdas de contrapeso, que están suspendidas exactamente por encima del vacío existente en toda la altura del edificio (figura 16).

Por todas partes vemos en el telar chapas con sus poleas atornilladas en la tablazón. Y todos los días se añaden más, según las necesidades del servicio, así como centenares de cuerdas que parten de los tambores y de su diámetro, pasando cada una por su polea y hundiéndose en las profundidades de la bóveda que están bajo nuestros pies. Todas estas cuerdas sostienen decoraciones. Vamos á ver las maniobras que las ponen en juego.

Tomemos un tambor sobre el cual está armado un telón de fondo.

Pero ante todo veamos lo que es un telón.

Un telón es una superficie de lienzo en que se ha pintado ya un paisaje, ya un edificio, bien una plaza pública ú otro cualquier asunto. Es ordinariamente el punto más alejado del espectador, el que cierra la decoración. Cuando hay partes recortadas en su superficie, un telón completo, ó una fracción de telón viene á yuxtaponérsele en segundo término. Muchos paños de lienzo recio, bien unidos por costuras horizontales constituyen un telón. Se le hace abajo un ribete ó dobladillo que se deja abierto por ambos lados: es la *vaina*, en la cual se introduce una pértiga de fresno



de la misma longitud, haciendo otro tanto en la parte superior.

Si el teatro, como suele suceder, no es bastante alto para que se pueda levantar el telón á toda su altura ocultándolo á la vista del público, se le añade otra vaina en medio y otra pértiga semejante á las otras. En este caso, las cuerdas tirarán de él por la pértiga de en medio y lo mantendrán plegado en dos en lo alto.

Cuando se lleva al teatro el telón arrollado en sus pértigas desde el taller de pintura ó almacén de decoraciones, se pone en el plano del tablado que debe ocupar. Cinco cuerdas componen ordinariamente el aparejo que ha de suspenderlo, y estas cuerdas enlazadas al tambor del telar, una en el punto medio, dos á los extremos y las otras dos compartiendo la distancia. Estas cinco cuerdas se envían al teatro; es decir, que su longitud está regulada para que, fijas conjuntamente en el tambor, vengan á tocar por sus cabos las tablas de la escena: allí se atan á la pértiga superior del telón por los puntos que corresponden á las que ocupan ellas en el telar. Esta operación se hace practicando una sangría en la vaina por el punto de enlace y haciendo un nudo al rededor de la pértiga. El maquinista que está arriba, cerca del tambor, las reúne y las fija.

Sólo se trata ya de levantar el telón, y he aquí cómo se maniobra para hacerlo (fig. 18).

Se fija en el gran diámetro del tambor una fuerte cuerda, que se pasa por una gruesa polea de las que hay colocadas á cada lado del telar, bien á la derecha, bien á la izquierda. Al extremo de esta cuerda hay un contrapeso proporcionado al peso del telón para contrabalancearlo. Bien se comprende que basta un ligero impulso para precipitar el descenso del contrapeso;



para dominarlo y guiarlo á voluntad y al mismo tiempo maniobrar desde el primer corredor, es decir, al alcance de la escena; para obrar exactamente en el momento oportuno, se arman dos ó tres cuerdas en el grande eje del tambor en sentido inverso una de otra. Estas dos cuerdas, enviadas á dos poleas en la misma chapa, van á parar al tablado del primer corredor. El maquinista no tiene mas que apoyar con una ú otras de las dos cuerdas, y el contrapeso arrastra el telón, ó el telón arrastra el contrapeso á su voluntad haciendo girar el tambor en un sentido ó en otro.

Cuando se ha levantado por la pértiga de en medio, hay que añadir cinco hilos ó cordones, atados á la pértiga superior y á puntos fijos por encima del telar. Estos cordones, que permanecen inmóviles, sirven también para sostener el telón, cuyo peso tiende siempre á arrastrarlo. Hay que tener también en cuenta las variaciones atmosféricas que estiran ó encogen las cuerdas; pero estos cordones neutralizan este efecto.

Cuando el telón está en pié en el teatro no se deja que la pértiga inferior se apoye en el tablado, á fin de evitar que esta gran superficie de telón haga arrugas de mal efecto para la pintura. Una faja de tela disimula el intervalo ó claro entre la pértiga y el tablado.

El mismo sistema se emplea para las decoraciones y bambalinas.

Las bambalinas y cualesquiera otros plafones que no tienen mucho peso, se arman sin auxilio de tambores, cargándose ó apoyándose aisladamente á mano. Ordinariamente sirve de señal un nudo, como quiera que siempre ve el maquinista si coloca el plafón muy arriba ó muy abajo.

Los contrapesos varían según el peso de los objetos

que han de moverse: si se han de mover practicables llevando muchas personas como en las *glorias*, se au-

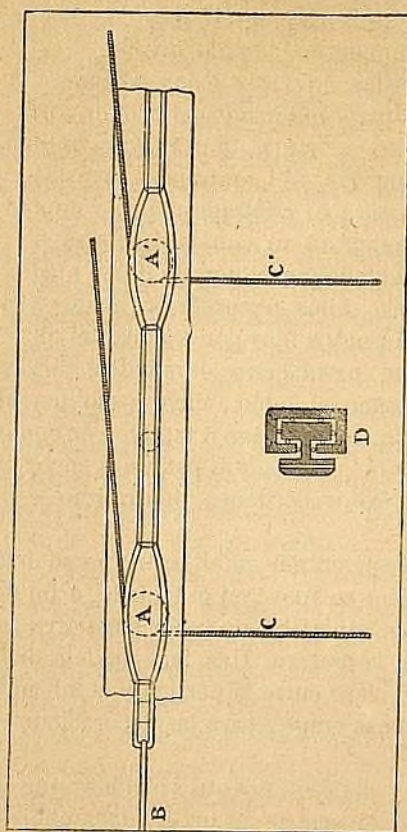


Fig. 17.—Armadura de un vuelo oblicuo.

menta el contrapeso, y las dos cuerdas bastan para cargar y apoyar. Siendo mayor el roce hay que hacer un esfuerzo mayor; pero si los dos pesos están bien contrabalanceados, es inútil hacer lo que en muchos teatros, es decir, sobrecargar los contrapesos, que se han de subir el día siguiente, lo cual es un exceso de trabajo inútil.

Por debajo del telar, se hallan aseguradas á la armadura que lo sostiene, á algunos planos del fondo, unas cajetas situadas hori-

zontalmente; en estas cajetas ó encajes se introducen las almas AA' que llevan una ó dos poleas, según las necesidades (fig. 17). Estas almas juegan en el encaje



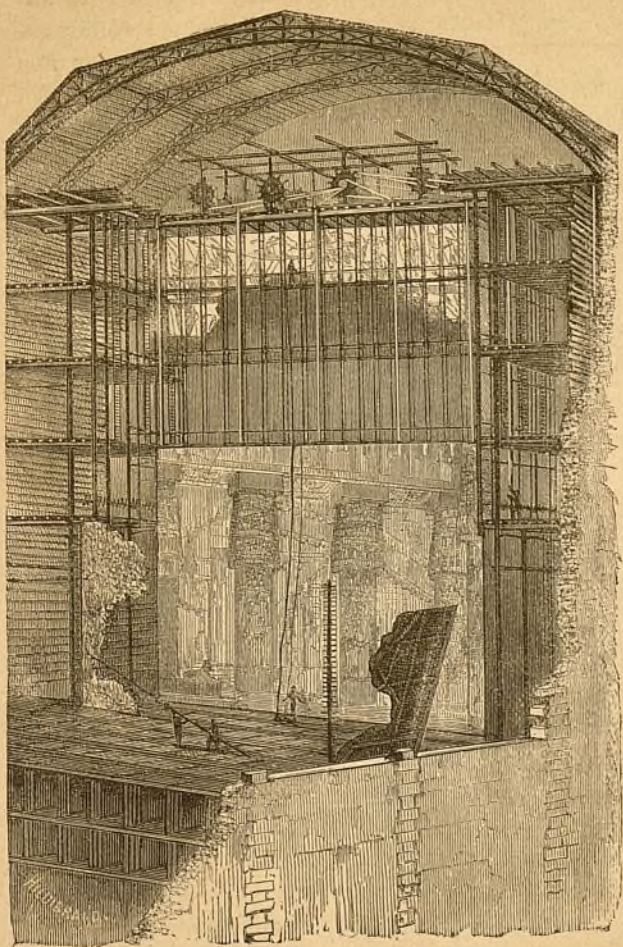


Fig. 18.—Armadura de un telón en la bóveda.





ó ranura con la mayor facilidad; están guarnecidas de un gancho á cada lado, y una cuerda B basta para imprimir movimiento horizontal á estas almas, que recorrerán así la anchura del teatro.

Supóngase ahora que esta máquina esté colocada á la derecha y que se suspende por dos cuerdas CC' y que pasan por las poleas una persona en un carro; siendo las dos cuerdas de suspensión de longitud determinada y no pudiendo prolongarse, si por medio de otra cuerda armada en un tambor, se atrae el alma á la izquierda, las cuerdas de suspensión se encogerán; de aquí un movimiento vertical que, combinado con el movimiento horizontal determinado por el camino del alma en la cajeta, dará un curso oblicuo y ascendente que será el del carro. Tal es el principio de los *vuelos* que constituían la mayor parte de las máquinas del teatro en el siglo último. El abandono de las divinidades del paganismo ha relegado esta ingeniosa máquina casi á las curiosidades. Sin embargo, suelen verse algunas todavía, y cuando se tiene cuidado de no poner un cielo muy claro detrás de las cuerdas el efecto es gracioso y sorprendente.

Por encima del gran telar está el telar pequeño, en que hay dos enormes tambores, que no tienen más razón de ser que la falta de espacio disponible por debajo.

Observaremos igualmente al entrar en el mismo local algunos tambores de degradación de que hemos hablado ya: estos tambores están compuestos de cierto número de cilindros, cuyos diámetros aumentan en una proporción determinada, y sirven para mover grandes decoraciones con prontitud desigual. En este caso, la que debe moverse más pronto tiene su manójo ó haz de cuerdas armado en el mayor diámetro, y así sucesivamente: es lo que se efectúa, por ejemplo,

en las *glorias*, donde las nubes que las forman han de desarrollarse ú ocultarse según que baje ó suba la divinidad que aparece ó desaparece en el espacio.

Hay otro aparato que se encuentra exactamente en el punto central de la sala: es la araña. Para sostener tan pesada máquina se emplea una gruesa cuerda de alambre. Esta cuerda y la del contrapeso corren por una cabria de metal provisto de un engranaje y de un botón de detención. Pero aquí nos separamos de la maquinaria teatral. Es inútil detenernos más en esto.

Se emplean los más fuertes tambores cuando se han de subir las armaduras ó aparatos cargados de gente, como sucede en ciertas apoteosis. Tomaré por ejemplo la del *Judio errante*, cuya última decoración era de grande efecto. El teatro abierto en cada plano hacía salir de tierra gran número de personajes.

Una vastísima *gloria* de la anchura de todo el teatro descendía de la bóveda trayendo veinte personas. Componíase de dos grandes decoraciones americanas suspendidas por sus extremos de dos alambres, y, para mayor seguridad, de cuatro cuerdas. Estos dos telones, unidos por un tablado y travesaños, tenían además dos gradas para la disposición de los personajes. Había cuatro contrapesos, uno á cada ángulo, cuyas cuerdas pasando por agujeros practicados en el tablado del teatro retenían la decoración impidiendo las oscilaciones. El conjunto estaba revestido de bastidores representando nubes, y por debajo cuatro ángeles con las alas desplegadas parecían sostenerlo todo; estos cuatro ángeles de cartón y vestidos de papel eran una maravilla de habilidad y ejecución. Volveremos á hablar de esto cuando tratemos del cartonaje.



## VI

### Mutaciones á vista del espectador

CUANDO el telón de boca cae al final de un acto, se oye un ruido de pasos en el teatro y á veces también martillazos. Detrás del telón se nota un gran movimiento: son los maquinistas encargados de quitar las decoraciones que han servido para reemplazarlas con las del acto siguiente. Los actores abandonan la escena para ir á cambiar de traje ó á descansar en el *foyer*. Poco á poco se restablece el silencio; los músicos vuelven á la orquesta, el público á sus localidades y comienza otro acto, ú otra pieza.

Cualquiera que sea la complicación de las decoraciones que el telón va á descubrir, el tiempo y el personal han debido bastar para reemplazar todo lo que constituye el cambio. Pero con frecuencia el desarrollo de la obra dramática exige muchas decoraciones durante un mismo acto; á menudo es menester que los bastidores, los telones, los mismos practicables aparezcan y se cambien á vista del público, sin que

el personal de actores y figurantes abandonen la escena.

En otro tiempo eran bastante fáciles estos cambios. Las decoraciones estaban todas plantadas, salvo raras excepciones, de una manera idéntica y regular, y se componían por lo común de bastidores á uno y otro lado del plafón, de decoraciones practicables y un telón. Armábanse los bastidores que habían de desaparecer y los que habían de sustituirlos por el mismo tambor, en sentido contrario unos de otros. Un simple movimiento de rotación contrabalanceado por dos contrapesos, hacía partir á los unos y venir á los otros. Lo mismo sucedía con las bambalinas y los telones. La maniobra se ejecutaba bien y pausadamente; pero el cambio á la vista era constantemente el mismo.

Hoy la plantación de las decoraciones se hace en todos los puntos de la escena y á menudo con mucha irregularidad: los cambios son más difíciles y de mayor movimiento; en lugar de un solo motor para una serie de bastidores, se les hace con frecuencia girar para que tomen posiciones oblicuas, necesitándose para ello un personal numeroso. Los teatros son mayores y están dispuestos de otra manera. Los planos, en vez de estrecharse yendo hacia el fondo, tendrían más bien que ensancharse, según el nuevo sistema de plantación para descubrir perspectivas más extensas.

Los bastidores que en otro tiempo tenían cuatro piés de anchura en la Ópera, es decir 4<sup>m</sup> 35, y 21 piés de altura, ó sean 7 metros, ocupan ahora hasta 8 y 9 metros; y no pasará mucho tiempo sin que las decoraciones sean más altas y anchas, lo mismo en los últimos planos que en los primeros.

Tenemos ya en el fondo del teatro bastidores de pa-



norama que alcanzan 14 metros de altura y 6 ó 7 de anchura. Hay necesidad de doblarlos en ambas dimensiones por medio de bisagras, sin cuya precaución no habría medio de almacenar estas inmensas hojas de decoración.

Para moverlas en un espacio relativamente exiguo, en medio de multitud de personas que van y vienen á llenar las funciones de que están encargadas, y de un alumbrado móvil que amenaza con un incendio á cada maniobra mal hecha, se comprenden las dificultades que hay que vencer para retirar una decoración y poner otra en su lugar, en el breve intervalo de un entreacto. Y sin embargo, este aparente desorden, todo este embarazo, todas estas dificultades, sin dejar de existir, desaparecen ó pasan inadvertidas para el público, cuando se trata de un cambio ó transformación á la vista. Y no hablo de los cambios que consisten en quitar una decoración sencilla, compuesta de su bambalina y dos bastidores, dejando ver todo el teatro con un magnífico cuadro preparado de antemano, modo frecuente empleado para ahorrar personal; sino de las grandes transformaciones en que una decoración es de la misma importancia que la que reemplaza. He aquí un ejemplo. Hay en el *Profeta* una plaza pública, la de Munster, que se transforma en el interior de una catedral. La plaza está rodeada de monumentos, de casas y practicables: en el cambio, una parte de los bastidores en escena, en vez de dejar su puesto, se transforma en parte en la catedral. Todo se hace con calma, sin ruido, sin vacilaciones. Pudieranse citar cien ejemplos más de mutaciones complicadas de bellísimo efecto, que se ejecutan con la misma precisión.

En la Ópera el personal es numeroso; cada hombre

tiene su puesto, se ocupa de lo que le concierne sin distraerse en otra cosa.

Teatros de muchísima importancia, en que razones de economía reducen todos los gastos á lo estrictamente necesario, y en que, sin subvención como en la Ópera, se representan obras que por la riqueza de su presentación rivalizan con nuestra primera escena lírica; esos teatros llegan á hacer, con un personal mucho menos numeroso, un servicio mucho más complicado. Suele retardarse un bastidor ó anticiparse otro á la señal; pero cuando hay 20 ó 25 cambios en la función, sin contar los golpes de efecto, los bailes y los siete ú ochocientos trajes y accesorios, es justo que el espectador sea benévolo.

Réstanos hablar de las decoraciones con ventanas. En una magia, ha de transformarse súbitamente una decoración, por ejemplo una cabaña, en palacio, por intervención de un poder mágico. Se ha juzgado que no bastan los medios ordinarios, y se ha imaginado lo siguiente: los bastidores de la decoración de cabaña están contruidos multiplicando los montantes y los travesaños, á fin de suministrar más puntos de apoyo para una serie de ventanas, espaciadas de manera que cubran con su superficie la mitad exactamente de la decoración: estas ventanas se fijan por medio de bisagras en las hojas cubiertas de tela, las cuales en su movimiento á derecha ó á izquierda vienen á dar en el montante.

Se construyen generalmente de madera de poco espesor, y se guarnecen de tela ligera por una y otra cara. La hoja de la ventana, tiene un agujerito guarnecido con un ojete de hueso ó de metal por el que pasa un cordón detenido por un nudo. Este cordón atraviesa la decoración por otro ojete semejante. Un



maquinista colocado detrás tira del cordón, la hoja gira y toma el lugar yuxtapuesto al que ocupaba.

Supongamos todas las ventanas cerradas en el mismo sentido. Encima de ellas se pinta una cabaña, como hemos dicho. Acabada la evolución, no queda rastro de la cabaña. Si en esta nueva superficie se ha representado un palacio, el contraste será bien notable. Se tendrá la facultad de hacer que aparezca sucesivamente la una ó lá otra decoración, y el cambio será, por decirlo así, instantáneo. Cuando todas las cuerdas están bien frotadas con plombagina, el roce es mucho menor: un maquinista puede reunir por detrás cierto número de cuerdas en un manojo, lo que permite que una decoración compuesta de un centenar de ventanas, no exija más que veinte ó treinta hombres para su transformación.

Se emplean con frecuencia estas hojas en las magias para las transformaciones pequeñas, como hacer de una roca un carro, ó de una casa cualquiera otra cosa: así se hacen con la mayor rapidez.

Otro procedimiento por medio de fracciones pequeñas se ha empleado también con éxito. Consiste en láminas de zinc puestas en dos barras de hierro paralelas. Estas láminas, de cierta amplitud, son bastante parecidas á las tablillas de una persiana. Tienen en cada extremo un eje que encaja en un agujero hecho en las barras de hierro, y están unidas por una vareta que las mueve todas por un lado. Supongo que están puestas horizontalmente: moviendo la vareta que las impulsa de abajo arriba ó de arriba abajo, se tendrá exactamente el movimiento de la persiana, pero más completo aún, como quiera que las láminas vendrán á colocarse en el mismo plano y presentarán alternativamente una cara ú otra.

Este aparato funciona muy bien, y sobre todo, instantáneamente en toda la acepción de la palabra; pero no se emplea más que para pequeñas superficies, porque es caro y se descompone al menor choque; fuera de esto, exige en general mucho cuidado para las rápidas maniobras del teatro.

Un tercer procedimiento consiste en servirse de las láminas de zinc, deslizándolas unas sobre otras. Es también caro este procedimiento, muy pesado y de difícil manejo.

Se han hecho también transformaciones por medio de rollos de telones fijos en el vértice de los bastidores para desarrollarlos oportunamente hasta el suelo. El cambio se hacía rápidamente. Esta importación inglesa, tomada de los italianos por nuestros vecinos, tiene muchos inconvenientes, y no era el menor, el rápido deterioro de estos telones, como que no estaban fijos en bastidores.



## VII

### Los golpes de efecto (1)

**L**os tramoyistas llaman así en el teatro á toda modificación de un objeto que se hace á vista del espectador: no hay que decir que esta modificación es de tal suerte que el público no pueda explicarse los medios empleados. Es cosa bastante rara, sin embargo, que salga la maniobra á pedir de boca: con esto, los decoradores y maquinistas pierden el tiempo en combinar nuevos medios y alguna vez llegan á acertar. En las magias representadas en estos últimos años, se han visto algunos artificios muy notables; pero el tipo de la magia de sorpresas es todavía la famosa comedia de las *Pildoras del Diablo*, en la cual las tretas em-

---

(1) *Trucs*, en el original, y en la jerga de bastidores. Como esta palabra, usada con mucha frecuencia en el texto, no tiene traducción exacta en castellano, nos permitimos sustituirla por alguna de sus equivalentes que expresen la misma idea de *tramoya* ó *artificio de efecto instantáneo ó rápido* que sorprende de golpe al espectador.

pleadas, sin ser todas de gran novedad, estaban tan perfectamente ejecutadas, que los más perspicaces no podían menos de admirarlas. Los ingleses en sus pantomimas han hecho algunas maravillosas, que pasaron á nuestros teatros, con grande admiración de los niños y aun de sus padres.

En cuanto se trata de montar una magia nueva, negocio en que un empresario va con piés de plomo, se produce en el teatro una grande agitación. El tramoyista, los decoradores, el fabricante de accesorios se devanan los sesos buscando manejos y artificios de sensación. Un buen golpe suele salvar una obra de este género, cuando no bastan las bellezas literarias. El autor pide imposibles, y se procura realizarlos: así los manuscritos de estas piezas hormigean de ideas á cual más extravagantes; hay que conciliar la extravagancia de la idea con la ejecución sencilla y razonada para que la treta no se quede á la mitad del camino, en el momento de funcionar.

He aquí la descripción de algunas que han obtenido un éxito legítimo.

En la ópera *Los Amores del Diablo*, aparecía la heroína en un palanquin en apariencia muy ligero, construido de modo que alejara toda idea de doble fondo y llevado á hombros de cuatro esclavos. De repente, la actriz corría las cortinillas de seda, que se descubrían casi en el acto..... la actriz había desaparecido. ¿Dónde se había metido? Esto se hacía á vista del público, en el proscenio, espléndidamente iluminado. Esta desaparición fué por mucho tiempo un misterio, y excitó durante muchas representaciones legítima curiosidad.

La explicación era, sin embargo, muy sencilla. Los brazos del palanquin eran en apariencia muy delgados;



su coronamiento no presentaba tampoco espesor bastante para ocultar una persona; las cuatro columnitas eran otros tantos tubos de metal que encerraban contrapesos, cuyos hilos pasaban por pequeñas poleas colocadas en el vértice y venían á tomar un cuadro que formaba la cubierta de un cogín de seda en que estaba tendida la actriz. En el momento de correr las cortinas, uno de los portadores, maquinista disfrazado, soltaba el cordón de retención; el cuadro, arrastrado por el contrapeso, subía á la parte superior, cuyo remate era muy aplanado, hecho de cartón muy ligero, y recibía la forma de la persona. El centro de este coronamiento, de tela metálica, dejaba pasar el aire para que la actriz pudiera respirar. El movimiento era rapidísimo, y luégo que estaba hecho, uno de los portadores tiraba de un hilo y descorría las cortinas. Todos los medios que suministra la pintura se habían puesto en juego para que las columnitas y el coronamiento presentaran á la vista menor bulto del que realmente tenían. Los portadores, escogidos entre los obreros más robustos, se largaban tan campantes después de la desaparición. La ilusión era completa. A. Pierrard, maquinista del Teatro-Lírico, fué el constructor de este artificio.

Otro que movió á París entero, fué el de los espectros, que se introdujo en una pieza del teatro del Châtelet, después de haberlo empleado en un célebre gabinete de física. Estaba basado en la refracción que se produce en los espejos no azogados, cuando los objetos que en él se reflejan están colocados en ciertas condiciones de luz. Lo que aumentaba el efecto fantástico de estas apariciones era que personajes reales mezclados con los espectros, pasaban al través ó por detrás de ellos sin dejar de ser visibles. El tabla-

do del teatro estaba elevado de manera que dejara un espacio suficiente para alojar algunos personajes vivamente iluminados, cubiertos con los trajes que habían de revestir las apariciones. Estos personajes se reflejaban en un espejo sin estaño, ligeramente inclinado para no reflejar nada de lo que hay por encima en el teatro. El fondo en que se destacaban los personajes reales era idéntico al del teatro; con que la refracción no dejaba ver, en el momento preciso, más que los personajes.

En una magia, cuyo título no recuerdo, veíase una torre en medio de las aguas. La heroína estaba allí encerrada por una causa cualquiera. Una ventana practicada en lo más alto era la única entrada de esta fantástica prisión. El amante llegaba en un barco al pie de la torre y manifestaba su desesperación por no poder encontrar una entrada más cómoda para libertar á su dama, cuando á una señal del genio protector, el mástil del barco se desarrollaba por un movimiento giratorio, y una bella escalera espiral, partiendo del barco y terminando en la ventana, permitía á la hermosa cautiva bajar cómodamente á la navecilla, donde en brazos de su amante iba en busca de mejores destinos.

La treta era también de las más sencillas. El mástil del barco, con sus cables y su vela izada y dispuesta casi perpendicularmente, ocultaba el espigón que disimulaba todos sus peldaños puestos unos sobre otros. En el momento oportuno, el mástil desaparecía bajo el tablado, y la primera grada, tirada por un cordón, comenzaba un movimiento circular al rededor del eje, y arrastraba la segunda por medio de goznes de hierro; la segunda arrastraba la tercera y así sucesivamente hasta la última. Llevando á su extremo cada peldaño un fragmento de balaustrada, cuando se veía



toda la escalera, aparecía con una bella barandilla dorada que completaba el efecto.

Otra ingeniosa tramoya he de citar que funcionó en el *Roi Carotte*, en el teatro de la Gaité. Un mago muy

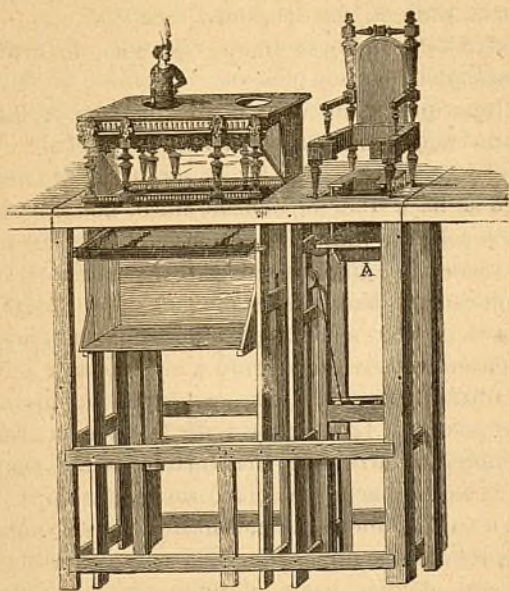


Fig. 19.—Tramoya usada en la pieza *Le Roi Carotte*.

viejo, muy cascado, que había hecho grandes favores á sus clientes, les pidió por única recompensa que tuviesen la bondad de despedazar su cuerpo y echar sus fragmentos en un horno encendido, con el fin de

renacer en él joven, sano y feliz. Su voluntad se ejecutaba en escena sin que el personaje dejara de hablar.

El efecto se complicaba con un enorme libraco puesto sobre una mesa. Unas figuras pintadas en las hojas de este libro se animaban y se escapaban del libro á medida que se volvían las hojas. Después de dos ó tres piruetas por la escena, eran restituidas por un actor al libro de que se habían escapado.

Cerca de esta mesa había una silla de brazos. La mesa sustentada por piés muy endebles, no tenía ningún tapiz que la cubriera, ni se podía suponer ninguna comunicación con ella por debajo del tablado.

Vestido con una gran túnica de terciopelo negro, el mago se hace traer el enorme libro. Los asistentes lo ponen sobre la mesa, lo abren y vuelven sus páginas ilustradas. Los gnomos se escapan y hacen travesuras por la escena. Mientras esta acción distrae á los espectadores, el actor sentado en la poltrona, sin movimiento aparente, deja su asiento y se coloca de pié sobre una trampa. Desde abajo se sustituyen sus piernas con otras postizas. La delantera de la silla ha hecho un movimiento retrógrado, inadvertido de los espectadores, cuando el actor se colocó sobre la trampa; entonces, á sus instancias, le cortan una pierna, luego otra para echarlas á un horno. Los brazos del personaje son aún móviles hasta el momento de cortarles los postizos que disimulan los verdaderos. No queda más en la silla que el cuerpo del actor con la cabeza, que habla siempre y gira á derecha é izquierda dando sus últimas órdenes.

Esta cabeza es una máscara con lengua barba blanca, anteojos y gorro de terciopelo, que se adapta perfectamente á la del actor sin dejar ver más que los labios y los ojos.



Uno de los personajes en acción agarra la cabeza del mago y la pone sobre la mesa, donde sigue hablando y prescribiendo lo que ha de hacerse con el resto de su individuo.

He aquí lo que ha ocurrido mientras el personaje se ha apoderado de la cabeza postiza, aparentando hacer

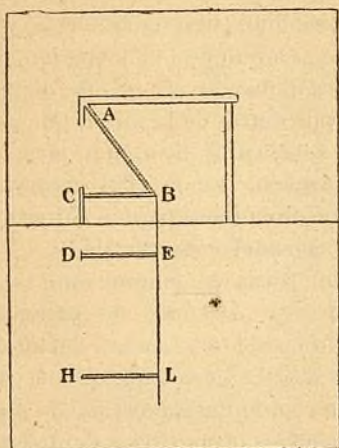


Fig. 20.—Tramoya usada en *Le Roi Carotte*.—Corte lateral.

un esfuerzo para arrancársela al otro de los hombros: Se ha cargado inmediatamente la trampa A, sobre la que estaba el actor, que ha vuelto á subir rápidamente sobre otra, ha vuelto á poner su cabeza en la máscara del mago y luego ha seguido hablando y volviéndose á derecha é izquierda.

Pero puede hacerse esta objeción. ¿Cómo se explica que un actor colocado sobre una trampa, pueda meter su cabeza en una máscara sin que lo adviertan los espectadores? He aquí la explicación: la mesa que para el público presenta una tabla de madera apoyada simplemente en sus piés, tiene una construcción muy diferente de lo que parece.

Mostraremos su perfil (fig. 20). La línea AB indica un espejo inclinado á  $45^{\circ}$  que refleja los piés de la mesa CB, DE, tendidos horizontalmente, y la línea HL, que reproduce el fondo de la decoración. Se tiene cuidado en la presentación en escena de que no pase ningún actor por detrás de la mesa, por la sencilla razón de que el espectador, no viendo piés, adivinaria la presencia del espejo. Así es fácil comprender que el vacío de debajo de la mesa parece natural y la presencia del actor permanece inexplicable.

Al final de la escena, se emplea también un artificio muy extraordinario. Después de haber envuelto el tronco en la túnica de terciopelo y echándolo al horno, uno de las personajes en acción toma la cabeza y cruzando la escena va á precipitarla en el fuego que ha recibido ya todas las otras partes del mago. Éste, que ha bajado ya por escotillón, hace el mismo camino, por decirlo así, bajo los piés del actor en escena, y sube por otro escotillón, que lo pone rápidamente al nivel del tablado por detrás de las decoraciones. Sin perder tiempo, acaba de vestirse allí completando el traje que llevaba debajo de su túnica, y sale del horno encendido, joven y brillante.

Hay muchos pormenores que completarian esta descripción un poco sumaria. La rapidez con que un actor pasa de un escotillón á otro y acaba de vestirse, y la destreza de los operarios de abajo que concurren á



que no se olvide nada y á que todo marche rápidamente, hacen de esa tramoya un espectáculo muy divertido para el espectador ordinario, y muy interesante para el que quiere darse cuenta de lo que ve.

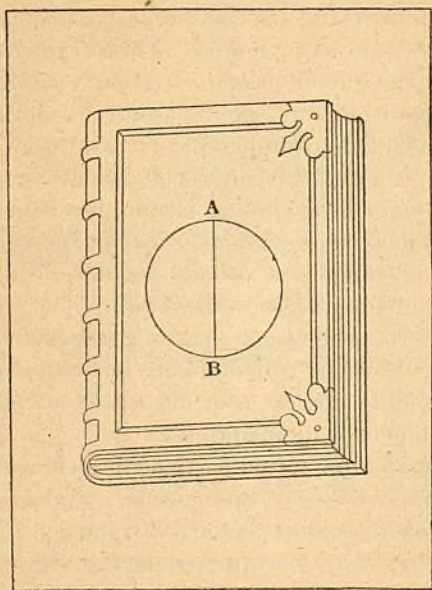


Fig. 21.—Complemento del artificio de *Le Roi Carotte*.

