

# Francisco Aranda Delgado: un pintor granadino en Valencia

Francisco Aranda Delgado: a Granada painter in Valencia

Pinedo Herrero, Carmen \*

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 75 Aranda Delgado, Francisco.

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 93-108]

## RESUMEN

Francisco Aranda Delgado (1807-1858) fue uno de los pintores escenógrafos españoles más importantes del siglo XIX. Viajó por Francia e Italia y estuvo en contacto con los principales escenógrafos extranjeros de la época. Sus obras se caracterizan por el dominio de la perspectiva, el dibujo, el color y el claroscuro, así como por el realismo de la representación y la apertura hacia las influencias dimanadas de espectáculos ópticos como el diorama o el panorama, de gran popularidad en la época y honda influencia en el teatro y la pintura decimonónicos. El artículo presta especial atención a los trabajos desarrollados por Francisco Aranda en la ciudad de Valencia durante la temporada teatral de 1845-1846.

**Palabras clave:** Teatro; Escenografía; Decorados; Montaje teatral.

**Identificadores:** Aranda Delgado, Francisco.

**Topónimos:** Valencia.

**Período:** 1845-1846.

## ABSTRACT

Francisco Aranda Delgado (1807-1858) was one of the most important landscape painters of the 19th century. He travelled through France and Italy, and kept in touch with the main foreign painters of the time. His works are characterized by his skill in perspective, colour, design, light and shade, and the realism of the representation, with a clear influence of visual spectacles such as dioramas or panoramas. These were very popular and had great influence on 19<sup>th</sup> century theater and painting. This article pays special attention to the works performed in Valencia during the 1845-1846 theater season.

**Key words:** Theater; Stage design; Set; Theater production.

**Identifiers:** Aranda Delgado, Francisco.

**Place Names:** Valencia.

**Period:** 1845-1846.

\* Doctora en Historia del Arte. Universidad de Valencia.

## LA FORMACIÓN DE UN ESCENÓGRAFO

Francisco Aranda (Granada, 1807-México, 1858) fue uno de los mejores escenógrafos españoles del siglo XIX. Abandonó, en contra de los deseos de su padre, los estudios de Humanidades, ya iniciados en la Universidad Literaria de Granada, para dedicarse a la pintura escenográfica. Durante tres años asistió al taller de Luis Muriel y San Miguel, quien desde 1824 trabajaba en el teatro Principal de Granada. Llamado a filas, Aranda recorrió las provincias de Murcia, Almería, Granada y Madrid, donde fue nombrado granadero de la Guardia Real. En 1829, en atención a las dotes que mostraba para la pintura, su protector, Fernández Varela, consiguió que fuera eximido del servicio militar. Fue discípulo de José de Madrazo en la Academia de San Fernando y, desde 1832, del escenógrafo francés Juan Blanchard.

Durante los años 1836 y 1837, Aranda viajó por Francia e Italia. A su regreso, ingresó en el taller de Lucas Gandaglia, donde permaneció durante dos años. Mientras trabajaba con Gandaglia, fue contratado por la empresa del teatro Principal de Zaragoza, donde trabajó entre los años 1837-1840, poniendo en escena obras como *La casa deshabitada*, *La pata de cabra*, *Las píldoras del diablo* y *La redoma encantada*. En 1840 realizó decoraciones para diversas obras representadas en el teatro Principal de Sevilla, como, por ejemplo, *La degollación de los inocentes* y *La redoma encantada*.

Al mismo tiempo, colaboró con numerosas ilustraciones en diversos periódicos madrileños, destacando en ellas sus buenas condiciones para el dibujo y el claroscuro. Aranda colaboró con ilustradores como Elene Feuillet, Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera, por ejemplo, en una de las mejores publicaciones de la época, *El Artista*, creada por Federico de Madrazo y Eugenio Ochoa: la revista, directamente inspirada en su homónima francesa *L'Artiste*, tuvo una vida efímera, puesto que solo se publicó entre 1835 y 1836. Aranda colaboró también con Mariano Peiró Rodríguez, introductor de la litografía en Zaragoza, en el *Álbum artístico de los grandes monumentos de Zaragoza*, obra de la cual se conocen cuatro estampas dibujadas por el artista granadino, y que seguía el ejemplo del *Paseo pintoresco por el Canal de Aragón*, obra realizada en 1833 por quien había sido maestro de Aranda, Juan Blanchard<sup>1</sup>. Aranda también realizó ilustraciones para la revista *Alhambra*, fundada en 1839 en su ciudad natal.

## LA INFLUENCIA DE LOS ESPECTÁCULOS ÓPTICOS

En la temporada de 1840-1841, Francisco Aranda comenzó a trabajar en el teatro de la Cruz, de Madrid, donde, en colaboración con Eusebio Lucini, alcanzó un gran éxito con obras como *Los polvos de la madre Celestina* (1840), *El terremoto de la Martinica* (1841), *El naufragio de la fragata Medusa* (1842) y *El alcalde de Zalamea* (1842), obra esta última en la que presentó una decoración de Apoteosis, pintada en tan solo dos días, que fue muy aplaudida. Su primer gran éxito lo obtuvo, sin embargo, con el drama de espectáculo *El terremoto de la Martinica*. La primera decoración de la obra, pintada por Aranda, representaba, como reseña la prensa madrileña, «un horrendo y oscuro calabozo; al levantarse el

telón resonaron muchos aplausos, cierto es, que es difícil contenerse al ver la verdad con que están pintadas aquellas bambalinas»<sup>2</sup>.