Debo dar ahora la explicación del libro, en el cual aparecieron los gnomos. En la tabla de la mesa están armadas dos trampas de la manera ya descrita, y el libro está abierto sobre la mesa en puntos bien mar-

cados. Las tapas y las hojas del libro son de madera con una abertura circular en medio, y á esta parte central se adapta una hoja de gutapercha hendida por en medio (fig. 21, AB). Estas partes centrales corresponden exactamente con las aberturas de los escotillones.

Un *clown* de diez á doce años sube por escotillón y pasa al través de las tapas y de las hojas del libro, cualquiera que sea su número; el libro vuelve á quedar intacto luégo que ha pasado el *clown*; y pueden pasar tantas como quieran: las hojas no presentarán ninguna solución de continuidad.

Entre las grandes tramoyas se pueden comprender también todos esos grandes efectos de decoración en que se ponen en movimiento todos los recursos del teatro, como apoteósis, efectos de mar, de naufragio, de hundimiento, de incendios, de inundaciones, etc.

Mr. Cheret, que es á la vez un gran pintor escenógrafo y un mecánico distinguido, me ha comunicado el bosquejo de dos de estas decoraciones, como también sus modelos de máquinas.

La primera, que forma parte de la apoteósis final de una magia, consiste en una meseta montada sobre un gran armazón dispuesto como una trampa ordinaria con la diferencia de que ocupa tres planos, y que se hacen saltar vigas, trampas y trampillas para darle lugar bajo el tablado donde penetra hasta lo hondo. Es menester un número bastante considerable de contrapesos para mover la máquina, á cuyo peso se añade el de unas veinte personas.

En la meseta principal, que forma un semicírculo, están dispuestos circularmente nueve aparatos, llamados paralelos, cuyo movimiento da á conocer la figura 22. Los hilos que se ligan á los paralelos, están fijos



á una armadura semicircular colocada en la parte central, pudiendo sostener en el borde de su meseta cinco figurantas, las que, con las nueve colocadas en los paralelos y la que sobre el tapón corona el edificio,

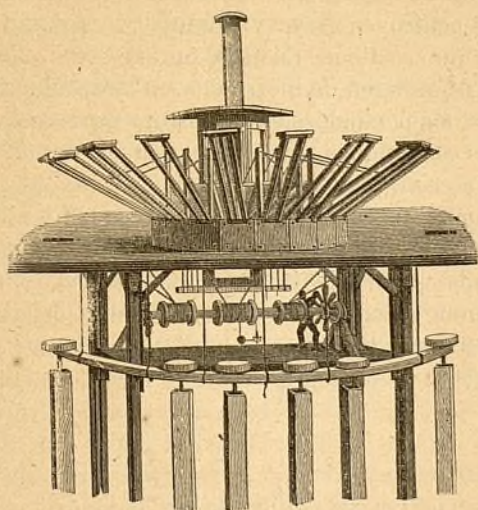


Fig. 22.—Grande armazón para una apoteosis con paralelo.

cuando el desarrollo es completo, forman un total de quince figurantas.

Cuando sube la primera meseta, el espectador no ve al principio más que un grupo de mujeres, colocadas en semicírculo, una contra otra; pero cuando ha llegado á su punto, los maquinistas que están en el interior del aparato, habiendo subido con él, apoyan por

medio de un tambor establecido en el centro, la meseta de las cinco figuras en cuya armadura están ligados los cinco hilos de los nueve paralelos. Por el solo hecho de esta ascensión, se aflojan los hilos y dejan bajar los paralelos con la figura que lleva cada uno de sus platillos en el plano de la curva que describe. Mientras se ejecuta este movimiento el tapón colocado en el centro se eleva y domina el conjunto con la figura que sostiene. En cada uno de estos platillos se eleva un espigón de hierro con un cinturón, que mantiene á los personajes en la postura conveniente.

Seis escotillones, armados al rededor, en el tablado de la escena, hacen salir del suelo otras seis figuras que toman posición entre los apoyos de los paralelos. Añádanse á este efecto central masas de figurantes á los lados y por delante, decoraciones magnificas y el esplendor de la luz eléctrica. No hablo de las luces de bengala, complemento obligado siempre de una apoteósis.



## VIII

### El alumbrado

HASTA 1720 se alumbró el teatro con velas de sebo. La Ópera gastaba gran cantidad de ellas: para atizarlas había empleados cuya destreza ha dejado memoria. Era una distracción para el público verlos desempeñar sus funciones y con frecuencia recibían aplausos. Las candilejas se componían de una serie de lamparillas puestas en una caja de hojalata. Una noche el calor de todas estas lamparillas hubo de encender el sebo convertido en aceite hirviendo y el público se llevó un susto. Entonces se procuró buscar otro sistema de alumbrado. Ya Luís XIV había hecho sustituir para su alumbrado particular las velas de sebo con bujías. El famoso banquero Law llevó esta mejora á la Ópera, y después se llegó definitivamente á la lámpara de Argant, llamada después *quinquet*, del nombre del fabricante. Parece ser que esta innovación hizo gran ruido, pues las gacetas de la época alaban sin reserva

este nuevo sistema de alumbrado y declaran á porfía que se había llegado á la perfección en la materia.

En 1822, revolución completa: el gas hace su aparición en el teatro. La lámpara de Argant no se emplea ya sino para algunos servicios, y sobre todo, de día para los ensayos y los trabajos interiores.

En ciertos teatros, el gas mismo ha cedido en parte al gas oxhidrico. ¿Quién puede afirmar que dentro de algún tiempo no vengan nuevos aparatos á transformar aún el alumbrado teatral?

El alumbrado de la escena consiste en la batería de la escena y las diversas cañerías. La batería de la escena que todo el mundo conoce, es esa línea de luz que separa la orquesta de la escena, desaparece ó sube según las necesidades, en fin alumbra de frente á los actores de tal manera que ningún gesto pasa inadvertido; los menores rasgos de su fisonomía, los más ligeros detalles de su traje se ven allí claramente. Extendiéndose esta línea de fuego de uno á otro lado de la escena, alumbra á todos los personajes por igual, cualquiera que sea el sitio que ocupen.

¡Cuánto se criticó este alumbrado! Se compadece al espectador cuya vista se fatiga contemplando aquella luz deslumbradora, y al actor que al revés de lo que sucede en la naturaleza recibe la luz de abajo arriba. Se objeta otra cosa también. Se cree que cuando se reemplacen las baterías con un foco colocado en la parte superior del teatro, ó á los lados, se prestará un gran servicio al arte dramático.

Las baterías alumbran pues el proscenio de una manera igual y su luz va templándose hacia el fondo del teatro, lo que permite en las escenas de noche distinguir aún la acción de los actores, cuando todo el teatro está á oscuras.



El gran inconveniente de las baterías es el peligro del incendio, sobre todo para los trajes ligeros que vienen á flotar sobre ellas. En los bailes ¡cuántos accidentes de este género no ha habido que deplorar! En la Ópera se preservan de ellos por medio de un nuevo sistema consistente en la depresión de las luces y en

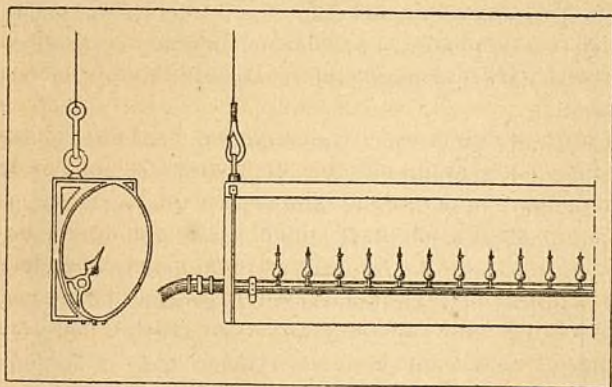


Fig. 23.—Aparato para el alumbrado interior.

la modificación de los reflectores que irradian la luz en gran cantidad absorbiendo á la vez una parte del calor.

Un industrial, M. Carteron, hubo de encontrar una sustancia que hacía incombustibles las telas y las gasas. Asistimos á muchos experimentos y el éxito fué completo. Esta sustancia hacía también incombustibles las decoraciones. Durante algún tiempo se ha emplea-

do la *carteronina*, que no añadía grandes desembolsos á los gastos generales; con todo eso, se ha abandonado poco á poco y se han reproducido los incendios.

Después de las baterías, vienen los cilindros elípticos de palastro ó hierro batido, que atraviesan el teatro: una parte abierta y provista de una rejilla metálica deja escapar la luz de una hilera de mecheros de gas situados en el interior. Este aparato está suspendido por cadenas, ligadas á su vez á unas cuerdas á la distancia en que el calor de las luces no puede ponerlas en peligro. El todo está montado en un tambor y contrapeso para poder cargar ó apoyar la batería.

Hay una por plano: un conducto montado sobre un paso de tornillo va á un receptáculo situado en el proscenio, donde está el lampista; desde este receptáculo puede dar ó quitar luz por medio de una llave, lo que le permite oscurecer gradualmente el teatro, comenzando por las baterías de la escena, la del primer plano, etc. Tiene también las llaves de los portantes, con lo cual está en su mano todo el sistema de alumbrado.

Se usan además largos montantes de madera en que están fijos unos tubos de cobre: de estos tubos salen tres, cuatro, cinco y hasta diez mecheros de gas con sus globos. Los montantes están provistos, en su parte superior, de un largo gancho, que sirve para suspenderlos, ya de un travesaño de bastidor, ya de un mástil. Una vez suspendido el aparato, viene el lampista á fijar con un perno un tubo de cuero ó de gutapercha en la parte inferior del tubo de cobre, donde está situada la llave. Este tubo de cuero ó de gutapercha pasa al través del tablado y va á buscar un sistema de tubos que brotan del conducto central



en que está la llave del gasero. Estos montantes se adaptan á todos los planos y los tubos son bastante numerosos para llevar un foco central de luz á un punto determinado, si lo exigen las necesidades de la escena.

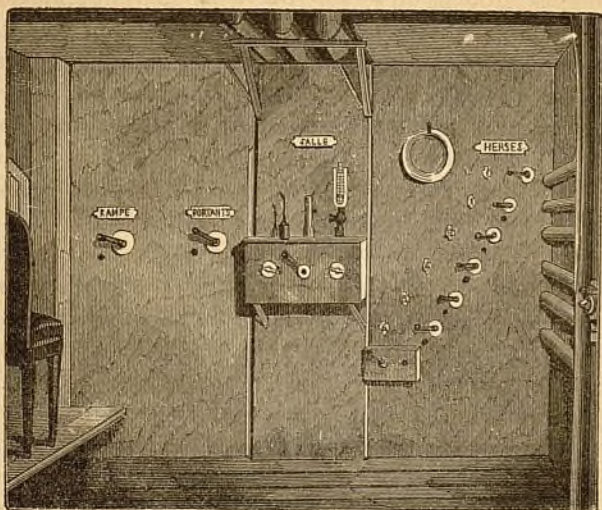


Fig. 24.—Sitio del gasero.

Á estos tres aparatos hay que añadir el cuarto que se llama de los regueros, y no tiene punto fijo, disponiéndose según las necesidades. Cuando la decoración es accidentada y cuando bastidores poco elevados ocupan muchos planos del teatro, atravesándolo á

veces en toda su anchura, como terrenos, corrientes de agua, quintas de paisaje, etc., estas decoraciones se harían sombra unas á otras y estarían imperfectamente iluminadas, si no se pusieran entre ellas aparatos de alumbrado. Estos aparatos son travesaños más ó menos largos á que se adapta un cilindro hueco, de que brota por aberturas diminutas una serie de llamas delgadas y largas, bastante parecidas á las iluminaciones de los monumentos en los días de regocijo público. Estos regueros de luz son de gran efecto en ciertas decoraciones.

Añádase que las decoraciones móviles, como las nubes, las mesetas en que se suben ó bajan personajes en las magias, están iluminadas también por el gas, permitiendo en todas partes su empleo la facilidad de prolongar ó disminuir el tubo conductor.

El alumbrado de aceite no está enteramente proscrito. Para el servicio de las cuevas, de la bóveda y aun del escenario, la luz ha de acompañar con frecuencia al operario que tiene que hacer alguna reparación más ó menos larga en uno de los mil sitios oscuros en que la luz del gas no puede penetrar. Pero la vieja lámpara de aceite del teatro antiguo, tan ingeniosamente construída que podía pasearse por todas partes sin ninguna precaución, la que alumbró en otro tiempo el Olimpo en las famosas *glorias* de la Ópera, no sirve ya hoy sino para usos secundarios. Todavía se pide al aceite un ligero servicio en los ensayos y otros trabajos de escena, por razones de economía y *sans façon*, digámoslo así.

Hay que decir que en ciertos teatros no se usa ya el aceite sino muy excepcionalmente, no sirviendo los quinqués sino para el alumbrado portátil.

Los primeros ensayos de luz eléctrica se hicieron



en París, en 1846, para las representaciones del *Profeta* en la Ópera. Desde entonces se ha generalizado este sistema de alumbrado. No hay teatro de alguna importancia que no use la luz eléctrica, cuando la obra que se representa exige ciertos detalles de presentación. Se ha reemplazado después la luz eléctrica por otra luz análoga en cuanto al efecto, y de que hablaremos más adelante.

En la Ópera de París, donde la luz eléctrica es, por decirlo así, permanente, se le ha dado una instalación particular en relación con las necesidades de su empleo. Una pieza, en los desvanes, contiene las pilas compuestas de cuarenta á cincuenta elementos: los hilos de comunicación llegan á un armario que hay en cada piso. No hay más que adaptar á los aparatos hilos que se enlacen á los botones de estos armarios para hacer brotar el arco voltáico. Algunos empleados especiales tienen á su cargo este servicio. Cuando la necesidad lo exige, vidrios de color matizan la luz, y también se la hace pasar por una cortina transparente como en la decoración de iglesia del *Fausto*. Se ha llegado hasta á descomponer un rayo de luz, y, por medio de un aparato particular, á proyectar el espectro así obtenido en el telón, para producir el efecto del arco iris. Habría que citar todas las obras de gran espectáculo representadas en un largo período de años, si se quisiera suministrar la nomenclatura de los diversos efectos que pueden producirse con la luz eléctrica.

Desde hace algún tiempo, excepto en la Ópera y en algunos teatros de provincia, se viene buscando un medio de reemplazar el alumbrado eléctrico. Lo costoso de los aparatos, el gasto de conservación de las pilas, la necesidad de empleados especiales, la falta de



espacio para la instalación de todo este material y otras muchas razones, han contribuido al éxito del aparato Drummond.

Es una lámpara de una forma particular: una planchita en que están fijos dos tubos de gutapercha de igual dimensión. Terminan en un tubo encorvado, ó soplete atravesado por un agujero. Estos tubos contienen: el uno oxígeno, el otro gas ordinario (hidrógeno carburado), reuniéndose los dos gases en un receptáculo llamado *barrilete*. El tubo encorvado lanza una llama, encandesce un lápiz de cal colocado delante en una varilla que se acerca ó retira á voluntad y detrás del lápiz incandescente se pone una pantalla. El aparato, muy manejable, se encierra en una especie de reflector, y un lente reúne los rayos y permite dirigirlos á un punto determinado. La luz así obtenida es más suave, y sobre todo, más templada de tono que la luz eléctrica. El oxígeno necesario se lleva diariamente al teatro y se encierra en depósitos especiales.

Se han empleado después nuevos aparatos de una potencia considerable: en ellos se ha suprimido el lápiz de cal, produciéndose el principio luminoso por la combustión del hidrógeno carburado, activado por un chorro de oxígeno que eleva la llama producida á un color blanco intenso.

Cada lámpara se compone de cinco tubos, y estos tubos terminan en una parte cóncava, atravesada por muchos agujeritos, que lanzan, los unos gas á toda presión, los otros oxígeno dirigido de manera que se reconcentre la llama del gas, que lo mismo que una luz expuesta á una violenta corriente de aire pierde en extensión, pero en cambio adquiere considerable potencia luminosa. Estas lámparas descan-



san en un pié y se completan por un reflector circular.

Suele suceder á veces, aun en los grandes teatros, que la sala y la escena se queden á oscuras en medio de la representación: falta el gas de repente, se suspende el espectáculo y se inquietan los espectadores, inconveniente desconocido en tiempo de las candilejas. Y gracias si se encuentra á mano alguna luz de aceite ó dos ó tres velas para alumbrar la escena mientras se repara el accidente ó se evacua el teatro.





## IX

Almacenes de decoraciones.—Pintura escenográfica.

**L**os almacenes de decoraciones forman rara vez parte del teatro mismo. El crecido precio del terreno en París obliga á relegarlos á las afueras y hay que hacer largos viajes para visitar estos depósitos, salvo los de la Ópera, la Ópera Cómica y el Teatro Italiano.

Los almacenes de la Ópera pueden servir de tipo para todos los demás. Bien contruídos y organizados, bien dispuestos para la rapidez del servicio, son los más espaciosos y de mayores conveniencias.

En los almacenes de la Ópera, calle de Richer, se han contruído grandes compartimientos para alojar los bastidores y una estantería de más de 20 metros de anchura para recibir telones, bambalinas, etc. Sin dificultad se concibe cuán considerable ha de ser el material de un establecimiento semejante, por la necesidad de conservar piezas montadas, durante gran

número de años, en la previsión de tener que servirse de ellas otra vez.

Á los almacenes de decoraciones están agregados un taller de carpintería, una fragua y otro de pintura.

Vense por la mañana en las calles de París inmensos carros llenos de bastidores, cubiertos con una lona, dejando á veces ver una pintura indecisa ó de grosera ejecución. Deduce de esto el transeúnte que las decoraciones están horriblemente pintorreadas; y en efecto, vistos á la luz del dia estos fragmentos hacen muy mal efecto y desdicen de los brillantes paisajes vistos de noche en las tablas. Estas exhibiciones matinales no han contribuido poco á aumentar el desdén con que generalmente se mira la pintura escénica; error que la más ligera reflexión hará desaparecer, si se toma un fragmento de un cuadro bien ejecutado, fragmento de dos ó tres centímetros cuadrados y se aumenta en proporción de 30 ó 40: entonces no se tendrá ya más que una parte del cuadro, apenas indicado, y representando perfectamente una fracción de decoración. Si se hace una operación inversa, si se mira un fragmento de decoración por el cristal mayor de unos anteojos, la grosera pintura vendría á ser muy fina, demasiado fina acaso, porque el gran defecto de la pintura teatral es siempre estar sobrecargada de detalles.

Estas observaciones sólo conciernen á la ejecución. En cuanto á la tarea de componer, puede decirse que para hacer una buena decoración, como para hacer un buen cuadro, se necesita un gran talento.

Bajo el punto de vista meramente material de la ejecución, en el taller de pintura de un teatro se ha de disponer de mucho espacio, que en verdad no se ha escaseado en el taller de la Ópera.



Los demás talleres, aunque menores, no dejan de tener dimensiones considerables.

Cuando se recibe una obra en el teatro y se reparan los papeles, se hace una lectura á que asisten, con los actores que deben representarla, los directores de escena y de orquesta, el maquinista y el pintor escenógrafo. Estos dos últimos se entienden con la empresa y con el autor para las decoraciones que han de hacerse y las que pueden tomarse del material existente. El pintor se ocupa en seguida en hacer los bocetos.

Pónese este boceto en un modelito de teatro, donde los telones, bambalinas y practicables se figuran en cartón, pintado como debe estar la decoración en grande. Hecho este trabajo acuden todos á estudiarlo y criticarlo: el director de escena quiere una entrada por este lado; el autor quiere otra por aquel; el director de baile, los actores, todos tienen que decir y quitar y poner, desarreglando los cartones con gran detrimento de la obra que suele salir de la prueba completamente mutilada y désfigurada. Por fin, se llega á la ejecución; el pintor da las medidas de los bastidores y de todo lo que constituye su obra al maquinista, quien inmediatamente se pone á hacer los planos ó diseños del tamaño de la ejecución. Después se cosen los lienzos; se montan y pintan en el entarimado del taller los bastidores en que se extienden aquellos y se fijan con tachuelas.

Se clavan las chillas en que las siluetas de los bastidores se han de contornear y taquear para evitar fracturas; entonces se mancha todo el fondo, y he aquí sumariamente todo lo que precede á la pintura.

Ahora hay que proceder á dar tinta á las decoraciones. Se comienza por el telón, al cual tendido en el



suelo se pasa y copia en grande el boceto. Después siguen las grandes decoraciones que, luego de darles esta primera mano de tinta, se entregan á los maqui-

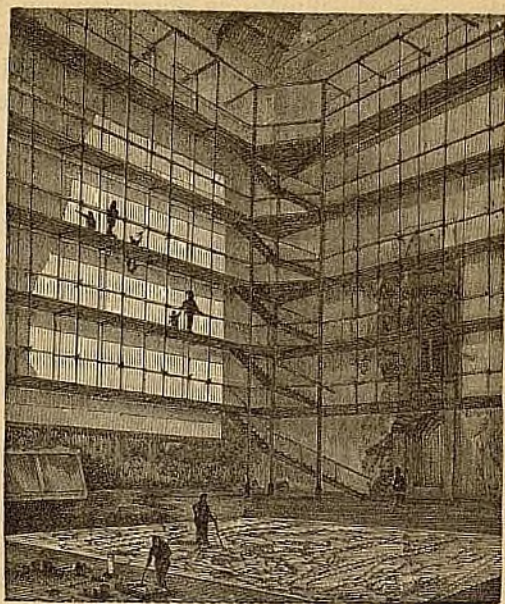


Fig. 25.—Talleres de pintura de decoraciones de la Ópera.

nistas para diseñarlas, es decir para el perfil que deben tener, representando árboles, arquitectura, etc. Cuando todo está trazado, suele llevarse al teatro la decoración para que todos los directores formen idea



de ella y conozcan las entradas y salidas de los practicables, evitando así modificaciones tardías. Á veces también se ensaya la obra con todas las decoraciones, puestas ya en escena.

La tinta empleada para el trazado está compuesta de tal manera que reaparece bajo muchas capas de color. En cuanto á la pintura, se hace con más ó menos cuidado ó destreza según el talento y ciencia del artista.

La perspectiva escénica está sujeta á ciertas leyes especiales; estando animada la escena por personajes vivos, no pueden estos, como las figuras de un cuadro, disminuir de dimensión á medida que se alejan hacia el fondo. El decorador toma, pues, las precauciones necesarias para impedir que los actores se acerquen á las partes lejanas de la perspectiva de su composición, y tiene que inventar obstáculos con objeto de que no se desvanezca la ilusión en ningún caso.

En las decoraciones arquitectónicas debe tener toda la parte inferior por debajo de la línea del horizonte en las dimensiones reales; no comienza la perspectiva sino en el punto en que la decoración deja de ser practicable.

Otra dificultad: la de los bastidores oblicuos situados á uno y otro lado de la escena. Para impedir que el espectador vea más allá de la decoración, estas partes rompen forzosamente las líneas arquitectónicas, y producen entonces anamórfosis para los espectadores que no están colocados en medio de la sala.

El pintor escenógrafo sólo se halla verdaderamente á sus anchas, cuando pasa la acción en el dominio de lo maravilloso; entonces nada detiene su genio; su imaginación puede lanzarse libremente al vasto campo de la fantasía, apelando á recursos que faltan completamente al pintor: el oro, la plata, los cristales, las

gasas, la luz eléctrica, todo esto concurre con la pintura á efectos deslumbradores.

Estando forzosamente compuesta una decoración teatral de muchas partes dibujadas y pintadas aisladamente, es menester esperar el final del trabajo para juzgar de su efecto. Entonces se expone definitivamente en el teatro, cuidadosamente en su lugar, y colocada se ilumina: esto es lo que se llama arreglar una decoración.

Este trabajo se hace ordinariamente de noche, después de una función. Se traen los bastidores á sus planos, en el punto en que se corresponden con las bambalinas que los coronan y se marcan en el travesaño inferior con una señal correspondiente á la subida de la trampa ó al punto medio del teatro. Se arman las bambalinas sirviéndose del punto medio como señal, y se regulan, en cuanto á la altura que ocupan sobre la escena, por medio de una señal en los haces ó manojos de la bóveda.

Hecho este trabajo, queda el del alumbrado. Se regula con el jefe de los lampistas el número de mecheros que se han de poner detrás de los bastidores, las baterías que deben alumbrar de lleno ó á media luz, en una palabra, el pintor distribuye la luz y las últimas tintas donde quiera que lo juzgue conveniente para el efecto general. El jefe de lampistas toma nota de estas disposiciones que deberán reproducirse á cada representación.

La pintura teatral se hace al temple, procedimiento en que entra por mucho el agua; el agente empleado para fijar los colores es la cola de piel rubia, tan incolora como sea posible.

Este género de pintura muy usado en otro tiempo para la decoración interior de los aposentos, está casi



abandonado en nuestros países del Norte á causa de su poca consistencia. En Italia se usa en todas partes, hasta en el exterior de las casas.

En Francia, la pintura al temple se usa casi exclusivamente para las decoraciones escénicas. Gracias al talento de los artistas franceses, se obtienen de ella notables resultados. Sus tonos frescos y brillantes se prestan admirablemente á las exigencias de la escena y son el complemento natural de las telas de vivos colores con que se visten los personajes. Muy á menudo debe el pintor añadir á la belleza y variedad de color que le da su rica paleta, estudios serios de perspectiva, de arqueología y etnografía. Desde hace cuarenta años la escenografía progresa. En estos últimos tiempos la introducción de la decoración inglesa ha podido hacer que se temiera una invasión de mal gusto; pero el buen sentido de nuestros artistas ha sabido convertir en favor del arte los procedimientos empleados exclusivamente por nuestros vecinos para obtener efectos exagerados.

Los italianos que, durante mucho tiempo, fueron nuestros maestros y los principales escenógrafos de Europa, son notables por la rapidez de ejecución y el perfecto conocimiento de los procedimientos mecánicos; pero tendrían que hacer hoy grandes esfuerzos para reconquistar su antigua supremacía.

Los progresos de la industria y de las ciencias han venido á favorecer los medios que se poseían para aumentar los efectos de la escena: se han introducido los telones de gasa, las telas metálicas, las aguas naturales, el talco, los cristales facticios, cuyas facetas en estaño brillan como piedras preciosas, los espejos, la luz eléctrica. Una invención que data de algunos años apenas, ha venido á dar al follaje de los árboles

una ligereza semejante á las naturales ; una gran red pegada al dorso del telón permite recortar éste, siguiendo todos los contornos que dan las ramas ligeras provistas de follaje. La red sostiene el lienzo así recortado y es invisible para los espectadores.

Se han obtenido por medio de gasas laminadas, aguas transparentes que reflejan los objetos circundantes.

Se emplea en el teatro la pintura al óleo y á la esencia siempre que se quieren obtener efectos transparentes ; se pinta en indiana, después de haberla sometido á cierta preparación ; colócase la luz detrás y se obtiene el resultado apetecido. La decoración escénica por medio de todos estos auxiliares puede producir efectos maravillosos.

Réstanos dar á conocer los procedimientos de ejecución que siguen al trazado cuya descripción hemos hecho.

Luego que se ha dado tinta y los bastidores y decoraciones están recortados, se pone manos á la obra. Para cubrir una superficie tan vasta, es necesario el concurso de muchos pintores. Lo primero es dar los tonos. Una decoración para un gran teatro, ocupa, por término medio, de mil á mil quinientos metros. Los telones se extienden en el suelo del taller y se procede al bosquejo con brochas como escobas. Todas estas brochas tienen mangos bastante largos para que el pintor pueda trabajar de pié : sólo en los pequeños detalles de arquitectura, se emplean instrumentos más cortos y delicados. En este caso y cuando falta espacio, se cuelga la decoración en la pared y se acaba sirviéndose de puentes suspendidos de la armadura de los desvanes.

Este último modo de trabajo se emplea solamente



en el caso de absoluta necesidad, por ser demasiado largo y por no permitir más que trabajos minuciosos. Es imposible pintar así el paisaje y las partes pintorescas que deben tratarse ampliamente. El empleo de cierta cantidad de colores no dejaría tampoco de tener inconvenientes en una superficie vertical.

El método más ordinario es pintar en el suelo. Los telones están tendidos y asegurados y el pintor anda sobre su trabajo. Cuando un detalle importante necesita su presencia, durante algún tiempo, sobre un mismo punto, hace traer á su lado la paleta; cuando no, tiene que ir y venir por los colores.

La paleta del pintor escenógrafo está en proporción con el arte que ejerce: es una caja de más de metro y medio, cuya superficie interior está rodeada, por tres lados solamente, de cierto número de vasos, que contienen la serie más completa de materias colorantes que puede suministrar la industria.

La pintura teatral ha contado en sus filas talentos distinguidos: los primeros son italianos, y el principal de ellos es Servandoni, que fué además un buen arquitecto. Entre los escenógrafos franceses: Boquet, que fué pintor de la Academia Real por espacio de más de veinte años, y Wateau y Boucher, que no se desdeñaron de pintar muchos telones para la Ópera.

Bajo el primer imperio, Degotti, como pintor decorador, estuvo al frente de este gran teatro. Vino luégo Ciceri, que rompió con el estilo frío que imponía la tragedia clásica y lírica, y puso su raro talento al servicio de la Ópera, durante toda la Restauración: tuvo por discípulos á Séchau, Diéterle, Despléchin, Feuchères y Cambon, el cual, por espacio de cuarenta años decoró con muchas obras maestras nuestros

grandes teatros; estas obras casi no existen ya: es de efímera duración la pintura teatral. Citemos también á Nolau, arquitecto de mérito; á Chaperon, dibujante distinguido, y como paisajistas, á Thierry, Rubé y Chéret.

---



## X

### Carpintería y cerrajería

EL taller de carpinteros maquinistas merece también mención; en él se ejerce un arte muy distinto de la carpintería ordinaria.

Los bastidores son para los maquinistas la parte más importante de la decoración; muchos de ellos están provistos de aberturas, de puertas, de ventanas, de trampas; alcanzan á veces dimensiones considerables y deben ser muy ligeros para facilitar su movimiento, sin dejar de ser sólidos, como quiera que en la rapidez de las evoluciones están siempre expuestos á los choques. Ligereza y solidez son dos cosas difíciles de conciliar; pero se ha vencido esta dificultad de la manera siguiente. Los bastidores tienen generalmente diez metros de longitud; sería difícil encontrar pinabete fuerte y flexible á la vez para hacer montantes de una sola pieza, y se les añaden tirantes de cuatro metros, unidos unos á otros por medio de una ensambladura,

tan sencilla como sólida, en esta forma: los dos fragmentos que se han de ensamblar se cortan en cuña con una oblicuidad muy prolongada, después se pegan con cola, se clavan y remachan. Con esto si alguna vez se rompe la pieza, nunca es por la ensambladura. Cuando se construye una armadura con montantes de pinabete así dispuestos, no hay que pensar en espigones, ni en muescas que no tendrían resistencia.

Todas las obras de carpintería de teatro se hacen de esta manera; su carácter esencialmente móvil sólo permite el empleo de procedimientos rápidos, conservando la fuerza de las maderas.

Los bastidores que se encuentran delante de los telones están necesariamente recortados, representando fragmentos de palacios, de cabañas, de paisajes. Constrúyense de manera que presenten chillas de pino, donde quiera que el pintor ha trazado un contorno.

Estas chillas se sostienen con tablillas puestas por detrás, encoladas y clavadas á los montantes del bastidor, siguiendo las inclinaciones del trazado.

Suele suceder que ciertos árboles están de tal modo recortados que el bastidor se halla sobrecargado de madera, y tanto más pesado cuanto más ligero y esbelto es el objeto representado. Para obviar este inconveniente que obligaba á poner seis ú ocho hombres á este servicio, sin contar la eventualidad de la caída de sus masas, se recorta simplemente, desde hace algunos años, el telón formando tallos y hojas, y luégo se pega por detrás una red de anchas mallas cuadrangulares, de hilo negro y muy fuerte. Levantado así el telón, presenta un follaje tan delicado que parece natural.

Donde las cualidades de la carpintería de teatro se



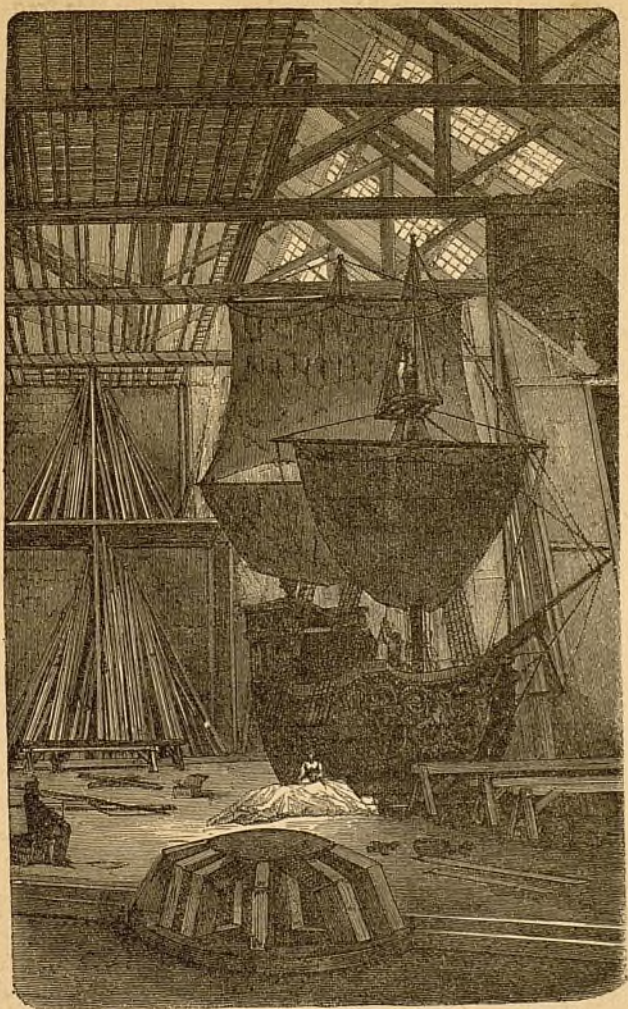


Fig. 26.—Taller y almacén de carpinteros y maquinistas.





muestran más, es en la construcción de los practicables.

Se llama *practicable* un conjunto de decoraciones con mesetas y tarimas destinadas á transformar el suelo del teatro levantándolo más ó menos. Rampas y escaleras sirven de acceso. Así es cómo se figuran las montañas y demás objetos más elevados que el piso ordinario.

Aquí el maquinista se hace carpintero. También el pinabete suministra los materiales empleados para estas construcciones de carpintería destinadas á sostener hombres, caballos, á veces á paso de carga, y á galope, á veces verdaderas piezas de artillería. Los practicables se montan, fijan y cubren de tablas en algunos minutos, mientras se representa una escena en una decoración pequeña. Traer los telones, plantarlos en su lugar, poner los ganchos, clavetear las tablas que se bajan de los almacenes superiores, revestir los practicables, todo esto en un piso vacilante sin que se produzca un entorpecimiento, ni un accidente, es obra de algunos minutos, y, como hemos dicho, numerosas comparsas y veinte ó treinta caballos correrán en breve por esas tablas.

En el antiguo circo, célebre por sus funciones militares, se vieron practicables elevados hasta la bóveda: al llegar á las mesetas superiores, los jinetes y sus caballos bajaban otra vez por corredores y escaleras estrechas, lo que no era menos curioso que el mismo espectáculo.

Los accidentes, siempre harto numerosos, no lo son tanto, sin embargo, como pudiera suponerse; pero los ha habido muy graves. En la representación de *L'Armée de Sambre-et-Meuse*, habíamos pintado una decoración llena de practicables desde el prosce-

nio hasta el fondo del teatro; era un efecto de noche, y el teatro estaba poco iluminado. En una carga de caballería, dos de los jinetes cayeron desde el practicable del fondo entre el telón y los travesaños. Los caballos se rompieron una pata y no pudo salir más que uno por su pié; los jinetes quedaron también fuera de combate aunque solo con el susto.

El arte del maquinista despliega todos sus recursos en la construcción de las tramoyas de efecto; algunas son verdaderas obras maestras. El maquinista es á la vez carpintero, ebanista, mecánico, y el estudio del dibujo y de la dinámica le es indispensable; y aun la física y la química le suministran efectos. Trataremos de esto á medida que desarrollemos los progresos de la ciencia aplicada al teatro moderno. Una maravilla de la carpintería de teatro, que no puedo pasar en silencio, es la construcción de los tambores. El empleo del pinabete del Norte se recomienda también aquí por su ligereza. Como era preciso dar una gran fuerza á los tambores á causa de la resistencia que deben encontrar, el maquinista ha hecho de la construcción de estos aparatos verdaderas obras maestras de ligereza, fuerza y precisión.

Pasemos á la cerrajería de teatro. Aquí como en la carpintería el herraje ha de tener grandes condiciones de ligereza y solidez. Aplícase á objetos que se montan y desmontan sin cesar y deben tener por principal condición la de adaptarse pronto y fácilmente: por eso no hay que pedir al herraje de teatro la precisión que exigen los trabajos de construcción.

Los hierros empleados llegan á veces á tales dimensiones que no basta la fragua del cerrajero y hay que apelar al concurso del herrero. Citaremos por ejemplo tres *suspensiones* de final de baile en una pieza recién-





Fig. 27.—Decoración móvil y ascendente, montada en un tambor de la bóveda.





te. Elevábase en ellas un total de cincuenta y cuatro mujeres en posturas diversas, unas acostadas, otras sentadas, suspendidas otras. Tomaremos por tipo el aparato del quinto plano montado en los tambores de la bóveda, viniendo de abajo y tirado á uno y otro lado por sólidas cuerdas. Las otras dos suspensiones estaban sujetas por armaduras y venían también de abajo. En el quinto plano encontramos dos hierros en forma de T contorneados en el sentido de su altura en formas irregulares. Estos hierros, bastante ligeros, están unidos á trechos por medio de travesaños, sujetos con cantoneras claveteadas; están además reforzados por fajas de hierro puestas exteriormente, soldadas á martillo y claveteadas para mayor seguridad. En los travesaños están fijos los espigones que sostienen las banquetas, con un cinturón con que se ata el personaje.

Los espigones que sostienen á las mujeres son de hierro malplano de 0<sup>m</sup>,03, por 0<sup>m</sup>,02. Están fuertemente apuntalados por hierros de la misma dimensión reuniéndose en horca; otros hierros forman jambas de fuerza y prestan solidez á la obra. El todo presenta un conjunto flexible; está hábilmente repartido el peso. Los hierros están pintados en el tono de la decoración y adornados con follaje artificial, y á la luz oxhidrica, esta masa de hierro es invisible para los espectadores. Bueno es que se note que se han evitado cuidadosamente las líneas rectas y que todas las disposiciones aquí descritas afectan generalmente una forma más ó menos curvilínea (fig. 27).

En cuanto á la armadura del sexto plano, reposa en el suelo del tercer foso, y sube siguiendo dos alas; los hierros en forma de T eran inútiles; sólo se han empleado hierros cuadrados ó malplanos de dimensio-

nes análogas á las descritas. La carga que pesa sobre los ángulos es rechazada casi perpendicularmente por dos jambas de fuerza dispuestas en sentido inverso en

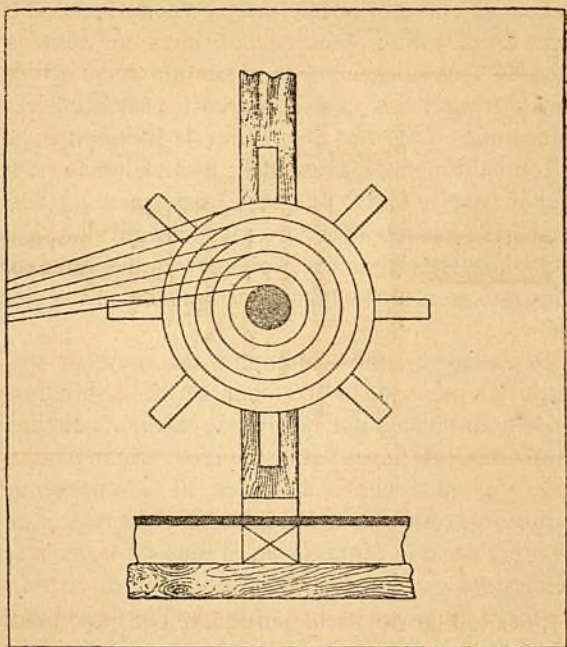


Fig. 28.—1. Tambor en degradación.

el suelo del aparato. Estas jambas de fuerza se reúnen con el resto de la obra adelgazándose para que no las vea el espectador.



Los contrapesos de equilibrio son cuatro y se compone cada uno de siete panes, lo que da un total de 28, ó sean 840 kilogramos. El esfuerzo que hay que hacer para mover esta masa es por lo mismo pequeño: dos hombres á lo más maniobran fácilmente.

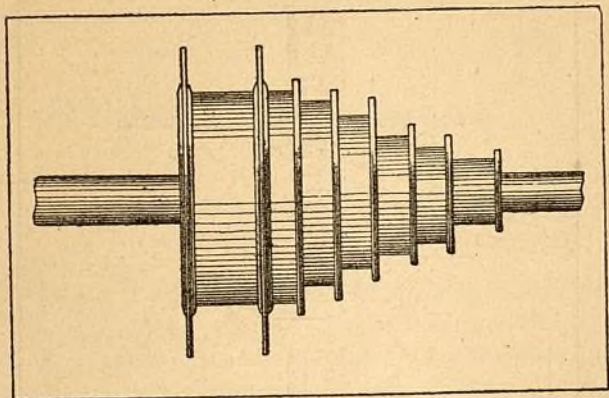


Fig. 29.—2. Tambor en degradación.

Resta hablar del corsé particular por cuyo medio se enganchan y suspenden, sin apoyo aparente, cierto número de figurantas. Compónese este aparato de dos cinturones de hierro almohadillados y unidos entre sí por un espigón malplano, igualmente almohadillado. El cinturón superior se adapta bajo los brazos y se abrocha con una correa sobre el pecho, y el inferior se abrocha de igual manera por la cintura para impedir el resbalamiento. Detrás del segundo cinturón

hay dos correas que pasan por entre las piernas y van á reunirse con los extremos de la primera, donde se aseguran. Concíbese así que el peso del cuerpo se halla repartido en muchos puntos, y sobre superficies almohadilladas.



## XI

### Administración y servicios varios

Es difícil para el público formar idea exacta del número de personas empleadas en un gran teatro. Son los servicios tan múltiples y tan diversos que apenas pueden enumerarse todos; y están además encerrados en un espacio relativamente tan pequeño que es indispensable el mayor orden. Así, á pesar de cierta apariencia de confusión, todos los movimientos, hasta los menores, deben siempre y cuidadosamente regularse y repetirse, á fin de que nada oponga el menor obstáculo á la maniobra general, durante la representación.

Tomemos por ejemplo el programa del concurso para la nueva Ópera.

Este programa prescribe en primer lugar las dimensiones de los sitios propios para colocar los accesorios:—Ocho mozos que cuidan de accesorios;—tres personas para la conservación;—el tapicero de la es-

cena y sus operarios, seis personas;—el fontanero y sus ayudantes;—el físico y sus auxiliares, electricidad;—un jefe maquinista y un sub-jefe;—un jefe de alumbrado;—un capataz de telares y del foso;—sesenta maquinistas;—ocho lampistas.

Después viene la lista del personal:

Avisador;—director de escena;—administración de canto, dos empleados;—administrador de baile, dos empleados;—vigilantes del teatro, tres hombres;—artistas;—canto, doce primeras partes: hombres, doce suplentes;—cuatro ó cinco camareros destinados á su servicio para vestirse, y un peluquero;—el mismo servicio para las damas;—un jefe de canto;—un jefe ayudante y un ensayador;—sesenta coristas, hombres;—seis corifeos, diez niños; caso necesario, treinta coristas suplentes;—cincuenta coristas, damas;—seis corifeas.

Baile: primer director;—un inspector;—hombres: seis bailarines de primer orden, seis suplentes ó bailarines de segundo orden;—cuatro camareros para vestirlos y un peluquero;—damas: cuatro primeras bailarinas; cuatro de segundo orden;—seis camareras y un peluquero, y tres ó cuatro calzadores.

Cuerpo de baile: ocho bailarines corifeos;—primer cuerpo, ocho bailarines;—segundo, ocho bailarines;—tercero, diez y seis bailarines aprendices;—servicio excepcional, doce niños aprendices.

Diez y seis bailarinas corifeas;—primer cuerpo, diez y seis bailarinas;—segundo, diez y seis bailarinas;—tercero, diez y seis bailarinas, alumnas;—accidentalmente veinte niñas, alumnas;—figurantas, de veinte á treinta, de las cuales dos son amazonas;—comparsas, ordinariamente, de cuarenta á cincuenta, pudiéndose elevar su número de ochenta á ciento (en *La Hebrea* se



eleva á ciento cincuenta);—un jefe de comparsas;—un sub-jefe;—dos peluqueros;—servicio de orquesta: noventa músicos;—un director de orquesta, y un segundo;—servicio de la caballería de la escena: doce ó quince caballerizos y palafreneros.

Pasamos por alto el servicio de los estudios que no tiene relación directa con las representaciones.

Trajes: jefe de vestuario, sub-jefe, empleados, dibujantes.

Talleres de sastres: veinte ó veinticuatro hombres, cuarenta ó más cuando el trabajo es urgente;—un maestro sastre;—dos ó tres cortadores;—treinta ó cuarenta operarias y bordadoras;—maestra costurera y sus segundas.

Añádanse los operarios y operarias necesarias para la conservación de las armaduras, de las armas, de los sombreros, de las arañas, de las cuerdas, del material del baile. Añádanse aún los cerrajeros, los carpinteros, los barrenderos... Ni se echen en olvido los quince bomberos de guardia.

En cuanto á la administración propiamente dicha, he aquí cómo se compone: el director ó empresario y su secretario particular;—el secretario general;—los empleados de los archivos;—los cinco ó seis empleados de contabilidad;—un inspector;—los empleados del material;—un cajero y su dependiente;—seis ó siete copistas.

Como se ve, numerosa aglomeración de individuos gravita al rededor de un teatro de esta importancia. Ha sucedido alguna vez que el número de los espectadores era menor que el de las personas cuya colaboración directa era necesaria para la representación.

Aunque menos complejos, los servicios de los te



tros de segundo orden no dejan de tener su importancia. Podrían citarse muchas obras de magia en que las bailarinas, los coristas y comparsas pasaban de trescientos. Para poner en movimiento la multitud de decoraciones que constituyen este espectáculo, eran necesarios ochenta maquinistas. Lo demás estaba en proporción.

Es menester toda la autoridad y energía de un director severo para llegar á reglamentar toda esta gente. Las multas hacen aquí un gran papel. Lo difícil es, sobre todo, hacer evacuar la escena, echar fuera á los curiosos é impedir los paseos de los comparsas, siempre dispuestos á divagar á derecha é izquierda.

Es preciso también cuidarse de que cada actor esté previamente en su punto para su oportuna entrada, de que los accesorios lleguen á la hora conveniente, de que los comparsas no deserten de la escena, cuando la tarea es demasiada larga según su buen parecer, y sobre todo, de que, por ejemplo, en un baile, se guarde silencio mientras dure el acto, cosa que casi entra en el dominio de las imposibilidades. El director se cuida además del *tam tam*, de los disparos *al paño*, es decir, fuera de escena; de los truenos y de todos los fenómenos meteorológicos. Él da las tres palmadas, señal bien conocida del público francés; él es también quien hace los anuncios, es decir, que está en sus funciones anunciar á los espectadores todos los accidentes que pueden sobrevenir durante la representación, como la sustitución de actores ó un cambio de programa. Esta función es una de las más ingratas que puedan desempeñarse, sobre todo en provincias: el desventurado tiene que retirarse muchas veces silbado, y aun es blanco de los proyectiles del enojado público.



Cuando un número considerable de representaciones ha fatigado á los actores, todos los servicios secundarios se resienten de la fatiga: el trueno se acatarra, las pistolas dan falta, los relámpagos no brillan más que por fórmula: el director se disculpa con los ayudantes, estos con los mozos de accesorios. Un hecho entre otros dará una idea de este descuido. En un baile de insectos, que formaba parte de una magia representada ya más de doscientas veces, dos grandes escarabajos, cansados ya de una danza á que habían asistido tantas veces, se despojaron de sus conchas, se sentaron cómodamente al abrigo de unos compañeros y mataron el tiempo jugando una partida de naipes. Volvíanse de vez en cuando los compañeros á dar su parecer; los saltones y los gorgojos inmediatos apostaban por uno ó por otro, sin que el público, cuya atención seguía la acción principal, echara de ver lo que hacían. Si el jefe hubiera estado presente, habrían guardado los señores insectos la gravedad y decoro que su papel exigía.

---





## XII

### Los ensayos

No se representa una obra dramática, sin haber pasado previamente por numerosos ensayos. Cuando los actores han aprendido su papel y la obra es bastante conocida para ponerla en tablas, se trata entonces de la presentación en escena, de las entradas y salidas, de la manera de mover un personal más ó menos numeroso; entonces comienzan los ensayos.

Los primeros se hacen de día, figurando las decoraciones con bastidores dispuestos según la plantación real. El teatro está alumbrado sólo por una lámpara de cuatro mecheros, suspendida en medio de la escena, y además por dos ó cuatro lámparas de reflector colgadas á unos pilares plantados delante de la orquesta, á la altura de la escena. No hay que decir que las baterías están alojadas en las profundidades del teatro.

Los autores, el ensayador, un pianista, si se trata de

una obra lírica, y los actores, componen el personal de los ensayos, mientras la obra y su presentación en escena no están bien estudiadas.

Los ensayos de los coros se hacen en otras salas.

En algunos teatros, principalmente en la Ópera Cómica, se dispone como un pequeño teatro, una sala especial, destinada á los ensayos: tiene su escena y su orquesta y admite algunas decoraciones para las necesidades del ensayo.

El *foyer* de la danza en la Ópera sirve también para los ensayos de las primeras partes; su entarimado está en pendiente como el del teatro, y el lado del público está representado por un espejo de gran tamaño, que sirve para estudiar las posturas y los pasos que han de ejecutarse en la escena.

En los teatros en que el baile no es una parte importante del espectáculo como en la Ópera, las bailarinas toman sus lecciones y ensayan en el teatro desde las nueve de la mañana y á veces más temprano. Nos ha sucedido encontrar al maestro de baile dirigiendo á sus alumnas, vestidas de corto, teniendo por todo alumbrado los primeros albores del día y la linterna del bombero de guardia. El oficio de bailarina es de los más rudos; es indispensable un ejercicio de todos los días para adquirir y conservar la fuerza y flexibilidad necesarias. Hemos oído decir á una célebre bailarina que cuando iba á trabajar de París á Londres, tenía que ejercitarse en las fondas de Boulogne y Douvres.

Los ensayos comienzan á las once en casi todos los teatros de París, y duran hasta las dos ó las tres de la tarde; á veces se prolongan hasta las cinco, cuando hay interés en presentar pronto una obra.

El primer ensayo de una obra es la lectura que da el autor de ella á los artistas que han de representar-



la. Á esta lectura asisten todos los jefes de servicios, maquinistas y decoradores inclusive. Mientras estos últimos se entienden con los autores y la dirección para las decoraciones, los actores confrontan los papeles, ensayan escenas, luégo actos, en fin el conjunto. Cuando se llega á los ensayos de conjunto, los simulacros de decoraciones son reemplazados por fragmentos, ó por la totalidad de la decoración verdadera, si así lo determinan los pintores. Los actores se familiarizan más y más con las entradas y salidas, practicable, etc. Por su parte, pintores, sastres, atrezistas, armeros, etc., etc., todos han trabajado sin descanso.

Anúnciase en fin en el cuadro el ensayo general. (El *cuadro* es un cartel manuscrito fijado en el interior del teatro, indicando todo el trabajo del día, inclusa la función de la noche). Es el momento en que los coros vienen á mezclarse con la acción y en que se hace necesario un numeroso personal de comparsas. Para que cada cual sepa el sitio que ha de ocupar en cada escena, es importante que las posiciones relativas de los actores estén bien determinadas á fin de evitar confusión.

Los ensayos comienzan pues con el personal casi completo; sólo faltan los comparsas que han de hacer número y cuyos jefes cuidarán de colocar bien en las representaciones. Entonces es cuando se disponen para los ensayos generales. Se apresta un servicio de media iluminación, es decir algunas baterías y algunos bomberos, cuyo número crece á medida que aumenta el alumbrado. Aparecen algunos trajes, algunas decoraciones ó fragmentos de ellas que salen de los talleres. Si hay baile, muéstranse ya las bailarinas en traje de clase, si quieren. En estos momentos no se da ya

punto de reposo el director de escena; y el director, el autor, maquinistas y decoradores, todos trabajan día y noche á fin de estar dispuestos para el ensayo general. Muchos cambios no se hacen hasta el fin: añádese un cuadro, retócase una decoración, y así se trabaja hasta el día del estreno.

Casi siempre, en el ensayo general no hay nada dispuesto; es de creer que la obra no se representará. Sin embargo, se ha fijado en el *foyer*. «Ensayo general, trajes y decoraciones, todos los comparsas, iluminación completa.»

Los talleres de costura rebosan de operarios, hombres y mujeres: nada se ha acabado. Los decoradores, los maquinistas pasan las noches en claro: nada se ha concluido... Sin embargo, comienza el maldito ensayo. Se ha dado orden al portero de no permitir la entrada á ningún extraño, y el teatro está casi lleno. Directores, autores, actores, etc., han exceptuado á sus amigos. Entreabierta la puerta, han entrado estos y muchos otros con ellos.

El telón está corrido como para una representación. La orquesta en su puesto acaba de repetir por la tercera vez fragmentos de la obertura; pero fuera de los mismos músicos nadie presta la menor atención. Hay un vaivén perpetuo de la sala á la escena y de la escena á la sala: las bailarinas, los comparsas y actores que no salen en el primer acto, ocupan las butacas de orquesta. La sala presenta ese aspecto inusitado de personajes vestidos como deben estar para representar la obra, mezclados con los espectadores en su traje de sociedad. En fin, se anuncia que se va á comenzar y una nueva oleada de espectadores invade la sala: son los maquinistas, los camareros y camareras, todos los que por el momento no tienen nada que hacer en el teatro.



Suenan las tres palmadas y la orquesta que no ha parado durante toda la baraúnda, repite por la sexta vez la obertura.

Levántase el telón y aparece una decoración nueva. Unos veinte señores magníficamente vestidos, esperan al rey, que aparece de levita y sombrero de copa. Interpelación del director: los trajes no están concluidos. Se pasa adelante y termina el primer acto sin otro incidente.

Pero en el segundo acto aparece una decoración á medias; la otra mitad está aún en el taller. Los trajes faltan á docenas. Al final ¡fiasco completo! y sin embargo se sabe la obra: es preciso que *pase* el día siguiente.

Entonces comienza en todas partes un trabajo rabioso: pues que es preciso llegar á ese extremo, se llegará. Los decoradores y maquinistas invaden el teatro noche y día: la escena se convierte en taller; los bastidores, los telones, los accesorios quedan terminados y puestos en su sitio. En los talleres de corte y costura, la actividad no es menos febril, y lo mismo sucede en los talleres de cartonaje y de accesorios. El maestro de baile, que no ha podido encontrar sitio en los *foyers*, llega á la escena, á reclamarlo para un ensayo, y trae cinco ó seis bailarinas que se ven negras para salir del paso en medio de los múltiples objetos que embarazan el escenario.

Llega la noche; otro género de ensayo; hay que arreglar las decoraciones y alumbrarlas.

Ya están arregladas las decoraciones. Ahora se trata del modo de alumbrarlas, operación delicada é importante.

La mejor decoración, mal alumbrada, pierde todo su efecto.

He dicho que el alumbrado de la escena se compo-

ne de montantes de tres, cuatro, cinco y hasta diez mecheros de gas, provistos de reflectores, y de regueros luminosos; añádense á estos aparatos grupos de mecheros, tras los cuales se pone un gran reflector que arroja la luz sobre un punto determinado.

El alumbrado comienza por el telón que recibe la luz de la batería colocada delante de ella, y á veces de la del término precedente, cuando se ha podido suprimir un plafón. Se ponen también en el suelo aparatos de regueros luminosos detrás de los grandes telones practicables. Así da la luz de lleno al telón, y sucede lo mismo hasta el primer término. Los bastidores y las bambalinas se alumbran con baterías y regueros luminosos colocados detrás de los que preceden.

No hay una regla absoluta para el alumbrado y cada pintor distribuye la luz como mejor lo entiende, según su parecer. Generalmente, en los efectos de día, se lleva al fondo la mayor fuerza de luz. He visto, en las decoraciones de paisajes, alumbrar los primeros términos con vasos azules, sobre todo en las sombras, y obtener por este medio efectos deslumbradores en los fondos. Cuando se tiene necesidad de un gran alumbrado, es preciso que el pintor se cuide de marcar en el reverso de los bastidores el número de mecheros que quiere en cada término. El teatro, por lo común, trata con un empresario para el alumbrado de la sala, de la escena y de los servicios que de ellas dependen: es un mal, porque el empresario tiene interés en dar la menor luz posible, hasta el punto de disminuirla á la mitad, á poco que se descuide la vigilancia.

Las primeras representaciones son superiores á las demás en cuanto á la riqueza de la presentación en



escena: la atención del director obliga á la estricta sujeción de lo pactado; pero después de algunas representaciones, mayormente si está asegurado ya el éxito, todos los servicios se resienten.

Volvamos á nuestro ensayo general. Como hemos visto, á pesar de los estudios y ensayos, nada hay dispuesto; es de temer que no pueda realizarse la primera representación. Y no quedan más que veinticuatro horas para despejar este caos; ni hay que creer tampoco que algunos días más mejorarían la situación. Aun cuando un incidente viniera á retardar la época designada, estaría todo atrasado. Hemos visto fijar con alfileres sobre los mismos personajes fragmentos de trajes apenas cortados, lo que no impedía que la obra se estrenara el día señalado. Sastres, costureras, pintores, maquinistas, nadie puede más. Por regla general no se llega al término de los trabajos hasta el día siguiente del estreno; por lo cual puede decirse que la primera representación no es sino el último ensayo general. El día siguiente, los cortes y recortes, las supresiones ó adiciones, todos los arreglos en fin están hechos, con la ayuda de Dios, porque se ha visto hacer cambios importantes hasta la quinta y sexta representación. Es una de las causas de la curiosidad que atrae gente á las primeras representaciones.

En otro tiempo se quiso explotar esta curiosidad dejando al público asistir á los ensayos generales, mediante un precio cobrado á la entrada. La Academia Real de música hizo esta innovación, que al fin no tuvo éxito. Los aficionados á novedades, que se fatigaban gestionando é intrigando para procurarse entradas cuando eran un favor, las desdeñaron cuando todo el mundo pudo adquirirlas por dinero y la empresa tuvo que renunciar á sacar un beneficio de los ensayos generales.





### XIII

Polvorines. — Armas. — Petardos. — El rayo. — Piezas militares. — Artillería. — Demoliciones é incendios

EN muchas obras dramáticas se emplean fuegos artificiales sin contar las armas de fuego. Se simulan en el teatro incendios con bastante verdad para inspirar espanto á los espectadores, como sucedió en *La Madone des roses*. Pero es menester la mayor prudencia y precaución para jugar con fuego en medio de tantas materias inflamables. Vimos al principio de esta obra las precauciones tomadas contra el incendio; precauciones que se han llevado tan lejos que hacen inofensiva la llama; un procedimiento de nueva invención permite representar sin el menor peligro el incendio de todo el escenario.

En todos los teatros de importancia hay un polvorista ó pirotécnico, pero muy especialmente en los que representan piezas militares; en éstos hay también un armero á su servicio.

Las armas de fuego serían peligrosas, cargadas con tacos de papel, que una vez inflamado podría caer en punto ocasionado á incendios. En las grandes piezas militares salen comparsas, que en un limitado espacio cambian disparos de fusil; cierto que disparan al aire, lo cual es ya un tanto tranquilizador; pero los tórpes pueden dar un fogonazo á sus compañeros y los daños serían frecuentes, si no se hubieran precavido en el modo de cargar las armas.

Las armas se entregan cargadas á los actores y comparsas y la baqueta que sirve para atacar la carga, está encadenada á la pared para que por un olvido no quede dentro de algún cañón.

Cuando los fusiles han de cargarse en escena, se entregan á los soldados cartuchos de mayor calibre que el cañón del arma; no hay más que romper el cartucho, derramar la pólvora sola en el cañón y dar un par de culatazos en el suelo para sentarla. Con esto basta para la explosión. Conviene hablar aquí de un instrumento ruidoso que imita á las mil maravillas el tiroteo de filas. Este aparato se emplea en las grandes piezas militares para sostener el fuego de los primeros términos, sobre todo en la representación de una gran batalla. Este instrumento llamado *tringle* consiste en una tabla bastante gruesa en que se plantan y fijan verticalmente una serie de treinta ó cuarenta cañones de pistolas, cuyos oídos se unen por un hilo ó mecha preparada de modo que prenda fuego con más ó menos rapidez, según la necesidad.

Estos pequeños aparatos situados en el fondo de teatro se disparan en el momento de la batalla y hacen un ruido internal, digno acompañamiento de las peripecias del proscenio.

Más aún, al tiroteo verdadero, al fuego de los *trin-*



gles, todavía para que la ilusión sea más completa, se añade la artillería, pero una artillería de madera, muy bien imitada, arrastrada por verdaderos caballos, con sus cajas de municiones y sus artilleros obligados.

También se disparan estas piezas, pero en verdad por un procedimiento muy distinto que el de la verdadera artillería. En la recámara de esta pieza hay una caja de hierro que puede recibir el cartucho, que es un petardo colosal, que se dispara debajo del cañón. El antiguo público parisiense había aceptado las seis piezas de artillería del Circo, y estaba tan satisfecho con ellas, que de 1830 á 1860 no tuvo otras, lo que no impidió que los franceses salieran vencedores todas las noches. Pero en 1865, si no me equivoco, se puso en escena, en el teatro del Châtelet, *La Batalla de Marengo*, gran pieza militar. M. Hostein era á la sazón director de este teatro, y pidió y obtuvo del ministerio de la guerra cuatro verdaderas piezas de á 4 con todo su servicio. No era poco hacer maniobrar estas máquinas de guerra en un teatro; pero el teatro del Châtelet es espacioso y todo va á pedir de boca. Los ensayos se hicieron sin inconveniente y se llegó al ensayo general con trajes, decoraciones, etc. No faltaba más que disparar las piezas, ensayo que se había retardado siempre. Se habían hecho cartuchos pequeños; pero por pequeños que fueran no dejaban de contener buena cantidad de pólvora. Así, se temía, no sin razón, la primera descarga: no hay costumbre de servirse de cañones bajo techo; la explosión iba á ser formidable. Además, la sala del teatro tiene, como es sabido, un plafón de cristales, y era de temer que la expansión del aire causada por la explosión hiciera saltar el techo. Hostein, que había librado ya muchas batallas... en el teatro,... vacilaba. Por fin, dió orden de hacer fuego...

Nada saltó: el ruido fué formidable; los cuatro cañones hicieron fuego sucesivamente... *La Batalla de Marengo* tuvo un éxito fabuloso.

Después de la introducción de la verdadera artillería en el teatro ¿debo hablar de un instrumento siempre empleado, aun en la ópera, y que produce, por ejemplo, el tiroteo final de los *Hugonotes*? Imagínese un cilindro cuya superficie está formada de fragmentos de madera paralelos: estos fragmentos cuyo corte es pentagonal presentan un ángulo al exterior, y esta especie de cilindro provisto de un fuerte eje se pone en movimiento por medio de un manubrio que se hace girar á fuerza de brazos. Cuando el instrumento funciona, cada fragmento encuentra unas tablas fijas sólidamente en un armazón, adelgazadas hacia el extremo puesto en contacto con el cilindro y por consiguiente muy flexibles: el primer travesaño que las encuentra les hace doblarse y caer sobre el segundo con un ruido más ó menos fuerte, según la potencia del aparato.

Los petardos y los cohetes pertenecen de derecho al polvorista: los primeros, armados en un alambre conductor, figuran el rayo; los cohetes tienen su empleo en las magias, sobre todo para simular lluvias de fuego, lo que es de un gran efecto.

Réstanos hablar de los incendios y demoliciones.

En el drama de Víctor Séjour, titulado *La Madonne des Roses*, la decoración final, pintada por M. Robecchi, representaba una sala del palacio de los duques de Este; era un interior de ébano al gusto del Renacimiento, y de aspecto muy severo. De pronto comenzó á entrar humo por las aberturas, los artesonados crujían y se desplomaban ardiendo y hasta el plafón se hundía sobre el teatro en humeantes despojos, mientras la viga maestra apoyada en el suelo se consumía



lentamente. Por las aberturas se descubría un salón inmenso lleno de humo y llamas. Los criados del palacio huían aturdidos por un gran practicable que guarnecía el fondo del teatro; y el primer actor bajaba



Fig. 30.—1. Efecto de incendio, visto desde la platea.

á lo largo de una escalera espiral trayendo en brazos una mujer, mientras las llamas pasaban al través de los peldaños.

Leyendo esta descripción, quizás se crea que exageramos; pero los numerosos testigos que aplaudieron

aquella maravilla de la maquinaria teatral, podrían certificar su exactitud.

Añadamos, sin embargo, que en la primera representación una gran parte del público hubo de abando-

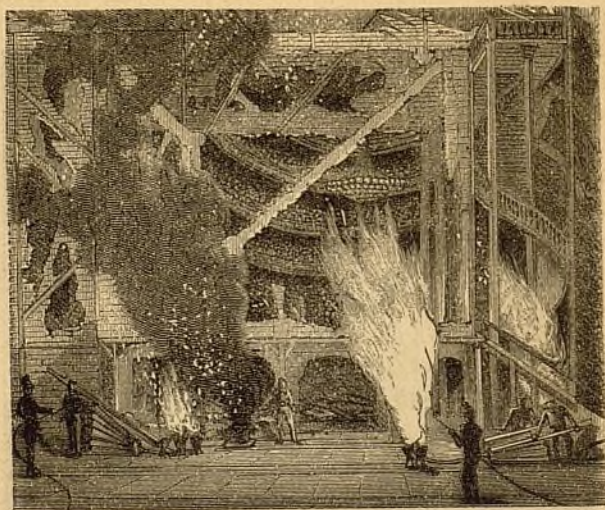


Fig. 31.—2. Efecto de incendio, visto desde el fondo del teatro.

nar el teatro, tomando el simulacro por un verdadero incendio; hasta la prefectura de policía se alarmó y nombró una comisión que reconoció haberse tomado todas las precauciones para evitar un accidente desgraciado.

Las decoraciones, como es de suponer, se habían construido de una manera muy distinta de las decora-



ciones ordinarias. Los bastidores compuestos de fragmentos unidos á contra-pelo, tenían el espesor de dos tablas. Diferentes partes se desprendían dejando las otras ardiendo por medio de tubos agujereados y llenos de gas. Detrás del practicable del fondo se veía un telón recortado, con llamas pintadas, io mismo que el telón colocado en el término siguiente. La luz Drummond, teñida de rojo, y las luces de Bengala alumbraban con profusión la escena. Fuera de esto, grandes vasos llenos de licopodio reposaban sobre hornillas á que se hacían llegar los tubos de gigantes-cos fuelles de fragua. Maquinistas ocultos detrás de los bastidores, se cargaban en ciertos momentos sobre los fuelles, cuya violenta presión levantaba llamas de cinco y seis metros de altura. Enormes embudos dispuestos por encima de un brasero recibían cucuruchos de un producto inglés llamado *spark* y lanzaban columnas de negro humo y chorros de chispas. Otros maquinistas, vestidos según la época, hacían de guardias y criados que huían de aquí para allá con espanto, y echaban el *spark* en los sitios designados. M. Godin, el hábil jefe maquinista, el creador de este efecto inusitado, que había intentado ya en Londres en menor escala, tomaba parte en la acción, soltando en el momento oportuno los hilos que retenían la techumbre para simular el hundimiento. Los bomberos, lanza en ristre, vigilaban la escena, dispuestos á extinguir inmediatamente todo principio de combustión verdadera.

Este incendio quedó como único en la historia del teatro y contribuyó mucho al éxito de la obra.





## XIV

### Atrezo

**Q**UIEN no haya visto un almacén de accesorios de teatro no puede formar idea de él, siquiera incompleta: la tienda de un ropavejero no daría tampoco de él más que una débil imagen. Muchas cosas se encuentran en la tienda de un ropavejero; pero en un almacén de accesorios se encuentra de todo y en tal orden que solamente los empleados que lo habitan pueden darse cuenta de ello.

Estos empleados son de cuatro á seis con su jefe, el cual debe tener siempre dispuestos los objetos útiles á la representación; él es quien en los entreactos va á disponer en la escena los muebles, las jardineras, los péndulos en las chimeneas, el recado de escribir sobre las mesas, las cartas que han de llevarse ó traerse, las carteras, los billetes de banco, los medallones, los cofrecitos, las alhajas, los mil y un accesorios, en fin, hasta la *cruz de mi madre*, que tanto ha servido en el drama de cincuenta años á esta parte.

El jefe de accesorios es el que dispone en las mesas y aparadores las vajillas de plata y aun de oro, cargadas de volátiles en exquisitos asados, como también las apetitosas frutas; él dispone también los frascos del *dorado vino de España* y las botellas de limonada gaseosa que ha de pasar por champaña; él, en fin, ha de preparar en el interior de los pasteles de cartón los ligeros bizcochos que los actores se comen con tal desenfado.

En las funciones de gran espectáculo el jefe de accesorios y sus ayudantes distribuyen las lanzas, las alabardas, las banderas, todos los utensilios del oficio. Puede clasificarse en la categoría de los atrezistas al tapicero y sus dependientes, encargados de poner pabellones, tapices y alfombras cuando el teatro representa un salón.

Suelen hacerse también tapices pintados para paisajes; tapices que representan céspedes, caminos, piedras; pero de esto están encargados los maquinistas. El tapicero cuida de la conservación de los muebles de la escena y de la sala. Él es quien suministra los muebles *de verdad*, que se usan ahora con harta profusión en nuestros teatros: los objetos naturales hacen casi siempre mal efecto en este medio facticio.

Los accesorios han adquirido grande importancia en el teatro moderno. El libro del administrador de los teatros en 1650, ya citado, nos muestra que para una tragedia de Corneille ó de Racine, había por todo accesorio una carta y una poltrona. No sucede lo mismo hoy, ni mucho menos: el repertorio moderno necesita una multitud de objetos; la más ligera zarzuela tiene una acción más complicada que la de las obras más importantes de los siglos xvii y xviii. Los personajes de nuestros días están rodeados de muebles, de uten-



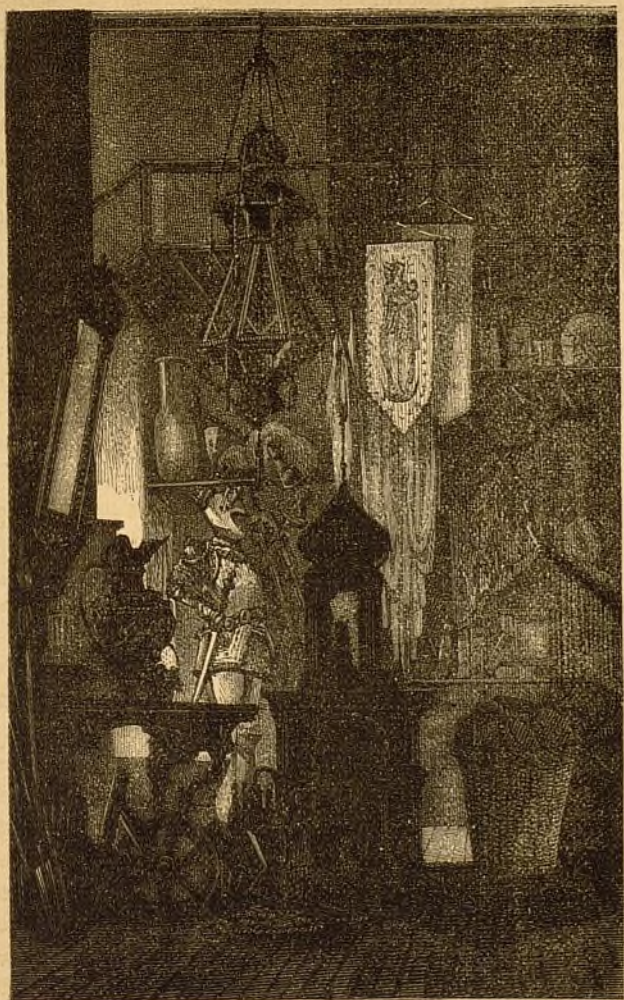


Fig. 32.—Almacén de accesorios.





silios de todas clases que tienen su parte en la acción. Los actores, vestidos con los trajes de la época, se mueven en medio de los objetos necesarios á la existencia de los personajes que representan.

Los accesorios han adquirido pues mucha importancia; así es que el almacén que les está destinado no es nunca bastante grande para contenerlos. Por eso todos los rincones que pueden servir como de sucursales de este servicio están igualmente llenos. Se ha imaginado suspenderlos en los corredores de la bóveda, y en fin, se guardan los que no sirven diariamente, en almacenes fuera del teatro.





## XV

El trueno.—La lluvia.—El granizo.—El viento.—Los relámpagos

**L**os fenómenos atmosféricos son también del dominio de los accesorios bajo la alta inspección del director, que regula su intensidad y duración.

Comencemos por el trueno. Si sólo se trata de producir ruidos lejanos, una lámina de palastro, agitada gradualmente con movimiento más ó menos vivo, producirá ilusión suficiente, sobre todo, si la lámina tiene ciertas dimensiones. Antiguamente, un carretón de cuatro ruedas poligonas, cargado de piedras, rodaba á fuerza de brazos por los altos corredores del teatro; pero como esta maniobra acompañaba invariablemente la llegada del *Deus ex machina*, encargado del desenlace, el público creía que el dios bajaba prosáicamente de su carruaje antes de aparecer en escena. La ciencia teatral ha progresado y el trueno también. El carretón de los antiguos cayó ya en el olvido, y lo ha reemplazado ventajosamente una má-

quina muy sencilla. Figúrese el lector una serie de tablitas ensartadas por sus extremos á dos cuerdas, que se reunen en una polea fija á la armadura de un corredor. Dos hombres, tirando de la cuerda, levantan la máquina y la dejan luégo caer violentamente. De aquí un gran estrépito, y una serie de choques sonoros é irregulares que, combinados con la maniobra de la lámina de que hemos hablado más arriba, imitan con cierto éxito el ruido del trueno á lo lejos y cayendo de repente en un lugar inmediato á la escena.

Meyerbeer dirigía en la Ópera Cómica los ensayos del *Pardon de Ploërmel*, y hallaba insuficientes los medios empleados hasta entonces para imitar el estruendo del trueno, cuando al pasar cerca de las canterías del Louvre, entonces en reparación, vió á unos albañiles que descargaban cascotes por las ventanas de un piso superior haciéndolos rodar por un conducto de carpintería.

El ruido bronco y entrecortado de los yesones, cuerpos de formas irregulares y pesadas, hubo de inspirarle una idea, que hizo luégo poner en ejecución en la Ópera Cómica. Se construyó una vasta chimenea de gruesas tablas de pinabete desde lo más alto del teatro hasta el escenario; en su interior había dispuestos oblicuamente unos travesaños y una trampa cerraba el orificio de tan vasto conducto. Cuando el aparato debía servir, una carga de pedruscos, de guijarros, de fragmentos de hierro se ponía en la trampa, la cual se volcaba en un momento dado. Los objetos se hundían, botaban y rebotaban en los obstáculos, golpeaban las paredes del conducto y caían en el tablado con un estrépito espantoso.

Este procedimiento, un poco embarazoso, no sirve más que en ciertas ocasiones.



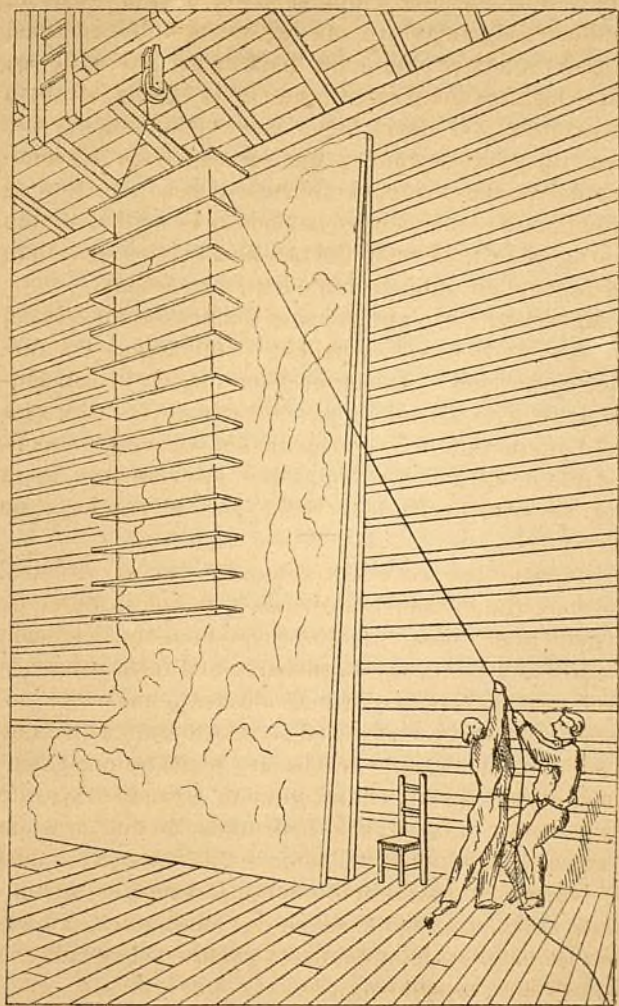


Fig. 33.—El truenó.





En cuanto á la lluvia y granizo, es casi imposible dar su efecto en el teatro: el ensayo se ha hecho muchas veces, pero en vano. Preciso es contentarse con la imitación más ó menos fiel de su ruido. Para esto se llena de chinitas una caja muy estrecha, de muchos metros de largo, y cortada por travesaños de madera ó de metal. Al caer las chinasy encuentran estos travesaños y rebotan y chocan entre sí produciendo un ruido semejante á la lluvia tempestuosa.

Hace algunos años se representaban en el *Châtelet* y en la *Gaité* dos obras más ó menos bíblicas que pasaban en tiempo del diluvio. Los dos teatros, en competencia para la representación de este punto capital de la obra, habían procedido de una manera distinta. En el *Châtelet*, cuando llegó el momento crítico, una gasa muy transparente, atravesada por hilillos de plata en zigzag descendía al primer término, y al agitarla, los hacían resplandecer los rayos de la luz Drummond. En la *Gaité*, al contrario, un delgado hilo de agua que venía de lo alto ocupaba la anchura del teatro, mientras la luz Drummond hacía su obligada aparición. El diluvio del *Châtelet* era más alegre, más brillante de efecto; mientras el de la *Gaité* daba á los personajes que se movían en el teatro un aspecto más triste, más pálido. Á pesar de esta *great attraction*, ambas obras fracasaron y con ellas sus diluvios, sin que se renovara después semejante tentativa.

La nieve se imita casi siempre con pedacitos de papel que algunos maquinistas, situados en los puentes volantes, esparcen á manos llenas. Se ha ensayado producir más ilusión sustituyendo los pedacitos de papel con recortes ó copos de lana; pero resultaba caro el procedimiento y se ha abandonado.

Desde hace mucho tiempo se vienen representando

los relámpagos con una gigantesca pipa de hojalata que contiene licopodio en polvo. La parte superior del cuerpo de la pipa tiene una tapadera con muchos agujeros, y en el centro hay una lámpara alimentada con espíritu de vino. Sóplase en el tubo, se escapa el licopodio por los agujeros y se inflama al contacto de la lámpara extinguiéndose en seguida.

Otro medio más económico aún consiste en disponer cierto número de mecheros de gas, que se mantiene á luz azul hasta el momento oportuno en que rápidamente se le da toda su potencia y se vuelve á bajar.

Pero el procedimiento mejor es el siguiente: Se recortan en el telón vastas partes que se cubren de indiana pintada con esencia y por medio de la luz eléctrica se arroja sobre ellas un rayo luminoso, que alumbrá por transparencia los lugares reservados.

Para imitar los gritos de los animales se ha construido un instrumento especial, que viene á ser un tambor muy prolongado con una sola piel de asno á uno de sus extremos. Por esta piel pasa una cuerda de tripa ligada por su centro á otra cuerda de la misma clase que atraviesa el tambor en toda su altura. El ejecutante se coloca el tambor entre las piernas y con la mano defendida por un guante untado de colofana frota más ó menos vivamente la cuerda, produciendo gruñidos prolongados, sordos ó chillones.

Los perros suelen emplearse también, pero solo para papeles mudos. Por desgracia, para la verdad absoluta, no se ha podido llegar á enseñarles á contestar en escena; pero á bien que algunos apuntadores han hecho un serio estudio de la lengua canina y reemplazan á las mil maravillas al animal ausente. En cuanto al ruido de los carruajes, se imita perfecta-



mente con un par de ruedas paseadas por el fondo. Las máquinas para imitar los silbidos del viento son de muchas maneras: la más usual es la siguiente. Un aparato, bastante sólido, tiene el eje de un cilindro puesto sobre dos barrotes, construido por la yuxta-

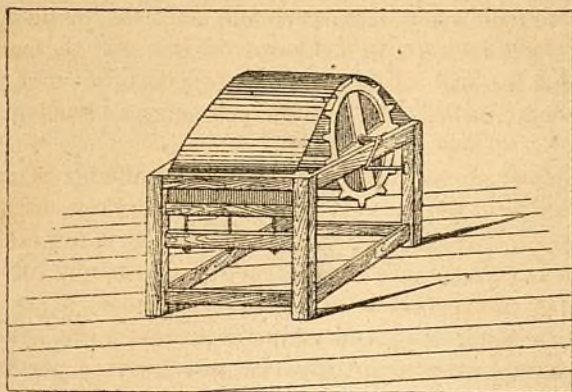


Fig. 34.—Máquina para imitar el ruido del viento.

posición de partes semejantes y presentando como corte un segmento de círculo, coronado de una parte saliente, bastante parecida al diente de una rueda de engranaje y resaltando sobre la superficie del cilindro. Hay por lo común de quince á veinte lengüetas de esta especie, dispuestas en el aparato de que se trata. Hay además sobre él una especie de tela de seda que por medio de unos pernos se estira más ó menos, según se quiere. Cuando se imprime movimiento al cilindro con un manubrio, el frote de la seda en las lengüetas produce un ruido continuo que imita perfectamente el silbido del viento.





## XVI

### Mejoras teatrales

**D**E algún tiempo á esta parte se emplea el hierro en la maquinaria teatral principalmente en la bóveda: se construyen de hierro, sobre todo, las agujas pendientes, los montantes de la escalera, las bridas y los estribos de los puentes volantes, sin contar la armadura que sostiene la cubierta. Los pisos de los corredores son también de hierro en ciertos teatros. Se ha intentado también emplear este género de construcción en los fosos; pero son tan numerosos los inconvenientes, que ha sido preciso renunciar á este cambio. En los teatros en que los pisos de los corredores se hicieron de hierro, el ruido producido por los pasos de los maquinistas turbaba la representación y fué menester revestirlos de tablas.

La maquinaria teatral no ha hecho en suma grandes progresos. Algunos ingenieros y arquitectos han intentado introducir los descubrimientos modernos, no

solo en la maquinaria propiamente dicha, sino en las mutaciones y cambios ocasionados por las exigencias de la presentación en escena. El empleo de una fuerza cualquiera economizaría gran número de brazos: hase propuesto el vapor, el motor de gas; pero sin éxito. Los accidentes se multiplicarían de una manera espantosa, en un espacio relativamente exiguo, si no se conocieran mucho los medios de locomoción. El único proyecto que resiste el análisis y cuyos ensayos han sido concluyentes, es el de M. Quérue!l, ingeniero, que reemplaza la maniobra á fuerza de brazos por una fuerza hidráulica. Este proyecto, que trae una revolución completa á las ideas recibidas, impone cambios considerables en los medios hasta ahora empleados. El foso del teatro es completamente de hierro. Las vacilaciones y desniveles continuos se combaten por medio de una división menor que responde á las mismas necesidades. El motor de todo este sistema es la fuerza hidráulica. El tablado se levanta, forma practicables en declive y por escaleras; las decoraciones y bastidores se mueven en sentido horizontal ó vertical. Intentóse la aplicación de este proyecto en el teatro de la *Gaité*: una prensa hidráulica hacia la maniobra para mover una decoración de peso considerable. Una de las grandes ventajas de este sistema es llevar á la bóveda inmensos depósitos de agua que en caso de incendio podrían inundar el escenario ahogando el mal en su origen.

Hay un grave inconveniente en la plantación de las decoraciones que representan una grande extensión. Los enlaces del telón y de los panoramas no se hacen nunca de una manera exacta, sobre todo cuando la línea de intersección se encuentra en el cielo. Se ha imaginado reemplazar el telón y los bastidores de los



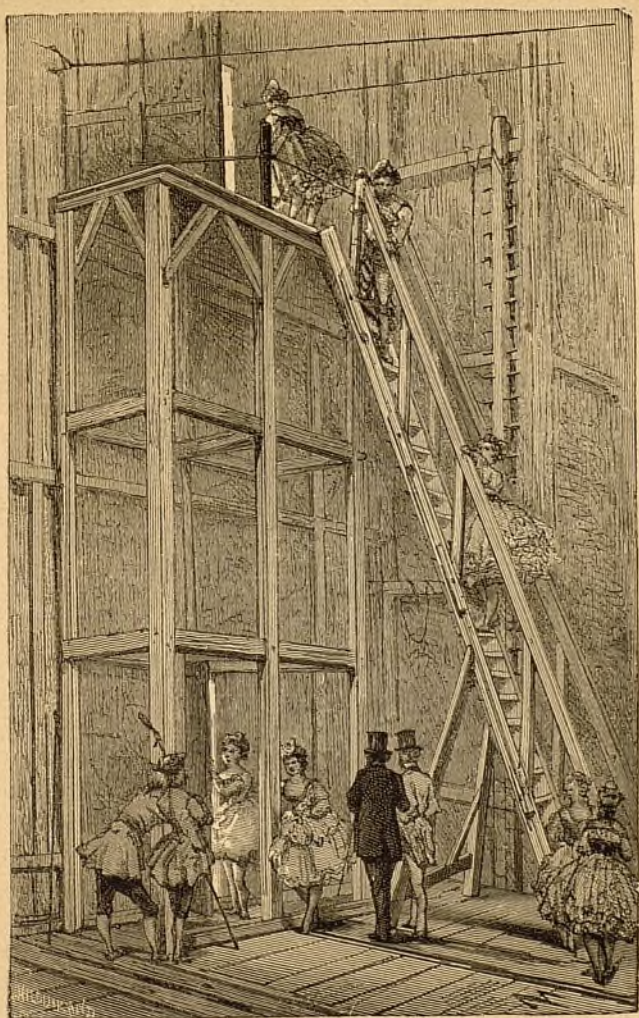


Fig. 35.—Practicable.





panoramas con un gran panorama de forma circular. Bien se concibe que con un alumbrado suficiente se llega á quitar, para la vista del espectador, el aspecto circular de la construcción de que se trata, sobre todo si no hay líneas rectas que, en virtud de las leyes de la perspectiva, vendrían á ser líneas curvas para las personas situadas por encima ó por debajo de la línea del horizonte.

---





## XVII

Representación de una obra de gran espectáculo vista  
desde el teatro

**A**NA vez conocidos el teatro, la escena, el foso y la bóveda, vamos ahora á verlos funcionar.

El lector tendrá la bondad de acompañarnos al teatro una hora antes de principiar la función.

Estamos otra vez en el escenario ; pero ha habido en él un notable cambio : la decoración del primer cuadro que se va á representar está montada en su sitio, trabajo hecho por los maquinistas después del ensayo del día ; es una operación, que hecha para la noche, facilita el trabajo de los gaseros y lampistas, y la definitiva colocación de todas las decoraciones. Los lampistas son los primeros que llegan, y en verdad tienen mucho que hacer para alumbrar la escena, la sala, los vestíbulos, los salones de descanso, los pasillos, los fosos, el techo, los corredores, los cuar-

tos de los actores, de las figurantas, de los coristas, de los comparsas, de las bailarinas.

La araña de la sala descende de la bóveda con los mecheros á media luz. La puerta de la escalera de los artistas no cesa ya de abrirse, dando paso á una multitud de empleados de ambos sexos, camareros, sastres, costureras, peluqueros, maquinistas, comparsas, accesorios. Se da este último nombre á los empleados suplementarios que se añaden al servicio ordinario para las necesidades de la presentación en escena. Estos empleados no forman parte del personal; son reclutados por los jefes de servicio y pagados cada noche: los maquinistas, á lo menos los llamados mozos de teatro, y los comparsas, están en esta categoría.

He aquí un pelotón de bomberos que viene á reforzar el servicio de día: todos van á situarse en un punto designado, donde estarán dispuestos á acudir al menor amago de incendio. Uno de ellos vigilará exclusivamente las baterías, esa línea de fuego rastrera, causa de tantos sucesos trágicos.

Ved otro segundo grupo, sin uniformes, que conducido por un jefe entra por detrás del teatro, cruza la escena, pasa por una puerta de comunicación y va á colocarse en el patio debajo de la araña. Estos personajes, producto esencialmente francés, son los mantenedores, digámoslo así, de los actores y autores, que los pagan para obtener aplausos, cuya iniciativa no se atreve á tomar el público; aplausos que estos ruidosos auxiliares no regatean ni mucho menos, á riesgo de fatigar á los espectadores con la expresión de su admiración inconsciente, casi siempre, y siempre interesada. Su existencia ha sido muchas veces discutida: pocos años há, algunos directores animosos los suprimieron de un golpe; mas tuvieron que dejarlos



entrar poco después y en són de triunfo, pues hubo de reconocerse por varios motivos la absoluta necesidad de su presencia. El espectador francés da difícilmente muestras de aprobación y es menester que se le arrastre, que se le obligue de una manera irresistible. Aca-so también se ha deshabituado, toda vez que la *claque* no le deja nada que hacer. El actor, por su parte, en presencia de mil quinientos ó mil ochocientos espectadores silenciosos é inmóviles, con frecuencia indiferentes, se desanima y no sabe lo que dice. Los aplausos pagados le hacen creer que se le escucha; y la verdad es que á veces arrastran los de los inmediatos; entonces se enardece el público y la representación va mejor.

Dejemos pues pasar la banda; dejémosla tomar posiciones, y ocupémonos de los otros empleados que llegan en tropel.

He aquí un director, cuyo primer cuidado es dar la orden de *preparar* el telón de boca; llegó la hora de abrir el despacho y el público va á penetrar en la sala. Los actores se dirigen rápidamente á sus cuartos para vestirse sin demora. Al mismo tiempo los mozos de accesorios traen mesas, sillas, canastillos de fruta artificial, etc. Los barrenderos dan la última mano al piso de la escena. Todas las luces del techo están ya encendidas. Los directores examinan si la decoración está conforme con la plantación dada por el decorador. Algunos comparsas y coristas aparecen ya vestidos. Los actores, transformados ya en personajes, dan una vuelta por la escena, departen entre sí y se van al saloncillo. El escenario se puebla de gente. Á la otra parte del telón de boca se oye á los músicos, que comienzan á templar sus instrumentos, y el rumor de las conversaciones del público domina todos los

ruidos. En el fondo del escenario se observa un vaivén continuo de jefes que dan órdenes, de mozos que van corriendo y vuelven con el mismo garbo: se trata de alguna dama que no está lista y cuyo retardo impaciente y se estimula. Se oye una campanilla agitada de una manera uniforme y paseada por los corredores y escaleras que conducen á los cuartos. Todo el mundo se da prisa; no hay que perder momento; se va á hacer la señal para levantar el telón.

¡Fuera! ¡fuera! Esta orden desembaraza la escena; la da el director cerciorándose antes, con el jefe maquinista, de que todos están en su puesto.

Pongámonos entre bastidores. Los primeros acordes de la sinfonía indican que va á levantarse el telón. Queda sin embargo en la escena un grupo de damas jóvenes mirando alternativamente por algún agujero del telón á los espectadores, espectáculo para ellas muy interesante.

Aprovechemos estos últimos instantes y bajemos al foso por esta escalerilla. Todos están en su puesto, y todo listo. Algunas lámparas, provistas de rejilla, alumbran el personal. Volveremos en el momento de un gran cambio á ver todo esto en actividad.

He aquí un escotillón armado para la primera aparición de un genio malo: los dos maquinistas que han de ponerlo en movimiento están ya en su puesto, el uno en la caja que ha de dar paso á la aparición y el otro en las cuerdas que han de soltar el contrapeso para subir á Satanás á la región superior. En este momento aparece el mismo diablo, vestido de terciopelo negro y seguido de un maquinista portador de una antorcha que ha de agitar á la boca de la trampa, antes de la ascensión, para simular las llamas del infierno.



Colocado junto al primer bastidor y el cuadro de proscenio, el bombero de guardia comparte su atención entre su servicio y el espectáculo que se va á



Fig. 536.—Detrás del telón.

representar. En este otro pequeño reducto, el gasero con sus llaves giratorias puede producir la noche ó el día en la sala ó en los diversos términos del teatro, según las necesidades de la representación.

Subamos al techo. Allí encontraremos al jefe de brigada y sus hombres de servicio, como también á sus ayudantes suplementarios. Para cada cambio será menester un hombre, y á veces dos para poner en movimiento las bambalinas y las decoraciones. Todo debe llegar á la escena ó partir de ella, mientras los bastidores, cuyo servicio se hace abajo, ejecutan la misma maniobra. Los corredores están alumbrados por lámparas fijas delante y en el fondo. Por ellos se ven pasear algunos espectadores favorecidos por los maquinistas; van á pasar la noche en una verdadera estufa, como quiera que el aire caliente de la sala sube á la bóveda adonde igualmente suben los productos de la combustión del gas en el teatro. Con todo eso, son muy apetecidos estos sitios. No deja de haber peligro, sin embargo, en dejar á los profanos en estas alturas. Hace algunos años, en el teatro del Circo, uno de ellos quiso pasar de un corredor á otro, como había visto hacerlo á los maquinistas, por un puente volante; la poca estabilidad del estrecho piso, á que no estaba habituado, le hizo perder el equilibrio y dar con su cuerpo abajo quedando muerto en el acto. Un accidente parecido le ocurrió también á un oficial de peluquero, que quiso pasar de un lado á otro del teatro por camino tan peligroso. Más afortunado que el otro, pudo levantarse y huir del teatro adonde no fué posible hacerle volver.

Bajemos otra vez las escaleras de servicio, embarazadas por una multitud de personajes vestidos con trajes abigarrados: son los comparsas que van á su puesto.

Podemos cometer una ligera indiscreción y echar de paso una ojeada á uno de esos cuartos en que se viste una parte del cuerpo de baile. Una larga mesa



cargada de espejos, tarros, cajas, tablitas sobrecargadas de tocados y otros adornos, ocupa el centro de la estancia en toda su longitud. Cierta número de mecheros de gas alumbran el conjunto. Allí se visten y transforman esas mujeres que suelen cambiar de traje diez veces en una noche.

Grandes armarios guarnecen las paredes y encierran estos trajes. Hay ciertas magias, cuya presentación en escena empleaba hasta un millar, lo que eleva la suma destinada á este servicio á una respetable cantidad.

Bajemos; ya es difícil circular. El segundo cuadro representa una plaza pública, y todo el personal del teatro figura en él. He aquí unos caballos que tirarán de unos vehículos suspendidos por debajo de los corredores: los objetos embarazosos se quitan de en medio como se puede.

Llegamos al proscenio, donde se oyen los últimos compases de la sinfonía, y á la orden del director de orquesta, transmitida por medio de una campanilla al maquinista que se encuentra al alcance de la cuerda del telón, éste corrobora la orden dada, y se levanta la cortina. Comienza el primer acto. No hablaré de la obra; supongo que la conocéis y que es muy interesante; no tenemos que ocuparnos sino en los medios empleados para su representación.

El telón se levanta y se ve el interior de un palacio. Un personaje cualquiera tiene puestas sus miras ambiciosas en una joven princesa, ó más bien en su trono y sus riquezas y llama en su ayuda á las potestades infernales. Ahora es cuando vamos á ver surgir de lo hondo al diablo vestido de terciopelo negro que vimos abajo y que por el momento espera la salida.

Esto pide una explicación: generalmente se da la salida con una frase corta que sirve de señal; señal que se pronuncia de manera que la oiga bien el que la está esperando. El jefe maquinista se ha cerciorado previamente de que todos están en su punto dirigiendo por medio de una bocina especial esta pregunta *¿Estáis listos?* Á la contestación afirmativa, espera.

Cuando se ha dado la salida al actor en escena ábrese la caja sin demora, el hombre de la antorcha hace salir las llamas como del fondo de la tierra, y el maquinista que tiene la cuerda del contrapeso, la deja correr en sus manos, pero teniendo previamente cuidado de darle una vuelta en el travesaño del poste, á fin de que el contrapeso no precipite al actor colocado sobre la trampa. De esta manera llega sin ninguna violencia al nivel del tablado.

Dejemos al diablo en escena y vamos á ver en el teatro el segundo cuadro.

Pero asistamos de paso á la salida de Satanás, que no se va por la puerta como un personaje ordinario. Algunos hombres lo esperan y lo recibirán en sus brazos para evitar que tropiece, al pasar por esa trampa inglesa cuyo mecanismo ya explicamos. Las dos hojas se cierran con rapidez en cuanto pasa el actor, sin dar tiempo al público para que vea la abertura.

Ahora, amigo lector, ya que has tenido la bondad de acompañarme, guárdate bien de abandonar el sitio en que voy á colocarte. Nos acercamos á una mutación á la vista, y los bastidores van á partir de todos lados, por lo cual no conviene hallarse en medio. Una vez dado el impulso, es difícil contenerlos, y pueden resultar de aquí graves contusiones.

Este peligro que corren á cada instante las personas que frecuentan el teatro, sería mucho más grave si se



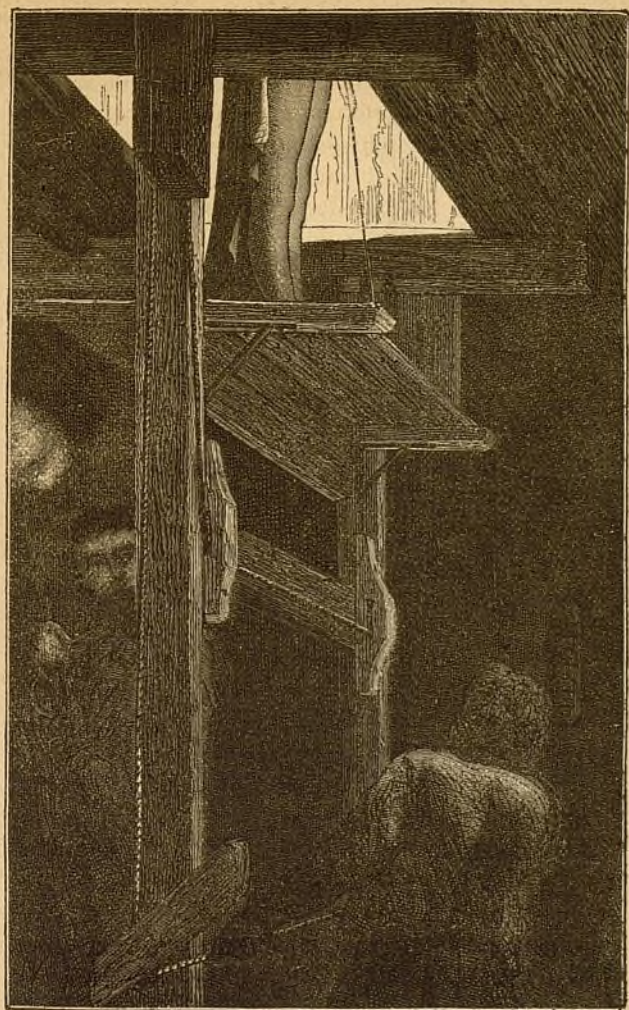


Fig. 37.—Escotillón.

ac  
pr  
en  
qu  
m  
se  
en  
vi  
  
pr  
de  
  
pi  
ha  
op  
en  
vu  
de  
un  
m  
nu  
  
en  
ca  
ga  
m  
ac  
re  
pa  
na  
  
ma  
  
m



adoptara el vapor como fuerza motriz, como se ha propuesto muchas veces. El ensayo llegó á hacerse en Bruselas en el teatro de las *Galerías*; pero hubo que volver al antiguo procedimiento, renunciando á la mejora, porque á pesar del cuidado y precaución que se ponía, los más prudentes se encontraban cogidos y en medio de las violencias de esa fuerza ciega, todavía eran más sensibles las desgracias.

Ya veis cómo todos se refugian en el fondo. Por un privilegio especial, vais á permanecer en este sitio, detrás del pabellón del proscenio.

En otro tiempo se hacían las mutaciones á són de pito. Este instrumento tan conocido, por *mal sonante*, ha sido reemplazado por un timbre que indica á los operarios el momento preciso en que todo debe ponerse en movimiento. Atención: los telones y las bambalinas vuelan á las alturas del teatro, mientras otras descenden á reemplazarlas. Los bastidores han hecho todos un movimiento retrógrado, y una trampa se abre al mismo tiempo para dejar pasar un practicable. Las nuevas decoraciones quedan montadas.

El teatro representa el mercado de una ciudad y entra en escena todo el mundo. Detrás van algunos carruajes. Vendedores de ambos sexos vienen cargados de cestas que contienen legumbres, frutas admirablemente imitadas, pescado que parece vivo: los accesorios se hacen ahora con suma perfección. Os recomiendo esas langostas, esas piezas de caza, esos pasteles. Nunca ha ido tan lejos la ciencia del cartónaje.

Tendremos ocasión en el curso de la obra de ver maravillas del género en trajes de capricho.

Paso al jefe de los coros que viene á la cabeza de las masas corales que el director de orquesta ha de diri-

gir desde su puesto. El teatro está lleno y falta el cuerpo de baile que no aparece en este cuadro.

Mientras la función sigue su curso, acerquémonos á ese campesino que es, como quien no dice nada, el actor principal, el héroe de la obra. Si observáis con atención el traje que viste, notaréis que todas las prendas se tienen por medio de un hilo bastante fuerte, que partiendo del pié sube al hombro por una serie de ojetes y baja luégo á lo largo del brazo: es una cuerda de tripa cuyo extremo inferior está provisto de un anillo; el otro extremo de la cuerda se detiene por un nudo que el actor puede deshacer á voluntad. El traje, sea cualquiera su disposición, está siempre formado de dos piezas, una anterior y otra posterior. Si el personaje se coloca en un punto determinado de la escena y ordinariamente señalado con greda, ábrese por detrás de él una trampilla, una mano se apodera del anillo, y á la señal convenida, deshace el actor el nudo que retiene el traje por arriba; la mano tira del anillo y el traje cae atraído rápidamente á la trampa. Con esto, aparece el actor vestido de otra manera. Ved esa vieja que va á entrar en escena, vestida con una túnica que se creería cubierta de ceniza: es una de nuestras más bellas actrices, y sólo lleva tan desgraciado y feo traje, porque va á transformarse en la brillante hada de las aguas. Aquí son ya necesarias más precauciones para no estropear el traje interior y sobre todo, el tocado, pero el principio es el mismo.

Estos cambios de traje son de mucho efecto, cuando se hacen rápidamente y están hábilmente preparados para que el espectador no los adivine con anticipación.

El segundo cuadro va á transformarse esta vez. Ábrese una trampa y sale de abajo una decoración;



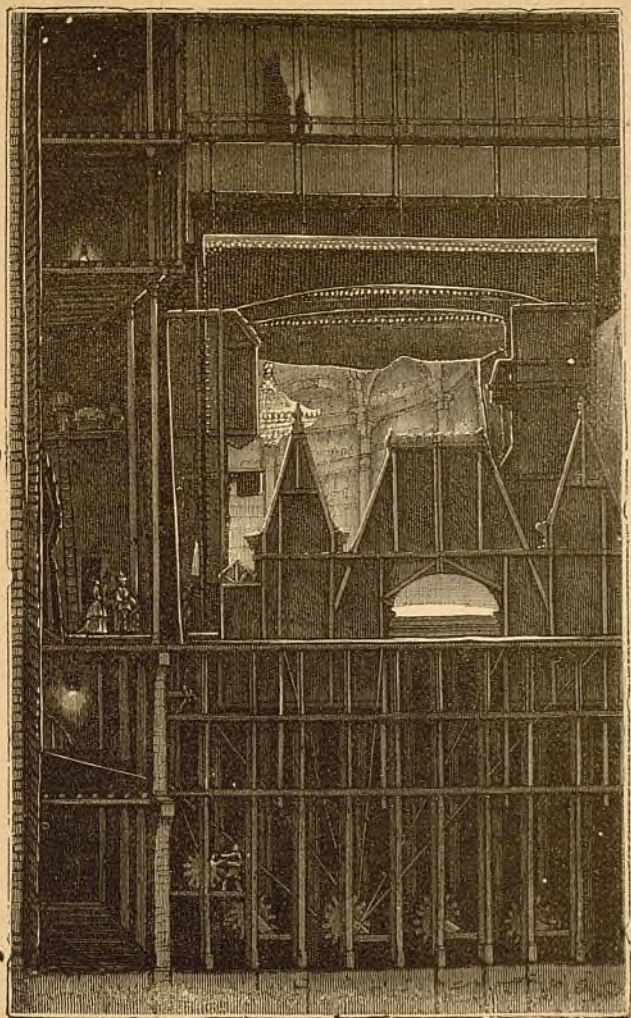


Fig. 38.—Armadura de una decoración en el foso.





unos bastidores oblicuos vienen á juntarse con ella y con un mástil plantado junto al pabellón: es una decoración cerrada, un interior sombrío, dispuesto por el decorador para hacer valer un grande efecto brillante que ha de subseguir. En este cuadro los dos personajes que hemos visto con doble traje están en escena. Van á realizarse multitud de transformaciones; pero aquí, lo más interesante para nosotros no es lo que pasa á vista del público. Pongámonos detrás de la decoración. Los maquinistas acaban de armar una gruta de lapizlázuli: los corales, las plantas marinas, el oro, la plata, el nácar, los diamantes están aquí prodigados y forman un conjunto brillante.

La decoración en escena es en este instante doble: está compuesta de hojuelas ó ventanas pintadas por ambos lados; uno sombrío, que es el que se tiene á la vista; otro que aparecerá en el momento de la transformación, está pintado como la gruta, de que ha de formar parte.

En cada ventana y en cada bastidor oblicuo está dispuesto un maquinista con la mano en las cuerdas, es decir en los hilos que deben hacer girar las ventanas en sus bisagras. Desde arriba quitarán la parte de en medio, dejando descubierta la decoración situada en el fondo, lo que, con las aberturas, cerradas ahora por las ventanás, permitirá extender la vista hasta el fondo de la nueva decoración.

Bajemos sin demora al foso, donde se prepara un trabajo harto importante. Podéis ver á lo lejos armaduras cargadas de ninfas y genios de las aguas, que se atan sólidamente con correas y cinturones bien disimulados con gasas y flores. Todo esto está sostenido por espigones de hierro revestidos de follaje. Los grupos deben elevarse por medio de contrapesos y fi-

gurar en el fondo del cuadro. Acerquémonos al proscenio y veremos conchas y flores acuáticas, que otros contrapesos harán surgir ahora mismo con ninfas de las aguas en actitudes ensayadas de antemano. Veamos de paso esas decoraciones con figuras pintadas que aumentan el personal en los últimos términos y favorecen la perspectiva.

Los maquinistas tienen mucho que hacer en este momento. He aquí lo que pasa arriba: el campesino y la vieja están en escena. Ésta va á recobrar sus atributos de hada: así, pues, viene á colocarse en el punto señalado; se abre la trampilla y la mano del maquinista coge el anillo al extremo de la cuerda de tripa. Al dar la señal, la actriz se echa atrás el capuchón, montado sobre un alambre que protege su tocado y se hace la transformación instantáneamente.

Una hada no puede ir sin varita de virtudes y ved con qué destreza un maquinista la provee de este signo de su poder haciéndolo llegar á su mano por un agujero practicado en las tablas.

La transformación del joven campesino en príncipe se ha hecho de la misma manera. Su traje ha desaparecido con la misma rapidez, y el actor ha encontrado su sombrero y su espada detrás de un bastidor, de un mueble, en cualquier parte, de donde si es hábil puede tomarlos inadvertidamente.

Volvamos á nuestros maquinistas de las regiones inferiores. Los personajes están metamorfoseados, pero es preciso hacer otro tanto con la habitación. El hada levanta su varita y la cabaña se transforma en un magnífico palacio cuyas ventanas dan á la gruta. Los groseros muebles desaparecen por escotillón; los grupos que hemos visto preparar se elevan lentamente, los cuales, vistos á la luz eléctrica, deben de formar





Fig. 39.—Armazón con figuras, dispuesto en el foso,





desde la platea un conjunto satisfactorio, si ha de darse fe á los aplausos del público.

Volvamos á subir. El telón cae tras el prólogo; el entreacto es cuando menos tan curioso como la representación.

Vamos á colocarnos en medio del teatro, rozando de espaldas con el telón de boca, único sitio en que no se arriesga uno á que le rompan un miembro.

Actores, coristas, comparsas, todos corren á mudarse de traje para no permanecer en las tablas donde se exponen á cada instante á meter un pié en una trampa, á chocar con un bastidor en movimiento ó á recibir un telón en la cabeza. Sólo los maquinistas permanecen dueños de la escena. Todos los bastidores de la gruta desaparecen poco á poco; el tablado vuelve á cerrarse y en algunos minutos queda el teatro libre. Los barrenderos con sus regaderas se dan prisa en aprovechar algunos minutos, y los curiosos que, como nosotros, se hacen los rehacios, tienen que sufrir un baño ó á lo menos un buen roción.

Desembarazado el teatro, se va á representar el cuarto cuadro. Los montantes se ponen en su lugar y los bastidores se fijan en ellos. El teatro sólo está alumbrado por las baterías; se han apagado los regueros de luz, que los gaseros llevan á los sitios que deben ocupar, viniendo luégo á revisar los conductos de piel y de gutapercha. Los maquinistas colocan en el suelo los aparatos que han de sostener la tablazón de los practicables que veis descender del techo, enganchados á garfios de hierro. Á lo lejos se cargan telones, que pertenecen al cuarto y quinto cuadro, y las bambalinas vienen de nuevo á coronar los bastidores. Plántase un mástil en medio del teatro para sostener el tronco de un gran árbol que partirá á la vista. Poco á poco se

restablece el orden; los actores, vestidos ya otra vez, vuelven al teatro. Los dos agujeros practicados en el telón de boca son siempre muy apetecidos por los cu-

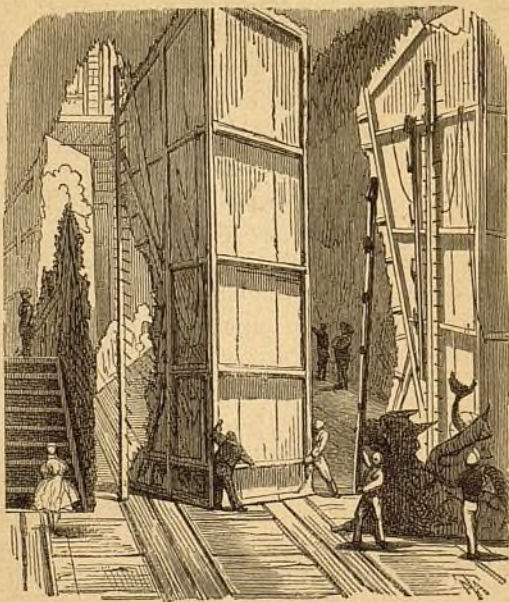


Fig. 40.—Colocación de bastidores (entreacto).

riosos y, sobre todo, por las curiosas. Se va á principiar y hay en este acto muchas y muy interesantes cosas que ver. En este bastidor debe hacerse una aparición,



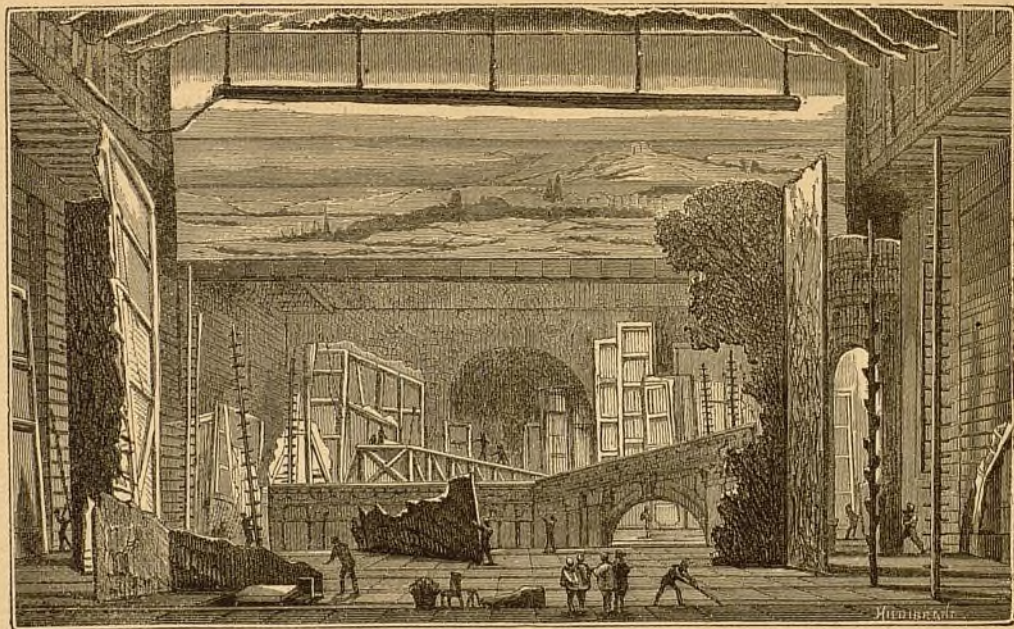


Fig. 41.—La escena durante el entreacto.

Ayuntamiento de Madrid





sin que nada por la parte pintada indique una abertura; por la otra parte, ya es otra cosa.

Estamos en presencia de un pequeño andamio al cual se sube por una escala de mano (fig. 42). Una barra de hierro A se desliza por una ranura sobre la otra barra B, más ancha, solicitada por un fuerte cordón de que pende el contrapeso C. Esta barra se dobla en ángulo recto y viene á formar el espigón rígido en que ha de apoyarse el hada, asegurada por unas correas y puesta de pié sobre un pedal en A. La polea que se ve bajo el tablado, está destinada á subir el contrapeso C al final del cuadro y á conducir al hada al tablado del andamio. El hilo ó cuerda de esta manobra estará en espera anudado á un travesaño indicado en la parte inferior del aparato. Se comprende que corriendo rápidamente el contrapeso C, la barra de hierro móvil, su espigón perpendicular, el pedal y la persona que lo ocupa se deslizarán alternativamente con la misma rapidez sobre la barra de hierro inmóvil y fija en todo el almacén. Dos fuertes abrazaderas retienen la barra de hierro móvil sobre la otra para impedir que vacile. Un fuerte contrapeso C', suspendido fuera del edificio, mantendrá la estabilidad y el equilibrio de la tramoya, cuando todo el peso se halle en gravitación.

Las líneas puntuadas indican la forma general del bastidor á cuyo través se hace la aparición. Está figurada también una abertura oblonga y cimbrada: es la trampa inglesa por la cual ha de aparecer el actor.

Esta aparición, organizada por M. Godin en el teatro de la *Gaité* era de mucho efecto, porque el público no podía ver los puntos de apoyo. Funcionó más de doscientas veces bajo la dirección del cerrajero del teatro M. Boutrou, sin el menor accidente.

La máquina provista de cuatro ruedas, cuya parte anterior estaba guarnecida de un bastidor pintado, representaba un carro tirado por un animal fantástico; el carro de la reina de los genios que iba á hacer su entrada triunfal acompañada de su séquito. Un maquinista que funcionaba por dentro servía de motor al carro.

Pasemos detrás del telón. He aquí la gran decoración que va á aparecer después de la que tiene el público á la vista: está casi enteramente plantada salvo los primeros términos que vendrán con el cambio y abarca casi todo el escenario hasta el fondo. En este cuadro vamos á ver desplegarse todos los recursos de la presentación en escena; tendremos un cortejo y un baile: este practicable en el fondo y estas grandes escaleras están destinadas á deslizarse y á agrupar á los espectadores de la fiesta. Examinemos los trajes á medida que bajen los actores de los cuartos y de los salones. Comencemos por los pajes, cuyas elegantes libreas han sido dibujadas por uno de nuestros más inspirados artistas. No se ha economizado el terciopelo ni el raso; lucen bordados de oro, seda y plumas las damas de honor, seguidas hasta la entrada en escena de una doncella que les lleva la cola. En el *foyer* departen mano á mano las reinas, las princesas cubiertas de perlas y diamantes, imitados por joyeros especiales; algunas de estas joyas son verdaderas obras de arte. Los príncipes, los duques, los marqueses, los condes y barones, lucen todos sus brillantes trajes. Llegan luégo los heraldos de armas, los soldados cubiertos de hierro; después los magistrados, las corporaciones, el pueblo. La multitud llena el teatro y es difícil dar un paso; pero, no hemos acabado aún; pasemos al salón de baile, pues el personal que



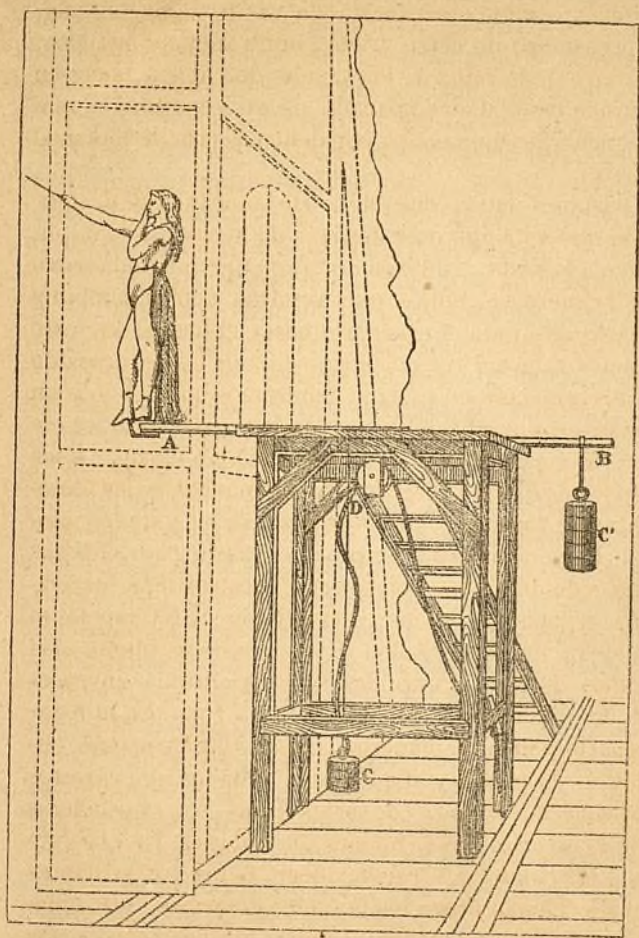


Fig. 42. Aparición de una hada (trampa inglesa).





lo compone no aparece en escena hasta el momento en que es necesaria su presencia. Ya estamos en él. El piso inclinado como el del teatro indica su destino, como igualmente los espejos colgados en la pared. Esta barra de hierro al rededor de la sala, sirve á las bailarinas para preparar sus miembros á los fatigosos ejercicios que van á hacer en escena. El oficio de bailarina es muy rudo, y sólo á fuerza de ejercicios continuos pueden arrostrar el juicio del público.

Un bailarín avanza con una regadera en la mano á fin de rociar el entarimado para que sea menos resbaladizo. Los bailarines cuya importancia era tanta en otro tiempo, no son ya sino una potencia destronada. Las mujeres antes excluidas del baile, lo han invadido ahora habiéndolos casi excluido á ellos: sólo alguna que otra vez figuran los hombres en los bailes actuales, limitándose su papel á seguir á las primeras bailarinas y á hacerles valer, á acompañarlas en cierto modo. Ya no se ve á un bailarín venir á ejecutar un paso noble ó gracioso. Cuando las exigencias de un baile traen á la escena un grupo de bailarines, cubiertos de afeites y con la sonrisa en los labios, cunden luego al punto las risas burlonas del público que sólo ve esta exhibición por el lado ridículo. Sólo el bailarín cómico puede soportarse y quedará como el único representante de aquellos nobles danzarines que hacían las delicias de la corte de Luís XIV.

Los bailarines que nos quedan se hacen dueños del baile y á sus esfuerzos debemos las celebridades que brillan actualmente en nuestros teatros.

El salón de baile conserva todavía un tipo particular, la alumna, la bailarina en ciernes, llamada vulgarmente en otro tiempo *rat*, en razón de su proverbial apetito. Estas jóvenes vienen á completar su escuela



coreográfica, ocupando los segundos términos en el baile.

El salón de baile es además frecuentado por los autores y otros que no son autores: es casi un salón de descanso ó de esparcimiento.

Volvamos al teatro. Dificilmente podremos circular por él, pero con paciencia podremos llegar al prosce-nio antes del cambio para ver el cortejo y el baile.

El timbre suena. Telones y bastidores desaparecen para dar paso á una inmensa terraza de palacio que domina los jardines. El tambor que cubre la trampilla del apuntador se hunde: siendo todo este cuadro de presentación y de baile, es inútil el apuntador.

El cortejo va á pasar. Hay en el teatro quinientas personas, y es preciso que este número parezca á lo menos doble, lo que se obtiene de diferentes maneras. He aquí una compañía de soldados que pasará por segunda vez; he allí otra, que cambiará algo del traje y tomará una lanza dejando el mosquete; á los de allá se les dará de vuelta un casco y un escudo, etc. Por estos sencillos medios se aumenta la figuración y se da verdadera importancia á la presentación en escena. Ahora los jinetes con sus caballos caparazonados y cubiertos con gualdrapas de vivos colores; después el príncipe y su séquito, los gremios, etc. Una parte de todo este gentío se acomoda á los lados y en el fondo del teatro. El cuerpo de baile entra en escena. ¿Veis esa ráfaga de luz que cae sobre las bailarinas? Alzad los ojos y veréis en el corredor de enfrente cinco ó seis aparatos oxhídricos. ¡Hay tantos otros que funcionan sobre nuestras cabezas! Gracias á esta combinación, una luz blanca é intensa se cierne sobre la escena y la abrillanta.

Á decir verdad, se abusa un tanto de la luz, ya sea



eléctrica, ya oxhídrica. De algunos años á esta parte, se derrama por todas partes, y resulta de aquí cierta monotonía. Es difícil ahora llamar la atención sobre un cuadro especial, á menos de emplear un medio más luminoso aún. Y entonces ¿qué sería de los ojos de los espectadores?

Al final del baile gran tumulto: el genio malo llega con su infernal cortejo, apodérase de la princesa á vista de la concurrencia y se la lleva. Consternación general: cuadro. Baja una decoración pequeña, cuyo objeto es permitir á los maquinistas, mientras continúa la acción, desmontar la decoración que hemos visto para poner otra.

Estamos otra vez en medio del teatro; mientras la acción continúa en el proscenio, asistamos á un espectáculo igualmente interesante. Los hombres de la derecha y de la izquierda traen bastidores de madera que ponen en toda la amplitud del teatro y se llama camino de mar á causa de su construcción especial, imitando la ondulación de las olas del mar. Las dos piezas de madera onduladas, están fuertemente unidas por unos travesaños para evitar toda separación. Sobre este camino ha de maniobrar un navío sostenido por cuatro galetes de hierro con encaje ó ranura. Este navío cuyo aparejo se ajusta rápidamente, va á cruzar el teatro con un movimiento de balanceo de popa á proa, bien marcado. El telón que se carga en el fondo representa alta mar con un cielo tempestuoso, y algunos recortes de las nubes dejan ver otro telón figurando un cielo despejado en el que se representa la luna por una abertura circular, cubierta con tafetán blanco bien iluminado por detrás.

Este cielo está sembrado de estrellas, admirablemente imitadas por una serie de aparatos cuya des-



cripción vamos á dar. Un cuadrito de hojalata, provisto en su centro de un diamante de cristal se cose por detrás del telón, y se le adapta una lamparilla, que envía su luz al través de las facetas del diamante puesto en frente de un agujero hecho en el telón. La luz brilla, como veis, lo que no es poco embarazoso, por cuanto se necesita una lámpara para cada estrella. El mismo efecto podría sin duda obtenerse con uno ó más focos de luz eléctrica.

Cuando la decoración esté á la vista, este segundo telón que lleva la luna y las estrellas, descenderá insensiblemente y producirá el efecto de ponerse la luna tras las nubes inferiores y las aguas del horizonte.

Volvamos á nuestro primer sitio. El navio está completamente armado; fajas de agua corren paralelas al telón y bajan gradualmente á medida que se acercan al proscenio.

Estas fajas de agua están unidas entre sí por telas pintadas que representan las olas y siguen la inclinación del teatro. Bajo estas telas circulan hasta unos veinte pilluelos armados de ballenas cuyos extremos tienen en la mano.

Estos actores acuáticos cuya paga suele llegar á setenta y cinco céntimos por función, no son siempre muy concienzudos en el cumplimiento de su deber; con frecuencia olvidan su papel y producen una calma impropia de la situación. En casos semejantes acudía M. Harel, director del teatro de la Puerta de San Martín, y distribuyendo equitativamente algunos punta-piés, reanimaba el *furor de las olas*.

Los primeros términos del teatro, actualmente ocupados por la decoración en escena, serán cubiertos en el cambio á la vista, por un telón traído hasta el proscenio por una serie de cuerdas procedentes de abajo.



Bajo este telón que casi toca el tablado, otra pandilla de pilluelos, armados de ballenas como sus compañeros del fondo, se deslizarán boca arriba y con su movimiento agitarán el telón del mar hasta el extremo del proscenio. Para que la ilusión sea más completa, oscurece en los primeros términos, mientras se vela el alumbrado del fondo con vidrios azules. La pintura del telón de mar tiene ciertos toques de plata que el movimiento continuo hace brillar de vez en cuando.

Pasemos al barco que ha de ser herido por el rayo. Para obtener un efecto todo lo completo que sea posible se han construido dos pequeños navios de dimensiones diferentes: el mayor no hace más que cruzar la escena oscilando entre los primeros golpes de mar; poco tiempo después de haber cruzado reaparece en último término marchando en sentido inverso. Pero ya no es el mismo buque; es el otro, mucho más pequeño, como debe parecer estando más lejos. Al llegar en medio del teatro, se encontrará colocado sobre una trampa, y cuando el rayo caiga, un alma que mantiene el todo, entrará en la cajeta y el barco hecho pedazos se sumergirá.

Vamos á asistir á esta escena.

El cambio se realiza; se oscurecen los primeros términos: el agua llega hasta el proscenio y se pone en movimiento. Óyese el rumor del trueno, y un mozo maquinista hace los relámpagos entre los dos telones. Las nubes se elevan en vapor sobre el fondo; y sucede un momento luminoso que es de mucho efecto. El último telón descende lentamente y la luna desaparece en el horizonte. Después se suceden los relámpagos; el navío aparece y á duras penas puede avanzar en el teatro. La tempestad arrecia, y cuando el navío, que ha reaparecido más lejos, llega al punto determinado,

un cohete que baja del centro, por un hilo conductor, lo aniquila al ruido de todos los aparatos de que el teatro está provisto. Notad aquel náufrago que náda á flor de agua bajo las gasas azules que le hacen parecer sumergido. Detrás de cada faja de agua, se abren las trampas y una serie de decoraciones representando conchas y palacios submarinos surgen como del fondo de la mar. El telón de las negras nubes desaparece poco á poco, iluminase el fondo y salen por todas partes de las aguas ninfas y hadas, que salvan al náufrago. Los palacios submarinos acaban de salir del agua y mediante la luz eléctrica, cae el telón sobre un cuadro resplandeciente.

Durante el segundo entreacto, vamos á dejar el teatro donde se reproduce el mismo trabajo que ya hemos presenciado. Vamos á visitar los diferentes servicios. Veamos el *foyer* de los artistas, pieza pequeña y muy sencilla; algunas banquetas, un piano, sillas y algunos taburetes para las damas que no quieren ajarse los trajes: he aquí todo el mueblaje. El genio malo departe amistosamente con la buena hada esperando el momento de renovar la lucha. La joven princesa, una aldeana y otras damas se ocupan hablando de tapicería; algunos autores y abonados, vienen á pasar un rato y á saber las noticias del día. Otros actores van volviendo uno á uno de sus cuartos, donde han cambiado de traje.

Tenemos á la vista un cuarto ocupado por un amigo: podemos entrar. X está aún al tocador: el peluquero se ocupa en adaptarle una peluca, mientras el camarero le ata los borceguíes, y otro le prepara la capa y la espada, que completarán su traje. Es la cuarta vez que se repite esta operación esta noche y no se ha terminado aún. El cuarto está amueblado con





Fig. 43.—Tormenta.





algunas sillas, muchos armarios y perchas para los trajes y un tocador con todos sus utensilios y afeites.

El actor no puede presentarse en escena con su cara ordinaria: los matices desaparecen á la luz del teatro, y tiene que exagerar los rasgos y colores de su rostro para que quede algo. Hay ciertos papeles en que los actores hábiles llegan á hacerse lo que llaman ellos *una cabeza*, teniendo el carácter, el color, la forma, en una palabra, la fisonomía del personaje que representan.

La peluca es uno de los grandes medios empleados. Las personas encargadas de este detalle le dan una importancia extremada: es un accesorio indispensable, no ya sólo en las magias y obras de espectáculo, sino también en las comedias que se representan en traje de nuestros días. Nos ha sucedido no reconocer á un amigo de quien nos habíamos separado un momento antes: la forma de su cabeza había cambiado, habiendo ensanchado ó prolongado su cráneo la peluca, y el pelo era gris y escaso; estaba transformado completamente por medio de arrugas y de todo lo que el arte de la pintura puede hacer para transformar un joven en un anciano.

Las barbas y los bigotes postizos completan la *toilette*. Ni hay nada en el rostro que no se modifique en su forma: las mejillas, la nariz reciben adiciones tan bien adaptadas y adheridas, que hay que mirar muy atentamente para adivinarlas. No hablo de la máscara abandonada há más de un siglo, y sólo usada ya en algunas magias.

Muchos actores han debido añadir á su talento de dicción el de saber no sólo metamorfosearse así, sino también el de poder disimular varios defectos naturales; y esto con tal arte, que han llegado á hacerlos

olvidar á las personas que los tratan diariamente; otros en el género cómico han convertido estos mismos defectos en elemento de éxito.

Mlle. Guimard hubo de encontrar el medio de ser siempre joven y parecer, durante todo el tiempo de su larga carrera dramática, exactamente lo que era á la edad de veinte años. Habiase hecho retratar por un pintor célebre en toda la frescura y esplendor de su juventud, y este retrato colocado en su cuarto, le servía de modelo, cuando se disponía á presentarse en escena. Se había ejercitado en copiarlo por medio de todos los procedimientos en uso para el tocador de las damas de teatro.

Mad. \*\*\* , que hace el papel de hada, envía á decirnos que nos recibirá con mucho gusto: no perdamos tiempo, pues los entreactos que parecen tan largos á los espectadores, son en realidad muy cortos de telón adentro. Encontramos á la actriz engalanada con un magnífico traje resplandeciente de perlas y pedrería; su camarera acaba de poner en orden su cuarto, verdadero gabinete entapizado de seda azul. Muchos de nuestros artistas dramáticos tienen el buen gusto de arreglar así sus cuartos, donde pueden recibir á sus amigos y descansar lejos del polvo y del calor del teatro. La empresa se desentiende de estas prodigalidades entregando solamente las cuatro paredes, el alumbrado y un mueblaje... de administración.

La actriz nos hace los honores de su cuarto sintiendo que el entreacto casi toque ya á su fin, lo que abreviará necesariamente nuestra visita. Los cuartos, como todo el teatro, están alumbrados con gas.

De este alumbrado de los cuartos, proviene, según dicen, la palabra *feu*, que sirve para designar el abono que se hace á algunos artistas sobre su sueldo. En el



origen del teatro francés los actores eran servidores de los reyes, que los llevaban á los reales sitios, adonde daban funciones. Abonábase á estos huéspedes cierta cantidad de pan, carne y vino, que después, en vez de darse en especie, se daba en dinero; pero continuó la distribución de velas de sebo para el alumbrado de los cuartos hasta que la bujía vino á sustituir el antiguo alumbrado. Habiéndose hecho ciertos despilfarros, se redujo también esta especie á dinero, que tomó con lo demás el nombre de *feu* (luz), nombre que ha conservado hasta nuestros días.

Toda suma recibida, además de su sueldo fijo, por un empleado de teatro, se llama *feu*; sobre esta base se continúa tratando. Ciertos actores tienen una cantidad determinada, como sueldo, y tanto de *feu* ó luz cada vez que representan. Otros reciben ese plus por ciertos trajes: así los trajes de sociedad son siempre por contrata de cuenta de los artistas dramáticos; pero hay casos, y muy frecuentes en nuestro repertorio moderno, en que una actriz gasta ocho ó diez mil francos en trajes, en una sola obra. La empresa le abona *feux* en relación con los gastos que ha de hacer, y con frecuencia la actriz hace de esta dura necesidad un medio de reclamo y de éxito, á poco que ayuden los periódicos.

Otro cuarto abierto; algunos empleados traen máscaras y cartonajes que importa ver de cerca. Todo va á servir en el tercer cuadro del acto que va á principiar: tenemos tiempo de verlos minuciosamente.

Estas máscaras, ó, más bien, cabezas, pertenecen á la numerosa familia de los insectos. He aquí cabezas de gorgojos, de coqueinas, de cicindelas; ved esos grandes cartones rayados de oro y verde brillante: es la librea del bello gorgojo brasileño; todo un batallón

vamos á ver en escena. Los toros, los escarabajos, hasta el vulgar saltón tendrán sus representantes. Las damas vestirán de mariposas de todos colores, para lo cual ha apelado el teatro á todas las artes é industrias. Estas máscaras han sido previamente modeladas en yeso y se ha sacado de ellas el sello en que se ha amoldado la pasta de que están formadas. Un pintor especial las ha pintado. Para estos trajes de brillantes colores, los terciopelos lisos ó bordados, la seda, el raso, el tisú de oro ó de plata, las gasas de todos colores, no han bastado, y se han añadido los metales bruñidos y cincelados, los cristales de facetas. Las alas de las mariposas, abiertas en engastes de latón, rivalizan con las de los modelos. He aquí máscaras y trajes de pájaros; cabezas de demonios, de monstruos. Ved un elefante que atravesará ahora mismo un bosque con su paso majestuoso, llevando á lomos toda una familia en un rico palanquín; y un león que veremos correr y oiremos rugir; pero que por de pronto está colgado en el techo del almacén. Dos pilluelos se introducirán en el cuerpo del animal; la piel de sus patas, se anudará sobre las piernas de ellos, y estarán verdaderamente en la piel del personaje que representan.

Llamo vuestra atención sobre esta serpiente gigantesca, la serpiente boa. Ahora está inmóvil; pero dentro de poco se animará arrastrándose por la escena; luégo se enroscará á un tronco de árbol, abrirá su enorme boca como si realmente existiera y se perderá entre el pintado follaje: todo esto por medio de un *tringle* de hierro y muchos hilos invisibles cuyo secreto posee el maquinista.

Ved en este otro almacén nuevas obras de cartón, monstruos fantásticos; todo lo que la imaginación ha



podido encontrar más extravagante. Callot, Teniers y Goya se han quedado atrás. Todas estas extrañas creaciones se animarán para el penúltimo cuadro, que el autor ha puesto en el interior de una gruta volcánica.

El arte del atrezista que ha llegado á una verdadera perfección, no es nuevo, hasta ha precedido al teatro. En los banquetes que se daban en el siglo xiv, en los vastos salones del castillo, se disponían las mesas á lo largo de uno y otro lado: la del señor ó del rey, arrimada á la pared del fondo y más elevada que las otras, figuraba bastante bien la primera galería de nuestras salas de espectáculo. En medio, delante de la mesa del príncipe, se representaba una escena, un entremés ó intermedio, como se llamaba: era á veces, según los historiadores de la época, una exhibición de monstruos gigantescos de cartón que echaban llamas y humo por las fauces, los ojos y las narices, y que combatidos por un caballero se transformaban en una graciosa aparición, que lisonjeaba al soberano ó á los convidados.

Todavía se habla de mascaradas en que figuraban criaturas fantásticas, demonios, muy ingeniosamente hechos de cartón, en cuyos disfraces se movían los actores tan fácilmente como si hubieran estado vestidos de tela. También se hacían castillos de cartón, que se llevaban en hombros, y que por medio de hilos interiores se transformaban dejando ver un grupo alegórico, de que se destacaba un personaje para complimentar al príncipe y á la concurrencia.

El séptimo cuadro va á principiar; es siempre la lucha de dos genios, uno malo y otro bueno, la cual continúa á beneficio de uno ó más protegidos. El asunto está ya gastado, es hasta vulgar; y sin embar-

go, se pone á menudo en escena, cambiando sólo las decoraciones, los trajes y los lugares de la acción. Siempre se pide á los autores un cuadro nuevo; pero todos los esfuerzos hechos son inútiles: siempre se vuelve al eterno patrón.

Los decoradores y confeccionadores de trajes han sido más afortunados y su imaginación dista mucho de estar agotada. Continuemos, pues, y asistamos al combate del genio del fuego y de la ninfa de las aguas hasta la apoteosis final. Hemos visto en el almacén los trajes de animales destinados al cuadro noveno. He aquí, pues, á los artistas transformados en insectos ó en pájaros; dentro de poco, ofrecerá la escena el aspecto de una sala de historia natural.

En este acto se han puesto en juego todos los recursos del teatro: para mantener despierta la atención del público, es menester ponerle á la vista cosas extraordinarias. Nuestros héroes, prisioneros del genio del fuego, son arrastrados al través de los bosques hacia unas montañas volcánicas, lejos del poder de las náyades que los protegen. Helos aquí en medio de un magnífico bosque, escoltados por todo lo que el reino animal puede producir en materia de aceradas garras, tajantes dientes, agudos aguijones y otras insignias de la fuerza bruta. Pero no en todo se piensa, aun siendo uno un genio poderoso. Un arroyuelo que baña el pié de una roca, corre mansamente por el proscenio. Ábrese la roca y el arroyuelo personificado por una náyade, alienta á los prisioneros recordándoles que hay quien vela por ellos. Encarga luego á dos ó tres mariposas que ejerzan continua vigilancia, y ciérrase otra vez la roca, desapareciendo la ninfa. La situación se complica y crece el interés. En esto llegan unos animales guiando á un genio del fuego, que viene á



buscar á los cautivos para conducirlos á lugar seguro, es decir, á cinco ó seis mil metros sobre el nivel del suelo. Cambia el teatro y representa ahora una gruta inmediata á un volcán: gnomos y monstruos compo-



Fig. 44.—Gruta.—Transformación (Cuadro primero)

nen toda su población. La fantasía del escultor y del pintor han hecho un esfuerzo para idear los más horribles atavíos con que se engalana el jefe de tan monstruosos individuos.

El genio del fuego explica en pocas palabras á sus

cautivos la gravedad de la situación. La caverna que ocupan está separada de un volcán, cuyo fuego reduciría á vapor á todo súbdito del hada de las aguas que se atreviera á acercarse. Por consiguiente hay que per-



Fig. 45.—Gruta (Cuadro segundo).

der toda esperanza de proteccion y libertad. Por fortuna, la imaginación de los autores de la magia es fecunda en recursos para sacar á sus héroes de semejante conflicto, y, como suele decirse, un hilo basta á veces para sacar triunfante á la inocencia perseguida.



Ahi llega un insecto, el esfinge, que por una grieta ha llegado á penetrar hasta estas profundidades: su traje sombrío y horrible le ha permitido pasar por en medio de la población subterránea sin inspirar sospechas. Vínculos de gratitud lo ligan á la reina de las aguas, y se ha puesto animosamente en busca de sus bienhechores: les avisa que un torrente impetuoso se ha desviado de su curso natural; que se dirigirá hacia el lugar en que se encuentran y les traerá eficaz auxilio. Dice y desaparece.

Los gnomos y los demonios entran en escena: la parte inferior del teatro está alumbrada por una luz rojiza, reflejo de los fuegos subterráneos que hay cerca de la gruta.

Este es el momento en que los decoradores y maquinistas van á entrar en escena. Mientras los demonios se entregan á sus alegres pasatiempos, descenden á lo largo de las paredes de la gruta algunas líneas argentadas: cuando llegan al suelo, surgen vapores de agua presagiando la lucha del agua y el fuego. Las líneas argentadas se van ampliando y los vapores se elevan en mayor cantidad. Los demonios huyen por todas partes; los regueros se convierten en torrentes y desaparece todo vestigio de fuego. La población infernal es arrastrada y sumergida por las aguas que por todas partes invaden el teatro, mientras nuestros héroes se refugian en una roca, en medio del cataclismo.

Las paredes de la gruta se hunden poco á poco: y en lo alto de la escena comienza á aparecer la rica vegetación del fondo de las aguas; conchas gigantes, madréporas y corales aparecen y descenden á su vez, y flores de oro y plata cubren la decoración por todas partes. Sobre estas conchas y corales bajan

y llegan lentamente al suelo náyades adornadas de perlas, diamantes y flores marinas. El teatro está alumbrado con una luz azul. Por el fondo descende gigantesca tridacna trayendo á la reina de las aguas y á las ninfas y náyades que la rodean. Cuando se ha operado todo este movimiento, el teatro representa un magnífico jardín fantástico compuesto de plantas y flores marinas. Realzan la decoración entera, hojas y flores, el oro, la plata y láminas de estaño con numerosas facetas que reflejan la luz con vivo centelleo.

Antes del final del acto, tenemos tiempo para examinar la gran *gloria* del fondo, lo que nos dispensará de ocuparnos en las otras, ya que todas están construidas del mismo modo. Dos fermas de madera, llamadas americanas, de dos metros de longitud, sostienen un tablado. Cada ángulo del tablado, cada extremo de los practicables estriba sobre alambres armados en un tambor. Cuatro cuerdas ordinarias armadas en los mismos puntos, y pendientes de la bóveda, están dispuestas para el caso en que se rompieran los alambres. Por debajo pasan al tablado cuatro cuerdas que llevan á su extremo un contrapeso y sirven para evitar el balanceo y toda oscilación en el descenso. El conjunto, revestido de bastidores de decoración, sostiene veinticuatro personas, incluso dos maquinistas ocultos. Además de esta gloria hay tres armaduras á cada lado, que sostienen cinco ó seis personas sin contar las figuras aisladas que descienden también. En delgados alambres hay armadas algunas figuras de cartón vestidas de papel que aparecerán en el fondo.

Hemos visto, hace poco, los torrentes que invadieron el teatro. El efecto se obtiene por medio de transparentes sobre los cuales los cilindros agujereados y alumbrados interiormente proyectan con irregularidad



la sombra. Se da vuelta á estos cilindros siguiendo la dirección del torrente pintado en el transparente. Esto imita bastante bien la rápida sucesión de luz y sombra que puede observarse en la naturaleza.

Se ha intentado ensayar el agua natural para estos grandes efectos; pero se ha tenido siempre que volver á la pintura, que se acerca más á la verdad. El agua natural deja pasar los rayos luminosos, no se ilumina, y salvo algunos casos, no se usa ya.

Figura ahora en escena una decoración pequeña; la representación continúa. Los maquinistas cierran las trampas, abiertas por todas partes, y preparan el resto del servicio. Vamos á bajar otra vez al foso y después subiremos á echar una ojeada á la bóveda donde se prepara la decoración final.

Al espectador que ha visto ya esta noche las maravillas de las aguas, de la tierra y del fuego, es difícil contentarle con lo que el teatro le ofrezca. Además está ya fatigado: es preciso que el final sea rápido y magnífico.

Los autores han bordado ingeniosamente el patrón ya trabajado. He aquí lo que va á motivar un supremo esfuerzo. La intervención del hada de las aguas para salvar al príncipe de la prisión en que lo retenía el genio malo, ha puesto sobre aviso á este último, quien teniendo todavía en su poder á la novia del joven, la ha encerrado en un castillo de acero, levantado en el pico de una montaña, á muchos millares de metros sobre el nivel del mar. Más advertido esta vez, se ha dicho que el agua y las divinidades que encierra, en virtud de las leyes de la gravedad, no tienen ningún poder en esta región adonde ni las nubes llegan. Además, para que no se introduzca en el castillo una hada microscópica, acaso en un vaso de agua, ha decidido

que la princesa no beba más que vino del Etna ó del Stromboli, recogido directamente ó sea no trasegado por los traficantes. Tomadas estas precauciones vuelve tranquilamente á su volcán.

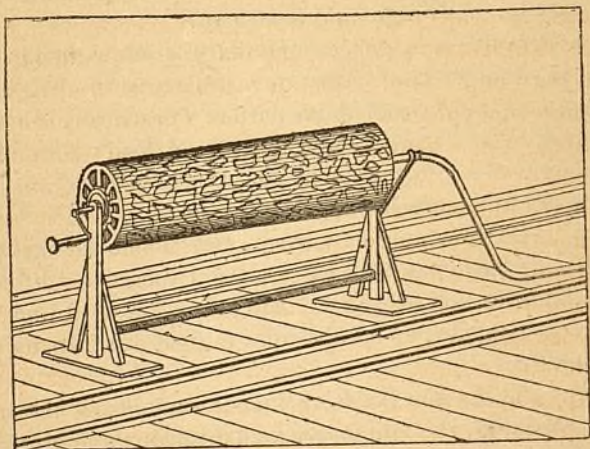


Fig. 46.—Movimiento en el agua.

Veamos lo que pasa en el teatro, que representa una habitación del padre de la princesa, donde el protegido del genio del fuego, que debe casarse con la joven, cuando se haya puesto fuera de combate al preferido por ella, se dispone á despachar una buena comida, después de haber pasado una buena noche. Pero no ha contado con la huésped, es decir con los protectores de su rival, que no le darán punto de reposo. Desde luego,



ved cómo crecen las bujías de la mesa hasta convertirse en enormes cirios que alumbran el techo. Una colosal rana entra por una puerta y ahuyenta á los criados. Los guerreros pintados en los tapices se desprenden del tejido y vienen á sentarse á la mesa. El personaje grita, llama, y al acudir los criados, todo ha vuelto á su sér natural. Manda que los criados permanezcan á su lado; pero un retrato que adorna la estancia, se traga todo lo que sirven al amo. Las butacas cambian de sitio; los muebles están ocupados por personajes fantásticos, que desaparecen cuando alguien va á palparlos. Todos estos fenómenos salen de abajo y dan tiempo á preparar las últimas decoraciones.

Ocupan los últimos términos del teatro grandes decoraciones representando inmensos palacios, cuyos pórticos están llenos de personajes pintados, que se agrandan á medida que las decoraciones se aproximan al proscenio. Entre el quinto y sexto plano se han hecho saltar unas vigas para dar paso á un aparato compuesto de dos pisos, que sostendrán comparsas. Este aparato debe representar un grupo magnífico que forme una fuente monumental en el centro de tan vastas construcciones. Todo ascenderá del fondo sucesivamente en el momento del cuadro final.

Vamos á ver, en el techo, lo que debe completar esta decoración.

Durante nuestra ascensión voy á explicaros el final de la obra. La joven princesa encerrada en el castillo de acero, no ha dejado de ser objeto de la solicitud del hada de las aguas que nada puede hacer personalmente por ella en tan exagerada altura. Afortunadamente cuenta con auxiliares: se ha dirigido á las divinidades de los aires, las cuales, por complacerla, han arreba-

tado á la pobre niña. Si queréis venir un poco más adelante, veréis preparar una tramoya, que se compone de tres genios alados y una niña figurante representando á la princesa. Para este peligroso descenso se han elegido cuatro niñas vestidas de un color azulado, lo que, unido á su pequeña estatura, las hace parecer más apartadas. Tres de estas niñas, fuertemente atadas por la cintura y con un alambre de latón, parecen llevar á la cuarta, la cual reposa en un aparato de hierro que afecta la forma del cuerpo y está hábilmente disimulado con telas y flores. Los hilos que han de sostener este lindo grupo pasan por poleas fijas en el cuerpo de un carro, alojado en una caja horizontal debajo del telar. Estos hilos parten del lado opuesto al en que nos encontramos. Es evidente que cuando el carro se ponga en movimiento hacia el otro lado del teatro, se prolongarán los hilos en la parte vertical tanto como se recojan en la parte horizontal, y todo el grupo, cruzando el teatro oblicuamente, irá á descender al lado opuesto al en que estamos. Es un ejemplo del *vuelo oblicuo*. Detrás de este *vuelo*, una barra de hierro contorneada sostiene media docena de genios del aire en diferentes posturas, y sujetos con corsés de hierro cuidadosamente atados. La barra de hierro desaparece disimulada por gasas y flores. Los personajes son también niños. El grupo vuela verticalmente.

No se usa en este artificio ningún medio extraño ó particular; consiste tan sólo en un haz ó manojo de hilos, de alambres de latón, que se ligan á cada extremo.

Si volvemos á nuestro sitio detrás del pabellón de proscenio, he aquí lo que veremos.

El teatro representa un paisaje agreste, limitado por montañas, en medio de las cuales se eleva el pico,



donde está situado el castillo, prisión de la princesa.

El príncipe y su ejército están acampados en primer término, en la esperanza de apoderarse del castillo, que todos los oficiales juzgan inaccesible, lo que hace que, salvo el príncipe interesado, nadie sienta el menor entusiasmo. El genio malo, que se ríe de sus esfuerzos, acaba de saber que las potencias del aire se mezclan en el asunto, y da orden á uno de sus tenientes de hacer saltar el castillo y cuánto contiene, por medio de una erupción.

Dase la señal para ponerse en movimiento y comenzar el ataque, cuando se ve salir del castillo negra humareda: el pico y el castillo se hunden en la montaña; se produce la erupción y corre la lava á lo largo de las vertientes amenazando devorarlo todo. En esto aparece el hada de las aguas é indica al genio malo la princesa llevada por los aires. Furioso al verse vencido, desaparece el genio como había venido, por escotillón; las montañas del fondo se hunden, dando paso á una ciudad inmensa, cuyas plazas, pórticos y escaleras están pobladas de gente. Descienden del cielo las divinidades de los aires y salen del suelo y de las fuentes todas las de las aguas. Pululan personajes por todas partes é invade el teatro todo el personal; la luz eléctrica inunda este cuadro que termina el espectáculo. Cae el telón.

En cuanto se ha corrido el telón, se produce una dispersión general. Apágase el alumbrado; queda sólo una batería para alumbrar esta fuga. Las damas comienzan á quitarse alfileres y perifollos para desnudarse más pronto; la hora de la libertad ha sonado para todos. Los maquinistas quitan la última decoración; los mástiles, los falsos bastidores, todos los accesorios desaparecen sin demora y el teatro queda libre.

En la sala, la gran baraúnda que comenzó al caer el telón, cesa poco á poco: el público se da prisa á salir. Las operarias quedan solas al fin y cubren con paños los antepechos de los palcos. Luégo que se ha evacuado el teatro, se vuelve á levantar el telón de boca dejando ver á los últimos espectadores grandes paredes desnudas donde, poco antes, se veían palacios, bosques y horizontes inmensos.

Toda la brigada de bomberos está reunida al rededor de su jefe; traen una mesa, muchas linternas para las rondas que de hora en hora van á hacerse por todo el teatro, y una silla de madera para el bombero de guardia en la escena.

Suena luego el rechinamiento desagradable de poleas mal untadas: es que se corre el telón de hierro, que, en caso de incendio, preserva momentáneamente un lado del edificio mientras el otro arde. La inspección de todos los objetos propios para extinguir un incendio se ha hecho escrupulosamente; la guardia de noche se queda y la otra vuelve al cuartel.

Todavía alguna que otra persona cruza el teatro y desaparece por la escalera de servicio. Después, nada; solo un hombre alumbrado por una linterna.

Y basta. Hasta el día siguiente.



**L**  
lian  
que  
el a  
mar  
nas  
se a  
ello  
La s  
acu  
esta  
pare  
El e  
fué  
sent  
L



## XVIII

### Curiosidades teatrales.—El Teatro Náutico

**P**OR los años de 1834 se abrió el *Teatro Náutico* en la sala *Ventadour*, actualmente *Teatro Italiano*. Se había arreglado el escenario de manera que quedaba en medio un estanque al que se hizo llegar el agua. Contábase con este nuevo atractivo para llamar al público, y se comenzó por dos obras, las *Ondinas*, en un acto, y *Kao-Kang*, en tres. En la primera, se añadieron otros muchos estanques, dejando entre ellos espacios suficientes para poder pasar á pié enjuto. La solución de continuidad se disimulaba con plantas acuáticas y dejaban circular á las ondinas; todos los estanques formaban al parecer uno solo, y las ondinas parecían estar en el agua; la refracción era perfecta. El espectáculo pareció admirable; era nuevo y todo fué á las mil maravillas durante las primeras representaciones.

La segunda obra, *Kao-Kang*, era un drama ordina-

rio, en que se intercalaban dos aplicaciones de las tramoyas descritas más arriba. Un acuario con un surtidor ocupaba el centro de un interior chino en extremo elegante. No hay para qué decir que se tomaban el trabajo de mostrar al público que peces y agua eran naturales. Además, en el último cuadro, una ciudad china, á orillas de un canal, cruzado por un puente de madera, se desarrollaba á vista del público. Era de noche; la ciudad alumbrada por la luz de la luna reflejaba las casas y los monumentos en el canal, surcado por silenciosas barcas. De repente se iluminaban las casas; la fiesta de las linternas comenzaba; cada personaje circulaba con una ó dos linternas de papel de mil colores; los bailarines y bailarinas formaban diversos grupos, y todas estas luces se reflejaban en las aguas del canal, lo propio que las de las barcas iluminadas. Una masa de luces, de colores y de formas diferentes corrían y saltaban multiplicadas por la refracción en las aguas. El efecto fué inmenso; era realmente nuevo y magnífico; pero no bastaba para sostener un teatro más. Era un aparato muy embarazoso para ciertas obras, y el *Teatro Náutico* tuvo que acudir á otros recursos, ó más bien, dejó de existir.

#### La decoración de los espejos

En un melodrama cuyo asunto estaba inspirado en la última guerra de China, se introdujo, en medio de una bella decoración, el uso de los espejos, de que los



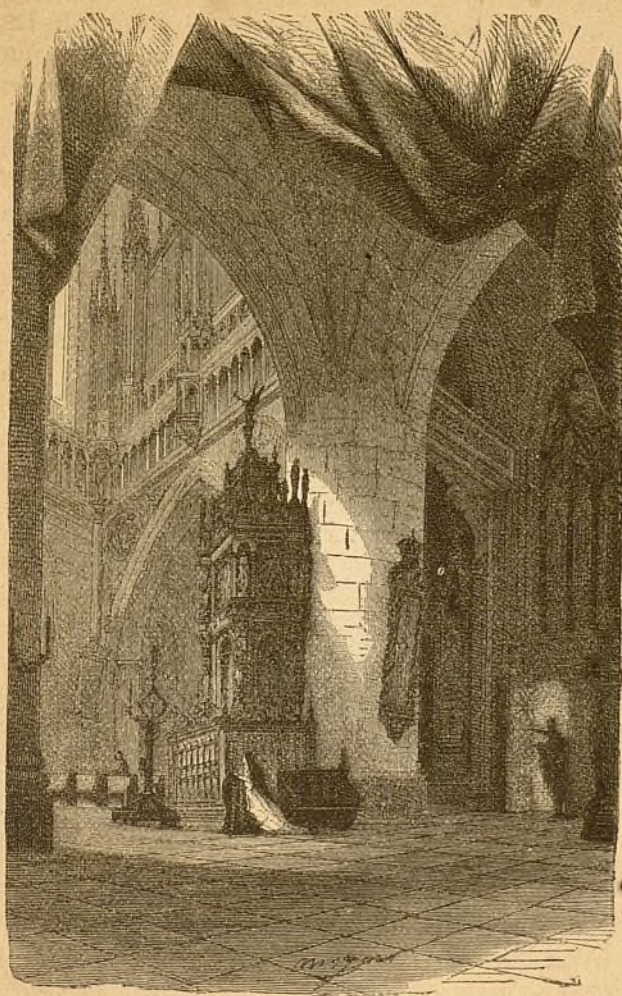


Fig. 47.—*Fausto* (decoración de M. Cambon).

in  
ta  
p  
a

to  
fu  
un  
pú



ingleses se sirven á menudo en el teatro. Esta importación, considerablemente aumentada y embellecida por el decorador francés Cheret, obtuvo tal éxito, que aseguró á la obra doscientas representaciones.



Fig. 48.— Efecto de agua natural por medio de un espejo  
(decoración inglesa).

El teatro representaba uno de esos establecimientos chinos á que van los indígenas á embrutecerse fumando opio. Esta decoración no ocupaba más que un término; el fondo se abría de par en par, y el público asistía al sueño de un fumador, dormido

en el primer término que figuraba un límpido lago, y tenía por límites rosadas montañas en el horizonte con islitas de poderosa y fantástica vegetación. Plantas y flores acuáticas cubrían la superficie de las aguas

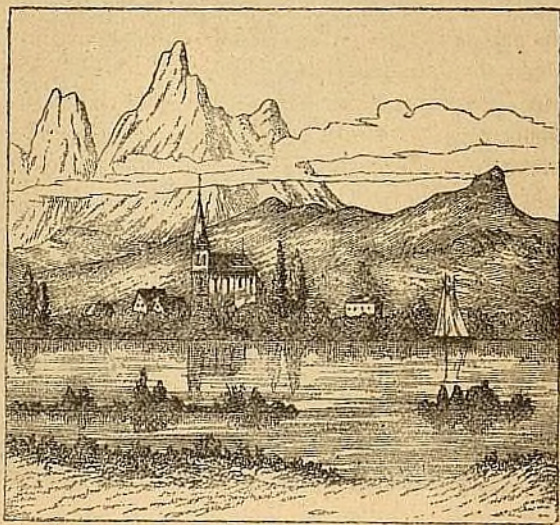


Fig. 49.—Refracción en el agua.

representadas por grandes espejos, colocados en un plano ligeramente inclinado hacia el espectador: las junturas estaban disimuladas por nenúfares, sagitarias y otras vegetaciones acuáticas. La refracción de los



espejos reproducía la decoración en sentido inverso; grupos de mujeres salían del agua sobre ramas de coral. El conjunto se reflejaba con gran pureza, y daba, gracias á la refracción, dimensiones inusitadas á la escena. Á este efecto se añadían una luz deslumbradora y rica de tono y un movimiento de decoraciones en el fondo, que á cada instante aumentaba el horizonte ya tan grande.

No sin dificultades se colocaban todas las noches estos espejos, algunos de ellos de colosal tamaño: era preciso desembarazar la escena y ponerlos en lugar seguro para que no se rompieran, y el día siguiente sacarlos otra vez y otra vez colocarlos en escena en el breve espacio de un entreacto. Con todo eso se dominaron estas dificultades y se dieron doscientas representaciones sin ningún contratiempo.

En Drury-Lane ó en Covent Garden se representaba por aquel entonces un *Manfredo*, y se empleó un espejo en uno de los cuadros que representaba una garganta de montañas en cuyo centro caía un torrente (fig. 48). Se había dispuesto este inmenso espejo siguiendo un plano poco inclinado, y por él se deslizaba agua natural encerrada en un recipiente superior y horizontal de la anchura del espejo. Una decoración agreste, dispuesta por encima, venía á completar el conjunto. Jamás se imitó un torrente con más verdad. El éxito fué aún mayor, cuando se vió surgir de en medio de las aguas una graciosa aparición. El efecto fué prodigioso: los ingleses son aficionados á los efectos de agua, ya sea natural, ya figurada; en esto sobresalen. Nosotros hemos tomado de ellos los mejores. El teatro mismo de la Ópera no ha desdeñado el empleo de los espejos para un baile que se estrenó hace poco.

En las pantomimas que se ponen en escena todas las navidades, hay siempre algo nuevo en este género. Es de sentir, sin embargo, que el talento de los pintores no esté siempre en relación con su inventiva.

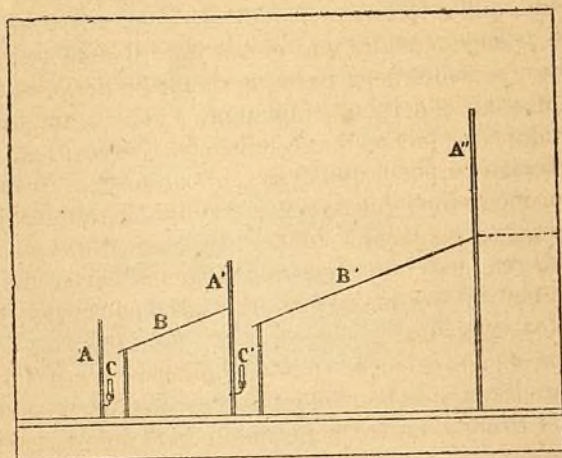


Fig. 50.—Refracción en el agua.

Hablaremos á este propósito de un procedimiento empleado para obtener efectos de refracción en el agua, de que la fig. 49 puede darnos una idea. Estos efectos se obtienen por el medio indicado en el corte de la fig. 50. Femas, que representan en A el primer terreno, en A' las plantas acuáticas y en A'' la torre y las montañas, están unidos entre si por los puntos B y



B' con gasas laminadas, que así se llaman las gasas sembradas de largas cintas horizontales de estaño muy brillante. Estas fermas están pintadas con su refracción, como si el agua no comenzara sino en el punto de nivelación de los bastidores de gasa B y B'; de modo que se descubren los objetos reflejados, al través de las gasas. El menor movimiento del aire basta para imprimir ligera oscilación á las cintas de estaño, que relucen.

Si se supone ahora que el bastidor B esté en dos partes, se podrá dejar paso por donde se deslicen sobre dos tablas perpendicularmente á una tercera, unos bastidores pequeños que representen barcos. Con su refracción parecerá que avanza el barco sobre el agua al mismo tiempo que se refleja en ella. La gasa suaviza los tonos, y las láminas imitan perfectamente el efecto de los regueros luminosos que vienen á cortar en el agua natural las masas sombrías producidas por los objetos reflejados.

Los efectos de sol han tentado muchas veces á los decoradores, que han sido más ó menos afortunados. El del *Profeta*, en la Ópera, que todo el mundo conoce, es si no el más perfecto, á lo menos, el más espléndido: se obtiene por medio de la luz eléctrica y deslumbra verdaderamente á los espectadores. Hasta ahora las tentativas hechas por otros procedimientos para pintar el sol, han venido á parar á este resultado.

La pintura y un alumbrado bien distribuido bastan á un pintor de talento: el ejemplo lo ha demostrado muchas veces; lo más que puede hacerse es recurrir á un aparato para la degradación de los rayos luminosos.

Hay un instrumento muy curioso, cuyo modelo fun-

cionó, si no estamos equivocados, en la obra *el Diluvio*, en el *Châtelet*; pero como no se distinguió por lo esmerada la ejecución, fueron insignificantes sus resultados. Creemos, sin embargo, que el empleo bien comprendido de este aparato daría resultados satisfactorios. Sobre un pié muy estable sube un espigón entre abrazaderas ó armellas sujetas al mismo pié. Un piñón con cremallera da un movimiento vertical al espigón móvil, coronado por un reflector y un cono, formados de laminitas de metal en figura de trapecio prolongado. Estas laminitas están soldadas por su base más ancha. En el gran círculo que rodea al reflector, en su base estrecha, están sujetas por un alambre de acero muy fino. Un foco de luz oxhidrica, muy intensa, se alimenta por medio de los dos tubos, y el cono así alumbrado proyecta una imagen que figura en el centro luminoso rodeado de rayos.

Este aparato está dispuesto detrás de un telón de indiana pintado en reserva, á la esencia. Supongamos que árboles y cordilleras de montañas estén pintados en el horizonte, y que los estratus se prolongan por encima; cuando llegue el momento de que aparezca el sol, se comenzará por percibir el vértice de los rayos, porque las partes del horizonte pintadas con cola no dejan pasar la luz; pero el que dirige la máquina por medio de la cremallera eleva el cono y su reflector. El sol se abre paso, los horizontes y las nubes se destacan en silueta, y se obtiene el efecto del sol naciente.

Hay que añadir que para favorecer el efecto, ha de bajarse el alumbrado del teatro, excepto el que proyecta la luz en los últimos términos.



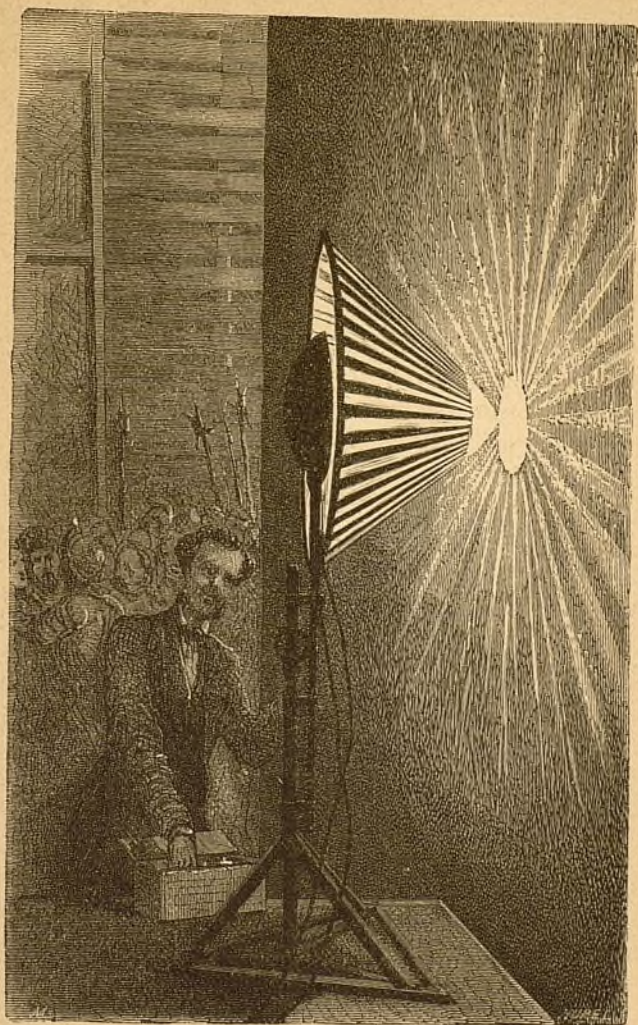


Fig. 51.—El sol.





## Circo olímpico

En el bulevar del Temple había un vasto teatro, llamado *Circo Olímpico*. Construido para los hermanos Franconi por el arquitecto Bourla, tenía ciertas condiciones que le permitían exhibir espectáculos especiales.

Construida la sala en un plano circular, no tenía orquesta ni patio, y conservaba en su lugar un gran circo análogo al de los Campos Eliseos. Este circo ocupaba parte del proscenio, estando dispuesto de manera que los espectadores de las galerías, aun las más elevadas, pudieran ver los ejercicios que en él se hacían, ejercicios ecuestres semejantes á los que vemos en el teatro que acabamos de citar. La primera parte de la función consistía en juegos y destrezas de *clowns* y ejercicios á caballo. La orquesta estaba situada en la escena, y los caballos corrían á lo largo de una barrera circular, haciendo habilidades semejantes á las que se ven en todas partes, y que datan de la más remota antigüedad.

Después del espectáculo ecuestre, se invertía el entre-acto en un trabajo que era de suyo un espectáculo interesante. Corrido el telón de boca, se trasladaba la escena; entonces por medio de cabrias y bastidores, el proscenio avanzaba en el circo, dos rampas laterales se ajustaban á las paredes del circo por medio de travesaños y tablas móviles, estableciendo co-

municación entre la escena y el circo, y dando también acceso á una gran abertura practicada en la parte arquitectónica llamada palcos de proscenio. Esta abertura bastante grande para dar paso á los jinetes estaba por debajo del proscenio de las segundas galerías; el de las primeras no existía, cubierto con pabellones y á veces con decoraciones según las exigencias de la función.

La orquesta se establecía entre las dos rampas, en un tablado móvil, levantado en el suelo del Circo y cerrado por parte del público.

Como se ve, con esta disposición se comunicaban la escena y el circo por medio de rampas. Además, subiendo por estas rampas, podían los actores desaparecer por la abertura practicada bajo el proscenio de las primeras. Todo esto funcionaba al rededor de la orquesta, que se hallaba así en el centro de la acción.

Esta disposición había sido organizada por Francoini, que había resuelto el problema de utilizar una compañía ecuestre uniéndola á otra compañía dramática, á fin de variar su espectáculo ordinario. Con esto creaba un género nuevo, el mimo-drama militar, que tuvo tanto éxito después de 1830.

En efecto, la segunda parte del espectáculo se componía de un mimo-drama, representado, bien ó mal, por actores de segundo orden; pero de gran efecto, cuando se empeñaba la acción militar y preparándose una batalla, se abrían las cortinas del proscenio y daban paso por uno y otro lado á una legión de tambores, conducidos por un gigantesco tambor mayor que dejó memoria, aún viva, en el público de aquella época.

Venía luégo la banda militar; después los batallones



franceses, infantería, caballería, artillería. Una parte pasaba por una rampa y salía por otra, componiendo todo un desfile de quinientos ó seiscientos comparsas, número multiplicado aún por los medios indicados en otro lugar.

Veíase luégo salir al enemigo por el fondo del teatro, y se empeñaba la acción no sólo en la escena, sino también en el circo, en las rampas, á la entrada de los corredores, en todas partes. Para terminar, las masas inferiores avanzaban y trepando por las rampas, tomaban las posiciones enemigas. La caballería acudía luégo á rienda suelta y venía á completar los grupos suministrados por la figuración; y luces de Bengala de todos colores mezclaban su esplendor con la humareda de la artillería. El telón caía después de este cuadro, siempre igual y aplaudido siempre.

El Circo Olímpico vivió mucho tiempo de la epopeya imperial; pero andando el tiempo, el mimo-drama militar murió por falta de público: la moda había pasado.

No debemos, sin embargo, pasar en silencio un mimo-drama, entre otros, que bien hubiera merecido los honores de una escena mejor. Titulábase: *Un baile en las avanzadas*. No sabemos si se imprimió la obra, pero daremos en pocas líneas una idea general de ella.

Un regimiento francés se había apoderado por un medio cualquiera de una multitud de trajes de teatro ó de máscaras. Como no daba señales de vida el enemigo, los jóvenes oficiales formaron el proyecto de un baile de máscaras para pasar alegremente el carnaval. Obtúvose la venia de los jefes y se organizó el baile de máscaras al són de la banda del regimiento. De repente, en medio del bullicio y la animación, sonaban disparos

de fusil. Era el enemigo. Entonces todos los disfrazados acudían á las armas y comenzaba el tiroteo. La antítesis era tan brusca y á la vez tan cómica, y tuvo tanto éxito, que con razón extrañan muchos que no se haya puesto más en escena. Un desenlace cualquiera terminaba la pieza; pero como no ha dejado ningún recuerdo en nuestra memoria, no creemos que tuviera nada de particular.

#### Las decoraciones

Hemos hablado ya de los pintores escenógrafos que han dejado fama, pero solamente fama, porque la totalidad de sus obras ha desaparecido. La pintura teatral, poco sólida de suyo, está expuesta por el frecuente movimiento á una destrucción rápida é inevitable.

El grabado ha conservado algunos recuerdos de las decoraciones del siglo pasado. Hemos dado un diseño de una de las mejores decoraciones de Servandoni, en que, por la primera vez, los monumentos representados en la escena superaban el cuadro ó dimensiones del teatro.

He aquí ahora la reproducción de una decoración de Bibiena Galli, pintor italiano, de Bolonia. Esta decoración partía enteramente del centro, con un olimpo completo, compuesto de unos sesenta personajes sen-



tados sobre nubes (aunque el grabado original no presenta más que doce); después desaparecían para dar paso á un gran paisaje diferente del que había precedido á la aparición.



Fig. 52.—Decoración de Bibiena Galli.

Los efectos de marina han obtenido siempre grande aceptación y aplauso. En la *Trata de negros*, se vió evolucionar dos navíos y combatir en el teatro del Circo. Uno de los dos viraba de bordo en el prosenio y disparaba andanadas al otro que contestaba

con otras hasta que al fin era tomado al abordaje.

En otra función, el navío *Vengador* ocupaba toda la escena, viéndose su puente y entrepuente. El movimiento del balance era muy sensible, y la



Fig. 53.—Decoración de Cicéri (*Roberto el Diablo*).

gran máquina llevaba nada menos que ciento cincuenta personas. En el momento del cambio á la vista, se había empeñado el combate con la flota inglesa, que se descubría al través de los aparejos del barco, que comenzaba á zozobrar. Sumergido el en-



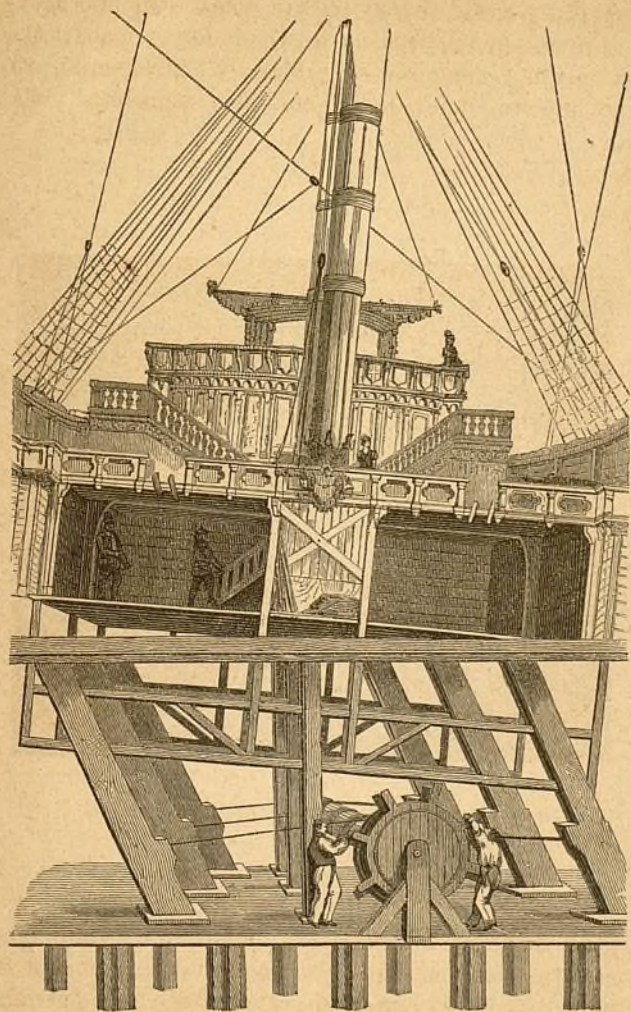


Fig. 54.—Armadura de un buque.





trepunte, quedaba aún el puente á flor de agua, por algunos minutos: mástiles y cuerdas se hundían rotos por los proyectiles; después, la cima de la toldilla en que estaban los principales personajes del drama, agitando la bandera tricolor, se hundía á su vez. La mar ocupaba inmediatamente el lugar que habia ocupado el navío y barcos ingleses cruzaban el teatro sobre olas agitadas aún por las conmociones de la catástrofe.

El barco del *Pirata*, en el teatro de la Ópera, ha dejado también buenos recuerdos.

El de la *Africana*, que todo el mundo conoce, aunque de efecto menor, necesita una maquinaria muy complicada.

Damos un diseño de un equipo y de la decoración hecha también para la *Africana* en un gran teatro extranjero por M. Cheret, de quien ya he hablado. El barco se balancea por medio de una máquina tan sencilla como ingeniosa.

En el primer foso, hay instaladas seis cajetas oblicuas, colocadas dos á dos y paralelamente en tres planos. Estas cajetas contienen un alma de 0<sup>m</sup>,80 poco más ó menos de longitud, solicitada por hilos que, después de pasar por una polea, se atan al extremo inferior de la misma alma: la polea está situada en una chapa fija en la cajeta, y los hilos se arrollan en sentido inverso al tambor situado en el centro. De aquí resulta, cuando se apoya en las paletas, un movimiento ascensional para una de las almas, un movimiento contrario para la otra, aflojándose el hilo que antes estaba tirante: este movimiento de báscula se comunica á las vigas que se deslizan en el interior de las cajetas; estas vigas sostienen un doble tablado figurando el puente y el entrepuente de un navío que

parecen experimentar el efecto del balance. Hacia el centro de las vigas se disponen unas guías, que á la vez que regularizan el movimiento, impiden que se encorve la armadura bajo su peso. La oblicuidad de

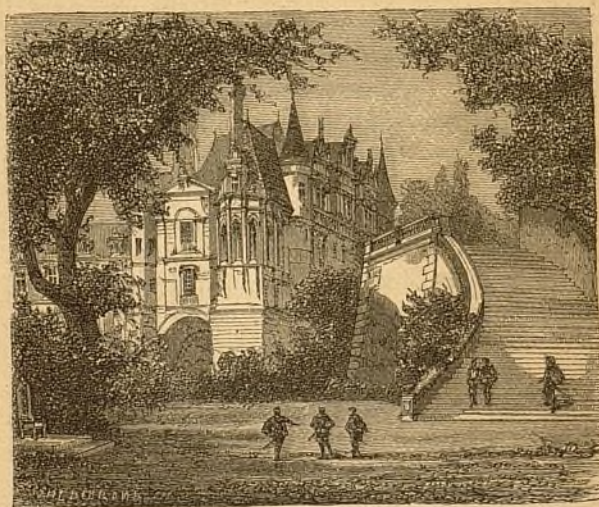


Fig. 55.—Decoración de Despléchin (*Hugonotes*).

las cajetas suaviza el deslizamiento de la viga al caer; de otro modo las caídas hubieran sido bruscas, y los hilos hubieran corrido el riesgo de romperse; después de todo, el efecto es más completo, en esta disposición particular.



Citaremos para memoria el famoso barco del *Hijo de la Noche*, que llegaba desde el fondo del teatro hasta el proscenio, avanzando su bauprés por encima de la orquesta.

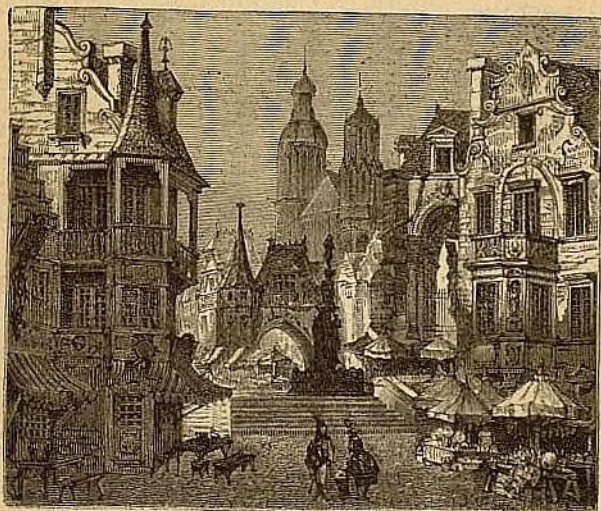


Fig. 56.—Decoración de MM. Rubé y Chaperón (Plaza pública).

Gran número de decoraciones han dejado recuerdos en el ánimo del público, sin deber á máquinas más ó menos ingeniosas el elemento de su éxito, y si sólo al mérito de su composición y ejecución. En este número, figuran en primera línea: la decoración del

claustro de *Roberto el Diablo*, por Cicéri; las decoraciones de *Aladino*, de Daguerre; las de *Stradella*, por Séchan, Diéterle y Despléchin; la del 2.º acto de los

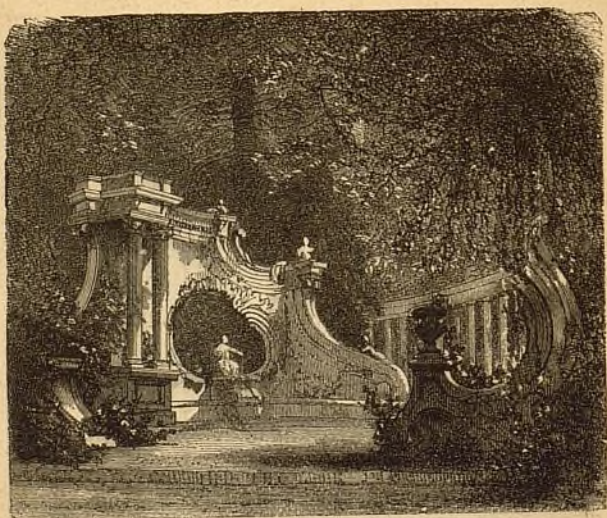


Fig. 57.—Decoración de M. Cheret (Jardín en una obra de magia).

*Hugonotes*, por Despléchin; la catedral del *Profeta*, por Cambon, y la iglesia del *Fausto*.

Podrían citarse á centenares los verdaderos cuadros que todos los días se ven en nuestros teatros. Aquí damos los diseños de una plaza pública, de Rubé y Chaperon, y un jardín de Cheret. No podemos citar aquí otras; bien á pesar nuestro hubieran



perecido sin dejar rastro estas obras maestras del género, si M. Perrin, antiguo director de la Ópera y luego empresario del Teatro Francés, no hubiera tenido la precaución de depositar los bocetos de las decora-

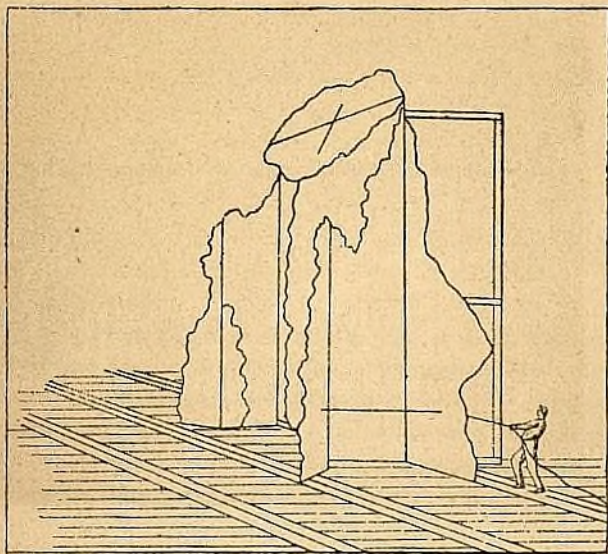


Fig. 58.—Evolución de un bastidor.

ciones en los archivos del teatro. Estos bocetos constituirán una biblioteca pública en formación, debida á la solicitud de M. Nutter, que está coleccionando y conserva hace muchos años los diseños de decoraciones y trajes, la música y todo lo que tiene relación con las bellas artes, aplicadas al teatro.

En el mes de Mayo de mil ochocientos y noventa y tres  
Yo el Substituto de la Junta de Gobierno de este Ayuntamiento  
Don Juan de Dios de la Cruz

En el mes de Mayo de mil ochocientos y noventa y tres  
Yo el Substituto de la Junta de Gobierno de este Ayuntamiento  
Don Juan de Dios de la Cruz

En el mes de Mayo de mil ochocientos y noventa y tres  
Yo el Substituto de la Junta de Gobierno de este Ayuntamiento  
Don Juan de Dios de la Cruz



## XIX

### Algunas palabras sobre los teatros de sociedad

**H**ABIÉNDOSE generalizado la afición á la escena, se han construído muchos teatros caseros. Hemos tenido muchas veces ocasión de hacer constar la insuficiencia de los medios empleados para este género de representaciones, insuficiencia motivada, bien sea por celebrarse lejos de las grandes ciudades, bien por la poca experiencia de las personas que se dedican á esta diversión. Creemos necesario entrar en algunos detalles sobre la materia. Si las páginas precedentes pueden dar un compendio de la composición del material teatral, algunas noticias sobre el que debe componer el teatro de sociedad acaso no parezcan fuera de lugar.

Algunos teatros de sociedad son verdaderos edificios, con sala de espectáculos, escena, foso y techo, sin contar las dependencias, almacenes, cuartos, etc. La afición á este género de espectáculos data especial-

mente de la Fronda, de la menor edad de Luis XIV, que debía de ser con el tiempo muy apasionado al teatro, puesto que figuraba personalmente en los bailes de Benserade. Los colegios fueron los primeros que comenzaron á organizar las escenas particulares, que eran á veces verdaderos teatros. Las tragedias y comedias en verso griego ó latino abundaban y los colegiales las representaban en ciertas fiestas del año.

Bien se deja comprender que en medio de aquella estudiosa juventud no podían faltar autores dramáticos. Así, á mediados del siglo xvi vemos sucederse las representaciones con bastante frecuencia: los colegiales hacían todos los papeles, incluso los de mujer. Fodel, de 20 años de edad en 1552, hizo el papel de Cleopatra en una tragedia de este nombre que él mismo compuso en francés. Los regentes eran los directores naturales de estas tentativas dramáticas.

Á principios del siglo xvii se produce una fiebre teatral en muchos de estos establecimientos, fiebre mantenida y aun excitada por la presencia de los grandes señores y de la misma corte. Los autores habituales son los escolares, los profesores y los clérigos. Un acontecimiento infausto ha conservado el recuerdo de una de estas representaciones. Sucedió en Bruselas en el colegio de Nazaret, en que los estudiantes daban una función dramática. Todo marchaba perfectamente hasta las últimas escenas, cuando en el momento de acabar la representación, los palcos sobrecargados de gente se hundieron sobre los espectadores colocados debajo, y apenas los ilesos comenzaban á huir cuando toda la sala se hundi6 haciendo mayor número de víctimas.

Los colegios de Harcourt, hoy San Luis, de la Marche, de Plessis-Sorbonne, de Montaigne, de Clermont,



hoy Luis el Grande, tuvieron su teatro, que se montaba todos los años. En estas representaciones la presentación en escena era muy rudimentaria, á lo menos en los colegios pobres, y, sobre todo, en los de provincia. Cada cual se arreglaba el traje según sus medios. Se cita un gran sacerdote, en no sé qué tragedia, el cual se vistió con la túnica de su limosnero.

El célebre establecimiento de Saint-Cyr tenía también sus representaciones teatrales bajo la dirección de Mad. de Maintenon. Los actores eran señoritas; Racine, Duché y el abate Royer eran los autores.

Actualmente nuestros grandes colegios han renunciado á las representaciones; sólo algunos establecimientos de provincias han conservado la costumbre de dar todos los años funciones dramáticas, á las cuales asisten casi siempre solos, como actores y espectadores, los escolares.

Los jesuitas animaron siempre este género de divertimento acomodándolo á su sistema de educación. Casi todos sus establecimientos tuvieron siempre teatros, donde se representaban las obras del repertorio antiguo y hasta se bailaba.

Los colegiales de Luis el Grande representaron en las Tullerías y en presencia del rey, la obra del P. Ducerceau, titulada: *Gregorio, ó los inconvenientes de la grandeza*.

Contagiados del gusto general los grandes señores, quisieron tener en sus palacios sala de espectáculos y todos querían desempeñar su papel de comedia y aun de tragedia. Cuando los actores de título eran insuficientes, acudían á suplirlos los de la Comedia Francesa, los cuales ensayaban á los nobles señores y encopetadas damas. En el teatro de la du-

quesa del Maine en Sceaux, un académico era á la vez ordenador, director y administrador. El abate Genest fué mucho tiempo en él proveedor trágico; pero estas obras, muy aplaudidas por la noble concurrencia del lugar, no tuvieron el mismo éxito en la Comedia francesa.

Semejante afición llegó á tal grado á fines del siglo XVIII, que se organizaron teatros caseros en el hotel Loyencourt, calle de San Honorato, en el de Clermont-Tonnerre, en el *Marais*, en la calle Garancière y en la de Saint-Merry.

En el siglo XVIII, muchos cómicos célebres tuvieron también sus teatros. La Guimard tenía dos, uno en su villa de Pantin, y otro en su casa de la *Chaussée d'Antin*. Este tuvo muy pronto una reputación que eclipsó todos los otros; estaba exornado con exquisito gusto y gran magnificencia; las cortinas y tapices de los palcos eran de seda de color de rosa con adornos de plata, lo mismo que las butacas. El plafón, en forma de cúpula, representaba un cielo con miriadas de amorcillos. Los antepechos de los palcos estaban cubiertos de flores y molduras doradas. Una parte de la galería daba á un gran jardín de invierno, que servía de *foyer*. Algunos palcos con rejilla, destinados á las damas de más alto coturno, tenían acceso por una puerta excusada.

Este teatro se puso rápidamente en moda y toda la juventud de la época pretendía con empeño ser admitida en él. Pero no era cosa fácil. Las localidades estaban casi siempre ocupadas por los más altos señores y los más graves magistrados.

La Guimard bailaba en su teatro con algunas de sus compañeras de la Ópera; después asistía á la comedia, representada por los cómicos ordinarios del rey; ella



misma representó con talento, á pesar de su voz ya quebrada.

Otros teatros particulares, menos célebres, tuvieron también una reputación merecida, entre otros los del mariscal de Richelieu, del duque de Gramont, de la duquesa de Noailles, del príncipe de Condé, de la duquesa de Mazarino, de M. Bertin, del príncipe Marsan, en Bernis, de Mad. Dupin, en el castillo de Chenonceaux.

El teatro de M. de Magnanville representaba siempre obras inéditas. Los autores más célebres iban á ensayar ante una concurrencia escogida y más indulgente, sobre todo, que el público parisiense.

Á pesar de la *Metromania* de Piron, comedia en que este autor había ridiculizado la manía de la comedia casera, los teatros particulares fueron en progresión creciente. El bailarín Auberval hizo construir un salón que se transformaba instantáneamente en teatro para los nobles y señores y damas que concurrían á él á ejercitarse en el arte de figurar en las tablas.

Al lado de estos teatros, cuyo objeto principal era el placer, se construyeron otros en que el arte estaba representado por personas muy inteligentes y que hubieran podido competir sin desventaja con la misma Comedia francesa. Estas tentativas no fueron numerosas en un siglo tan ligero; pero ya era algo no haber olvidado completamente el arte. En el teatro del duque de Orleans los actores más célebres fueron M. Ségur, el conde de Onesan, el vizconde de Gaud y el mismo duque de Orleans, quien, contra el uso de la época, de cantar enfáticamente los versos, se hacía notar por su naturalidad en recitar su papel. Las actrices eran Mad. de Monteson, de Lamark y de Crest y otras. Esta noble sociedad, compuesta, sobre todo,

de personas de buen gusto, acabó la revolución iniciada por Lekain, M.<sup>lle</sup> Clairon, Mad. Favart, así en lo relativo á la dicción, como al traje. Los demás actores de la Comedia francesa hubieran podido tomar por modelo el conjunto de representaciones de Bagnolet.

La corte tuvo también sus teatros particulares. La reina María Antonieta representó el papel de *Colette* en el *Devin du village*, é hizo construir la bella sala de Trianon. La condesa de Artois y los condes de Provenza cedieron también á la costumbre. El mismo Voltaire no se desdeñó de desempeñar papeles trágicos, representando el de Cicerón de una manera notable, según dicen. También tuvo su teatro en la calle de Traversière.

Conocida es la aventura de un célebre zapatero, M. Charpentier, que tenía tanta pasión por el teatro, que hizo establecer uno en su casa, en el cual representaba papeles trágicos. Sus representaciones tuvieron tal éxito, que fueron á oírlo hasta los príncipes. El zapatero se hizo de moda y fueron muy solicitados sus billetes. Pero el actor industrial no echó de ver que la manera cómo él comprendía el arte dramático se tomaba al revés por sus huéspedes, lo que se explicaba fácilmente por el modo burlesco con que desempeñaba sus papeles. Un día hubieron de ponerle oculta y malignamente un tranchete en lugar del puñal con que debía darse la muerte en el quinto acto de una tragedia. El actor aficionado no advirtió el cambio y empuñó el prosáico instrumento en vez del que debía encontrar sobre el altar, afortunadamente sin herirse. El éxito fué completo; pero fué un éxito de comedia.

Algunos autores trabajaron seriamente para los teatros caseros, escribiendo obras de dos, tres y cuatro



personajes, con que reemplazaron las comedias y tragedias, demasiado importantes para tan pequeños escenarios. El gusto de la época, en extremo licenciosa, no permitió que aquellas producciones llegaran hasta nosotros.

A fines del siglo XVIII se contaban más de doscientos teatros particulares en París. Paso en silencio su nomenclatura, para mencionar sólo el que ha dejado mayores recuerdos, el teatro de Doyen.

Este Doyen, que parece haber sido un antiguo actor, y á quien cierto bienestar permitía dedicarse á sus aficiones, abrió un teatro en la calle de Transnonnain. Su personal se componia todo de jóvenes; el ornato interior no era rico, pero allí se formaron muchos artistas de mérito; razón por lo cual fué el teatro casero que vivió más tiempo. Samson, Ligier, Provost, Beauvallet y Bouffé comenzaron en el teatro de Doyen. Y las damas Albert y Brohan representaron también en él.

Después de un interregno bastante largo, ocasionado por un decreto del poder, reaparecieron los teatros de sociedad. Los más célebres fueron: el de Neuilly, en casa del príncipe Murat; el de M. Forieci; el del duque de Maillé; luégo se abrieron las salas de Chantereine, de Molière, de Guillemites; en fin, el teatro de la calle de Lanery; y ya en nuestros días, la sala de la calle de La-Tour-d' Auvergne, sin contar una multitud de salas abiertas en los hoteles de los Campos Eliseos y en los alrededores de París, la sala del círculo de la plaza Vendôme y la preciosa sala del Hotel Castellano, el más lindo de los teatros caseros, después del de la Guimard, con el cual no puede compararse ninguno.

Esta lista, muy incompleta, de los teatros caseros abiertos en París, no puede comprender de ningún

modo los que quedan protegidos contra la curiosidad por el incógnito de la vida privada.

Habiéndonos consultado muchas veces sobre la construcción, decoración y arreglo de estos teatros minúsculos, nos hallamos en aptitud de apreciar también sus exigencias y dar á nuestros lectores algunos consejos para ayudarles á dirigir la ejecución de una escena de esta clase, si les ocurriera alguna vez tener que edificar un teatrillo en sitio apartado donde no pudieran acudir los artistas competentes. Pero estas indicaciones no se extenderán más allá de las reglas generales, sin perjuicio de los variables pormenores, según la gente de oficio que se haya de emplear y los recursos del sitio elegido para el caso.

Cuando se quiere edificar un teatro en una posesión campestre, si no se da la mayor importancia á la economía, el medio más seguro es llamar á un arquitecto, un maquinista y un decorador. En teniendo solar para la obra, levantar un teatro es cuestión de tiempo y de dinero.

Pero no siempre se presenta la cuestión de esta manera. Muchas personas dispuestas á satisfacer su afición al teatro, no quieren, sin embargo, consagrar á él sumas considerables.

Hoy la *villegiatura* entra más que antes en nuestras costumbres, y las personas que pueden disponer del tiempo, lo pasan de mejor gana en el campo que en la ciudad. Reúnense en las quintas, en las casas de campo y la afición á las representaciones se generaliza en estos sitios: se han compuesto piezas de dos ó tres personajes para dar pábulo á estas recreaciones de verano y de otoño. Estas piezas no necesitan más que una decoración, con frecuencia la misma, y pocos accesorios, porque se han evitado cuidadosamente todos



los incidentes que exigirían el empleo del foso y del techo.

Este repertorio puede procurárselo cualquiera. Hemos visto representar en un salón, sin otra decoración que el fondo de las habitaciones, algunas obras del mismo. Á decir verdad, este género de espectáculo, trae muy luégo consigo la monotonía; es suficiente cuando el ingenio, el buen gusto, ó los bellos versos de una obra son su principal atractivo; pero siempre es necesario que los actores posean el difícil arte de bien decir. Y aun reunidas estas condiciones, que hubieran satisfecho al público del siglo XVIII, no tendría atractivo en nuestros días, sino para un escaso número de literatos y personas ilustradas, porque las circunstancias han cambiado. La acción, que no era nada, ocupa un lugar importante en el repertorio moderno; la verdad del traje, cierta ilusión necesaria hoy, y sin la cual toda representación parece fría como una lectura, exigen la separación de los espectadores y de los actores. En un teatro, por pequeño que sea, es menester que el actor esté separado del público por una línea de luces en un espacio encuadrado por pabellones ó bastidores. Sólo así puede establecerse el aislamiento indispensable para que resulte alguna ilusión.

Á este fin deben tender todos los que se ocupen en organizar un teatro casero, sea cualquiera el lugar que hayan destinado al objeto.

Supondremos, pues, que estamos en el campo donde no falta espacio y que queremos establecer un teatro en un salón: este teatro debe ser permanente, es decir, que el sitio que ocupe debe quedarle reservado especialmente. Sin embargo, puede dársele otro destino, puede servir de salón, de estudio de un artista, de biblioteca, retirando las banquetas ó butacas necesarias

á los espectadores, cuyo número no es nunca considerable. Hemos visto muchas de estas salas destinadas á diversos usos, en las cuales sólo el telón de boca denunciaba que aquello era el teatro.

Como ejemplo de este arreglo, podemos citar el teatro del círculo de la plaza Vendôme, cuya sala sirve al mismo tiempo de sala de exposición.

Suponemos una sala de ocho metros de anchura, y tomamos para escenario cuatro ó cinco metros de profundidad, espacio suficiente, si hay al lado un pequeño almacén para colocar los bastidores y accesorios á fin de que no embaracen la escena. Daremos cuatro metros á la abertura de la escena, otro tanto para la altura del cuadro y tendremos las condiciones necesarias para establecer el reducido escenario. Si es más pequeño, nadie puede moverse en él, y cuando se juntan cuatro ó cinco personajes en escena parecen tan grandes como las casas y tocan á los frisos con los sombreros ó con las manos.

Supondremos también que la sala de espectáculos, sea en razón de los peligros de incendio, sea á causa del gran espacio que exige, ha sido relegada á un edificio aparte ó á un sitio no central de la habitación, lo que permite hallar espacio por debajo y por encima de la escena donde colocar los aparatos necesarios para la tramoya.

Lo primero que hay qué hacer es sentar el tablado que debe alzarse lo menos un metro y veinte centímetros sobre el nivel de la sala, con una inclinación de cinco centímetros por metro desde el proscenio hasta el fondo. Este tablado, se divide en trampas y trampillas, como los de los grandes teatros, sólo que, no haciendo los cambios á vista, no necesita tres pisos de foso para la plantación y movimiento de decoraciones.



El primer foso basta para el juego de los carretes por donde corren los bastidores. Las trampas no sirven sino en el caso en que haya escaleras para bajar á la parte inferior. Sin embargo, si se puede dar á este foso la altura de dos metros, se harán con más comodidad las maniobras, y, caso necesario, será más fácil armar uno ó dos escotillones permanentes para cambios y apariciones. De todas maneras siempre es útil una escalera de servicio.

El escenario será en pequeño lo que en grande hemos descrito en el capítulo que lleva este título; sólo que puede darse á las calles una anchura de 0'80 centímetros. Es conveniente hacer chimeneas de contrapeso á cada lado. Aunque las decoraciones de pequeña dimensión pueden moverse á mano, ocurren casos en que no puede manejarse un telón, y un contrapeso, que pone en equilibrio el peso que baja con otro igual que sube, facilita la maniobra y permite ejecutarla por personas de poca fuerza física. No hay que olvidar que en la mayor parte de los teatros particulares, las funciones de maquinistas, como todas las que tienen relación con la escena, se desempeñan por los actores y aficionados. Es menester también que los bastidores sean de pinabete del Norte, única madera que reúne las condiciones necesarias de resistencia y ligereza.

Ordinariamente en estos teatritos, en que el material no es considerable, se doblan los telones en dos y aun en tres pliegues, por lo cual no es menester que el techo tenga mucha altura; basta un corredor á cada lado. En cuanto al telar, el número de tambores que se han de instalar en él es proporcionado al de los telones y decoraciones que se tienen. Respecto de estas, es preciso cuidar de que estén bien armadas y de

que las maderas que forman sus practicables no las arrastren por no estar bien equilibrados los contrapesos.

Las bambalinas de estos teatritos se componen de una faja de tela de 1<sup>m</sup>,20 por 5, y de una percha que pueda manejarse sin ningún contrapeso. Se ha de tener cuidado de hacer en los haces ó manojos de cuerdas señales de tinta que indiquen la altura á que deben detenerse; después se aseguran en los travesaños, sin ningún cuidado de que se desplanten.

Las decoraciones se pintan al temple, como se dijo en el capítulo respectivo. Cuando se organiza una sociedad para dar representaciones teatrales, es raro que no se encuentren en ella personas que sepan dibujar y aun pintar, y como el empleo de los colores al temple se adquiere fácilmente con buena voluntad y alguna experiencia, un aficionado podrá hacer las decoraciones por sí mismo: cualquier pintor de brocha suministrará los colores necesarios.

En cuanto á las decoraciones de interiores, los papeles pintados ofrecen todos los recursos necesarios, como artesonados, fondos, molduras, bordados, cornisas, etc. Dicho se está que sólo ha de recurrirse á este medio, cuando no haya personas competentes para pintar las decoraciones.

Respecto á los accesorios que piden el concurso de muchas industrias, el asunto es ya más difícil. Sin embargo, con buena voluntad, se llega á vencer todas las dificultades; y es divertido preparar una representación hasta en sus menores detalles. Los accesorios naturales tienen cierta importancia; bien se puede, por ejemplo, reemplazar ventajosamente un pollo que se desmonta pieza á pieza con un volátil verdadero. Para lo demás, traen por lo común datos y noticias sufi-



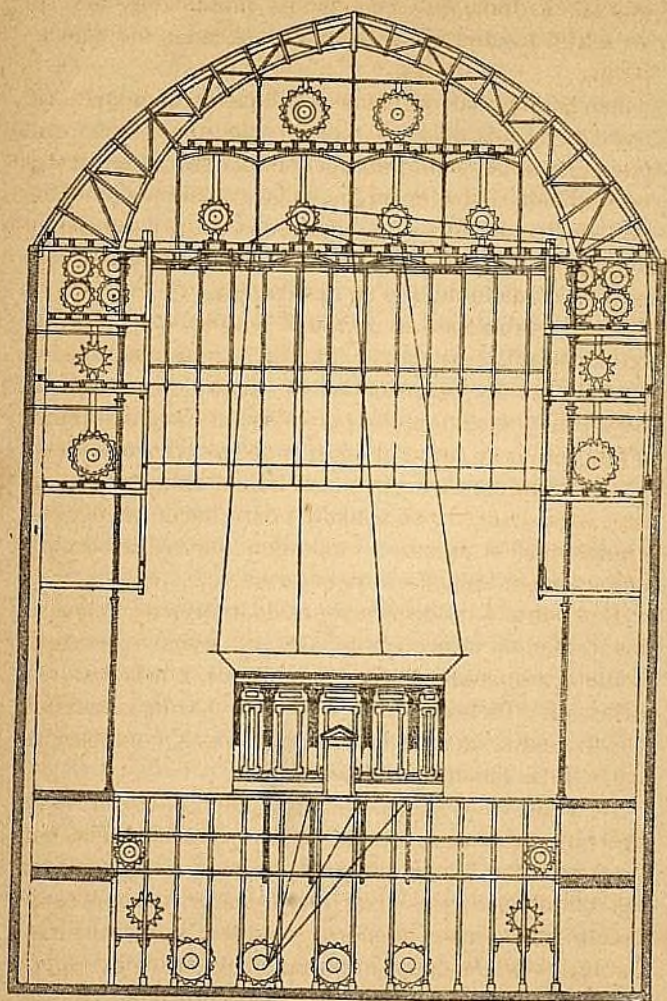


Fig. 59.—Corte transversal (Decoración y bambalinas montadas).





cientes los periódicos especiales que publican los trajes exactos de todas las obras que se ponen en escena.

Si ha de servir con frecuencia el teatro renovándose á menudo su repertorio, lo cual podría causar un gasto considerable y necesitar un almacén de trajes, cosa embarazosa y cara, hay el recurso de abonarse á una casa especial. Los trajes se envían en un todo conformes con los originales, es decir, con los empleados por el teatro que está en posesión de la obra.

Casi todos los directores de los teatros de París hacen imprimir y entregan al público descripciones detalladas de las decoraciones, de los accesorios y, sobre todo, de las entradas y salidas y el sitio que deben ocupar en escena los personajes.

Estas descripciones ofrecen un gran recurso, pues facilitan y abrevian los ensayos.

Réstanos hablar de los teatros de salón, de los que se montan y desmontan en un momento para un sarao ú otra cualquier fiesta de sociedad. En estos teatros minúsculos se representan ordinariamente proverbios, ó diálogos entre dos ó tres personajes; preciso es que estos proskenios sean en cierto modo improvisados. Como han de desaparecer apenas concluída la función, estos teatros consisten en un simple tablado sostenido por montantes y asegurado con ganchos. Delante de este tablado se encuentra la parte más importante, que consiste en una fachada de obra de carpintería formando cuerpo lo más sólidamente posible con la delantera del tablado. Sobre esta fachada se fijará todo lo demás por medio de ganchos de hierro.

Estos teatros, muy fáciles de manejar, se encuentran también en depósitos especiales, que los suministran y arman en alquiler. En las localidades apar-

tadas de la capital, tiene que armarlos un carpintero.

Creemos que estudiando con atención todo lo dicho anteriormente sobre maquinaria teatral, será fácil construir un tablado móvil, que pueda, con sus decoraciones, montarse y desmontarse.



## XX

### Números

**H**EMOS dicho al principio de este libro que desde la introducción de la escenografía se han destinado sumas considerables á las representaciones teatrales.

La reina Catalina de Médicis, al traer á Francia artistas florentinos, actores, cantores, poetas, músicos y pintores, introdujo el gusto y afición á las funciones lujosas, de tal manera, que hubo de morir insolvente y sus acreedores tuvieron que vender, algunos años después de su muerte, todo lo que le pertenecía.

Se dice que en 1581 gastó un millón y doscientos mil escudos, que equivalen á unos tres millones y seiscientos mil francos, en una sola representación de el *Ballet comique de la Royne*. Como se ve, las representaciones teatrales que no se daban más que en la corte, eran ruinosas.

1640. Á mediados del siglo xvii, el teatro de la Ópera daba al principio sus representaciones en presencia de la corte; luégo tenía el público su vez; pero los gastos de la representación eran costeados por las arcas reales. La Ópera y la compañía, los músicos y demás empleados pertenecían al rey. Hay pues que consultar las cuentas de los *menus plaisirs* para saber lo que costaba una obra nueva, cosa por lo demás harto difícil, siendo pagados por años y empleados en varios servicios los actores, cantores, maquinistas, pintores y demás auxiliares del teatro. Lo mismo sucedía con los autores, que como recibían pensiones del rey no cobraban otros derechos. En las cuentas de los *Menus plaisirs du Roy*, se encuentra, es verdad, en 1685, esta mención: «Á Juan Bautista Lulli, por la suma de veinte mil libras para pago de los gastos de las óperas *Rolando* y *Amadis*.» Pero estas veinte mil libras representaban sumas adelantadas por Lulli.

1685. He aquí el estado de los gastos de una ópera, puesta en escena en Fontainebleau:

	Libras.	Sueldos.
A Juan Ravaillon, sastre, por hechuras y composturas de muchos trajes de baile. . . . .	3435	»
A Guillermo Yvon, sastre, id., id. . . . .	3962	»
A M. Brocourt, alquiler de pedrería. . . . .	500	»
A Juan Rousseau, arreglo de 1500 plumas. . . . .	412	»
A Francisco Dufour, 50 pares de medias de seda. . . . .	504	»
A Felipe Vauviot, escaupines para la función del <i>Temple de la Paix</i> . . . . .	423	»



	Libras.	Sueldos.
A Francisco Roussaud, por cintas..	282	2
A Angélica Bourdon, 25 máscaras varias formas. . . . .	75	»
A la misma, por muchos utensilios. .	219	5
A Francisco Blanchard, perfumista. .	126	12
A Juan Bautista Lulli, por pago de un millar de libras del <i>Temple de la Paix</i> . .	250	»
A Juan Revin, dibujante, por haber di- señado trajes nuevos para el <i>Temple de la Paix</i> . . . . .	250	»
A Edmundo Trannoi, mercader, por suministro de encajes y otros adornos. .	773	19
Sigue una lista de suministros comple- mentarios, de importe. . . . .	2140	»

Lo que eleva los gastos de dicha ópera para la representación en Fontainebleau, á la suma de 13,352 libras 14 sueldos.

Hay que añadir los sueldos de los actores y demás empleados, las decoraciones y el alumbrado.

Los que no estaban alojados en el palacio, recibían además de su sueldo, una gratificación en dinero. Encontramos en los estados de gastos un abono de 300 libras para cada actor y actriz por cuarenta días en Fontainebleau.

He aquí una segunda lista.

Saldo de cuentas de la función la *Jeunesse*:

	Libras.	Sueldos.
A Juan Ravaillon, sastre..	4372	»
A Guillermo Ivon, sastre..	3472	»

	Libras.	Sueldos.
A Dufour, bonetero. . . . .	508	»
A Claudio Joly, escarpines. . . . .	220	»
A Juan Roussaud, cintas. . . . .	337	»
A Francisco Blanchard, perfumista. . . . .	288	»
A Luis Belay, 97 varas y media de gasa blanca. . . . .	121	17
A Eloy Despierre, de Brocourt, alquiler de pedrería. . . . .	740	»
A Brosseau, 5 pelucas. . . . .	26	»
A Santiago Ducreux, 24 máscaras. . . . .	66	»
A Angélica Bourdon, por varios utensilios. . . . .	294	»
A Cristóbal Ballard, impresor, 2500 libros de <i>la Jeunesse</i> . . . . .	430	»
A Miguel Lalande, copia de la música de la pieza. . . . .	500	»
A Juan Revín, dibujante ordinario del rey, por haber diseñado los trajes de <i>la Jeunesse</i> . . . . .	410	»
A Felipe Soulis, por 2 varas de terciopelo negro, una vara de tafetán blanco y otras cosas. . . . .	48	»

Estos datos pueden dar idea de lo que costaban las óperas y bailes pantomímicos representados en la corte de Luis XIV. Añádase que estas representaciones se daban en locales mucho menos vastos que los nuestros, lo que explica la pequeña cantidad de los suministros; con todo eso, los gastos eran considerables, no teniendo como ahora las obras representadas gran número de repeticiones lucrativas, y muchas de ellas no más que una. El espectáculo cambiaba sin ce-



sar, los gastos se renovaban con los cambios, á pesar del orden y economía de la administración, y puede verse en los pormenores de las listas anteriores que no había despilfarro. Todos los gastos de los *menus plaisirs* están comprobados y luego aprobados por el rey, que firma los estados. Más tarde ocurrió la idea de hacer participar al público de las representaciones teatrales y, sobre todo, de los gastos que ocasionaban.

Comedias, tragedias, óperas, danzas dramáticas, después de haberse representado delante del rey y su corte, fueron representadas ante el público *pagano*, que se permitió algunas veces silbar implacablemente obras que la corte había aplaudido. Pero lo importante era obtener ingresos para cubrir los gastos, que iban siempre en aumento, especialmente desde el desarrollo y éxito de la maquinaria.

En 1707, M. Vigarany, tramoyista de la ópera, cobraba 6000 libras anuales como inventor y conductor de las máquinas de los teatros, sin contar su parte en la Ópera, que era de un tercio de los beneficios. Lulli y Quinault se repartían los otros dos tercios. Como se ve, era oficio lucrativo en aquella época el de tramoyista.

Durante el siglo XVIII, los gastos de la Ópera aumentaban sin que los ingresos crecieran en proporción, lo que hacía que este gran teatro se empeñara más y más. Los gastos de un año en la Ópera (1733) ascendieron á 411,680 libras, más de 300,000 libras que en 1713.

En 1750,—415,500 libras.

En 1768, se representa en Versalles la *Tour enchantée*. Para esta función se hicieron 122 trajes riquísimos y se gastaron más de 250,000 libras.

En 1773, las decoraciones y trajes del *Belerofonte*

representado de nuevo en el teatro de la corte de Versalles, cuestan nada menos que 350,000 libras.

1807. La Ópera gasta 170,000 francos para la presentación en escena del *Triunfo de Trajano*.

En 1822, *Aladino ó la lámpara maravillosa*. La presentación en escena asciende á 188,260 francos 60 céntimos. Las decoraciones entran en esta cuenta por 29,694 francos.

Este mismo año se gastan por :

	Francos.	Cénts.
<i>Florestan.</i> . . . . .	35194	55
<i>Alfredo</i> , danza en acción. . . . .	38313	52
<i>Safo</i> , ópera.. . . .	28513	50
<i>La Cenicienta</i> , danza . . . . .	39859	88

Por supuesto que todos estos gastos se refieren solamente á las decoraciones, trajes, madera, tela y herraje. Los sueldos de los empleados, el alumbrado y muchos otros gastos van aparte.

He aquí los de las decoraciones hechas para las obras representadas en la Academia Real de música, desde 1831 hasta 1835.

	Francos.	Cénts.
<i>El Filtro</i> .. . . .	3667	»
<i>Roberto el Diablo</i> . . . . .	43543	»
<i>La Silfide</i> . . . . .	10288	»
<i>La Tentación</i> . . . . .	45948	»
<i>El Juramento</i> . . . . .	4760	»
<i>Natalia</i> . . . . .	20076	»



	<u>Francos.</u>	<u>Cénts.</u>
<i>Gustavo, ó el baile de máscaras.</i> . . . .	28791	»
<i>Ali-Babá</i> . . . . .	14047	»
<i>La Revolución del serrallo.</i> . . . .	23370	»
<i>Don Juan.</i> . . . .	27300	»
<i>La Vestal.</i> . . . .	1650	»
<i>La Tempestad.</i> . . . .	24170	»
<i>La Hebrea.</i> . . . .	44999	»

Pueden calcularse los gastos de trajes y accesorios en la misma suma para cada una de estas obras. Hay que notar además que para todas las obras puestas en escena en un gran teatro como la Ópera, provisto de un material considerable, el almacén de trajes y decoraciones suministra siempre un contingente más ó menos importante.

Cuando M. Hostein tomó la dirección del Circo, quiso montar una obra de magia; como el teatro no tenía material, fué preciso hacerlo todo nuevo. La obra (*La Cenicienta*) costó 247,000 francos.

He aquí, para concluir, un extracto de los estados detallados de algunas de las últimas obras representadas en el teatro de la Ópera:

*La Fuente*, baile en tres actos, de M. Nutter y Saint-Léon, música de Minkous y Delibes:

	<u>Francos.</u>	<u>Cénts.</u>
Copias de música, partición y partes de orquesta. . . . .	2839	4
Gastos de ensayo, comparsas, etc.. . . . .	2282	20
Accesorios de la escena, flores artificiales, etc. . . . .	912	44

	Francos.	Cénts.
<i>Decoración.</i> Mano de obra, operarios, lavado de telones, transporte de decoraciones, cerrajería, etc. . . . .	5515	77
<i>Decoración.</i> Telas y materiales, telas, clavos, cola, madera, flores artificiales, espejos, aparatos hidráulicos. . . . .	5915	63
<i>Decoración.</i> Pintura, 1.º, 2.º y 3.º actos. La decoración del primer acto formaba parte del almacén y no se habían hecho en ella más que algunos cambios y retoques. . . . .	8156	18
Trajes. . . . .	7632	90
Diversos gastos. . . . .	192	5
Total. . . . .	33446	21

Marzo de 1867. *Don Carlos*, ópera en cinco actos, de MM. Méry y Camilo del Locle, música de Verdi, representada el día 11 de Marzo de 1867:

	Francos.	Cénts.
1.º Copia de música (vocal y sinfónica). . . . .	7292	64
2.º Gastos diversos de ensayos. . . . .	6192	75
3.º Accesorios de la escena. . . . .	704	90
4.º Decoraciones. Mano de obra:		
Operarios, lavado de telones, transportes, cerrajería, etc. . . . .	7746	32
Telas y materiales:		
Papel, cola, tela, madera, clavos, etc. . . . .	8651	1
Pintura de decoraciones. . . . .	34247	54



## 5.º Trajes:

	<u>Franco.</u>	<u>Cénts.</u>
Trabajos de velada para mano de obra.	9259	35
Telas y materiales. . . . .	50193	77
Total. . . . .	124288	28

Se hicieron para esta obra 8 decoraciones, 240 trajes nuevos, 118 trajes en parte nuevos y en parte compuestos con los de servicio.

*Hamlet*, ópera en cinco actos de MM. J. Barbier y Miguel Carré, música de Ambrosio Thomas, representada el día 9 de marzo de 1868:

	<u>Franco.</u>	<u>Cénts.</u>
1.º Copia de música vocal é instrumental. . . . .	6740	60
2.º Gastos de ensayos:		
Bomberos, figurantes y comparsas, músicos y banda Sax, utensiliarios, camare- ros, etc., ayudantes maquinistas, servicio de electricidad, instrumentos y campanas. . . . .	3607	65
3.º Accesorios:		
Tapetes de mesa, venablos, trompas de hierro bruñido, cuernos de cobre do- rado, astas de banderas, cetro, repa- raciones varias. . . . .	513	95
4.º Decoraciones:		
Trabajos de mano de obra. . . . .	3221	16
Corte de maderas. . . . .	450	33
Trabajos de cerrajería. . . . .	1672	60

	Francos.	Cénts.
Materiales:		
Tela. . . . .	4770	23
Madera. . . . .	3122	18
Clavos, cola. . . . .	416	40
Papel. . . . .	246	»
Flores artificiales. . . . .	485	»
Materias varias. . . . .	606	55
Pintura:		
Siete decoraciones, una de ellas repintada. . . . .	33196	47
5.º Trajes:		
Mano de obra. . . . .	9089	30
Jornales de sastres y costureras. . . . .	1061	»
Gastos diversos. . . . .	133	40
Materias y telas varias. . . . .	31560	27
Total. . . . .	<u>100893</u>	<u>41</u>

Se hicieron para esta obra 184 trajes nuevos, 55 en parte nuevos y en parte compuestos con los de servicio, y 101 trajes de servicio, es decir trajes pertenecientes al almacén y hechos anteriormente para otras obras.

1869. *Fausto*, obra en cinco actos, representada el 3 de marzo de 1869, letra de J. Barbier y Miguel Carré, música de Gounod:

	Francos.	Cénts.
1.º Copia de la partitura. . . . .	3167	20



La copia musical figura aquí por una cifra insignificante. Habiéndose representado anteriormente esta ópera en el teatro Lírico, la partitura grabada pasó á poder de la empresa, por la cantidad de 3000 francos.

	Francos.	Cénts.
2.º Instrumentos. . . . .	615	»
3.º Accesorios de la escena.. . . .	1260	9
4.º Gastos de ensayos. . . . .	3530	10
5.º Trajes, mano de obra y hechuras..	9490	65
Telas y materiales, accesorios y trajes.	41920	41
6.º Decoraciones y mano de obra.. .	6543	50
Materias diversas. . . . .	18351	22
Trabajos de pintura. . . . .	31752	68
Aparatos eléctricos. . . . .	1460	»
Total. . . . .	<u>418091</u>	<u>66</u>

Terminaremos aquí estos extractos, que pueden enterar bien al lector de los gastos que necesita una representación teatral. Algunas palabras bastarán para completar estos datos. Á los gastos detallados más arriba hay que añadir los sueldos de los empleados; los de los artistas, que suelen ascender á cantidades considerables; los derechos de los autores, que se deducen regularmente de los ingresos del día; los de los hospicios, que se cobran diariamente; los seguros, gastos de guardia, alquileres, patentes, etc.

En una empresa de teatros el lujo y la prodigalidad son tales que parece que se tira el dinero por la ventana, y sin embargo se procede generalmente con sujeción á la más estricta economía; sin esto, los gastos excederían muy luégo de los ingresos. La vista del

empresario debe abarcarlo todo y su vigilancia estar en todas partes: un detalle al parecer insignificante, repetido todos los días, produce al fin un crecido gasto. En la *Africana*, por ejemplo, embadurnarles la cara á los negros, coros y comparsas cuesta 128 francos 75 céntimos por función, lo que á las cien representaciones ascendería á doce mil ochocientos setenta y cinco francos.

Para terminar este capítulo diremos que el total de gastos por representación ascendía en la Ópera de la calle de Le Peletier á la suma de 15,000 francos, y asciende en la Ópera Cómica á más de 3000. Este último teatro funciona todas las noches, pero sus gastos anuales sólo ascienden á la mitad de los de nuestra grande escena lírica.

Los teatros secundarios que suelen dar obras con tanto lujo como la Ópera, han elevado sus gastos diarios en varias ocasiones á 5, 6 y 7000 francos; pero sólo accidentalmente, en ocasión de grandes espectáculos. En este caso aumentan el precio de las localidades, no recibiendo subvención del Estado.

Acaso sea conveniente que se introduzca entre nosotros este uso, tomado de los americanos. Los empresarios no se verían así obligados á restringir los gastos de la representación de una obra en que fundan esperanzas de éxito. Los ensayos hechos estos últimos años no han sido ineficaces. Si continúa empleándose este recurso de ingreso con el mismo éxito, el arte de la decoración y de la mecánica teatral podrá hacer aún grandes progresos.

FIN



# ÍNDICE

---

	<u>PÁGINAS</u>
PRÓLOGO. . . . .	VII
I. Espectáculo escénico.—Las decoraciones.	
—Los trajes. . . . .	9
II. Parte histórica. . . . .	17
III. El teatro moderno.—La escena. . . . .	43
IV. El foso. . . . .	55
V. La bóveda. . . . .	73
VI. Mutaciones á vista del espectador. . . . .	89
VII. Los golpes de efecto. . . . .	95
VIII. El alumbrado. . . . .	107
IX. Almacenes de decoraciones.—Pintura es-	
nográfica. . . . .	117
X. Carpintería y cerrajería. . . . .	127
XI. Administración y servicios varios. . . . .	139
XII. Los ensayos. . . . .	145
XIII. Polvorines.—Armas.—Petardos.—El rayo.	
—Piezas militares.—Artillería.—Demoli-	
ciones é incendios. . . . .	153

	<u>PÁGINAS</u>
XIV. Atrezo. . . . .	161
XV. El trueno.— La lluvia.— El granizo.— El viento.— Los relámpagos. . . . .	167
XVI. Mejoras teatrales. . . . .	175
XVII. Representación de una obra de gran espec- táculo vista desde el teatro. . . . .	181
XVIII. Curiosidades teatrales. — El Teatro Ná- utico. . . . .	231
XIX. Algunas palabras sobre los teatros de so- ciedad. . . . .	257
XX. Números. . . . .	273



# BIBLIOTECA DE MARAVILLAS

---

## TOMOS PUBLICADOS

---

**VOLCANES Y TERREMOTOS**, por Zurcher y Margollé.—Un tomo de 336 págs. y 61 grabados.

**EL AMOR MATERNAL EN LOS ANIMALES**, por E. Ménault.—Un tomo de 332 págs. y 78 grabados.

**EL TEATRO POR DENTRO**, por M. J. Moynet.—Un tomo de 290 págs. y 59 grabados.

## EN PRENSA

---

**LOS BUFONES**, por A. Gazeau.

3.000

- hechas



C 42516

BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL



1200073174