Destacaban, en este calabozo, dos cualidades propias de la obra de Aranda: el perfecto dibujo y la «espacialidad perfectamente conseguida»<sup>3</sup>. La tercera decoración retomaba el mismo calabozo, partido en dos por el terremoto y a punto de desplomarse: «Desplómase al fin, y el arrebató de los espectadores no conoce límites, se ofrece a la vista la ciudad arruinada, y aquellos escombros y la luz del sol, y el movimiento, en fin, del cuadro en general, dejan satisfecho de todo punto aun a los más exigentes. Los dos pintores fueron llamados a la escena y saludados con estrepitosos aplausos»<sup>4</sup>.

Un año más tarde, Aranda alcanzó un gran éxito con otra obra de espectáculo, como es *El naufragio de la fragata Medusa*, estrenada en marzo de 1842. «Parte muy principal le cabe al ya célebre señor Aranda en el ruidoso éxito del *Naufragio* (...). A su talento se debe el buen desempeño de la difícil y complicada decoración del cuarto acto, que fué una serie no interrumpida de aplausos. Allí las olas que, ya se apaciguan, ya se embravecen; allí los continuos y bien comprendidos vaivenes de la flotante balsa; allí la aparición, en distintos términos, de un buque que surca los mares a toda vela; allí los intervalos perfectamente medidos entre el fogonazo y la detonación de los disparos que hace aprestándose a socorrer los naufragos; allí la lancha que boga para darles auxilio: todo se aplaudió, todo produjo mágico efecto, todo satisfizo los deseos y las esperanzas concebidas»<sup>5</sup>.

Vemos, en el caso de estos dos dramas de espectáculo —nombre que recibían aquellas obras en las cuales lo más relevante de la representación correspondía a las decoraciones y la maquinaria— la importancia que adquieren los efectos visuales y acústicos en el desarrollo, cada vez más complejo, de esta escenografía que, teñida de elementos románticos y pintorescos, se plantea la búsqueda de un espectáculo total. Una gran incidencia tienen, en este sentido, los entretenimientos populares, en particular los de carácter óptico —panoramas, dioramas, cosmoramas, etc.—, que tan gran auge alcanzaron durante el siglo XIX<sup>6</sup>. En esta evolución, Aranda jugó un importante papel. En efecto, el 21 de septiembre de 1841, Aranda introdujo por primera vez en España el panorama como telón de fondo, en el estreno, en el teatro del Príncipe, de la segunda parte de *El zapatero y el rey*, de José Zorrilla.

El panorama, un particular tipo de espectáculo óptico inventado por el escocés Robert Baker en 1787, consiste, básicamente, en una gran pintura de trescientos sesenta grados, cuyos límites coinciden con los del horizonte visivo del espectador<sup>7</sup>. Desplegado, en principio, en el interior de un gran cilindro hueco, en cuyo centro se disponía una plataforma donde se situaban los espectadores, la circularidad de su formato implicaba la reducción del número de espectadores: por ello, pronto comenzaron a pintarse panoramas semicirculares. De este modo, el panorama llegó a ser una especie de telón de fondo prolongado por los laterales y curvado por las esquinas. Para obtener una mayor sensación de realismo e incrementar los efectos perspectivos, se colocaban algunos objetos reales en primer plano, como se hacía también en el diorama, y se prestaba una especial atención a la proyección de la luz<sup>8</sup>. El panorama accedió al teatro en 1820, cuando Isidore Taylor realizó en París una escenografía panorámica para un pequeño teatro próximo a la Bastilla. En 1829, Pierre

L.C.Ciceri utilizó un panorama móvil, sobre tambores, para conferir un efecto dinámico a la representación escénica de *La Belle au bois dormant*<sup>9</sup>.

La primera vez que en España se introdujo el panorama como sustitutivo de la plantación tradicional, basada en la combinación del telón de fondo con los bastidores laterales, lo hizo, como decíamos, de la mano de Francisco Aranda. Zorrilla relata el acontecimiento en sus *Recuerdos del tiempo viejo*: «Era la primera vez que se veía la escena sin bastidores: Aranda, malgrado é incomparable escenógrafo, presentó la terraza de la torre de Montiel dos piés más alta que el nivel del escenario; de modo que parecía que los cuatro torreones que la flanqueaban surgían verdaderamente del foso, y que los personajes se asomaban a las almenas; desde las cuales se veían en magistralmente calculada perspectiva las blancas y diminutas tiendas del lejano campamento del Bastardo, destacándose sobre todo un telón circular de cielo y veladuras cenicientas, representación admirable de la atmósfera nebulosa de una noche de luna de invierno. El pendón morado de Castilla, clavado en medio de la terraza en un pedestal de piedra, se mecía por dos hilos imperceptibles, como si el aire lo agitara, y el aire entraba verdaderamente en la sala por el escenario, desmontado y abierto hasta la plaza del Ángel»<sup>10</sup>.

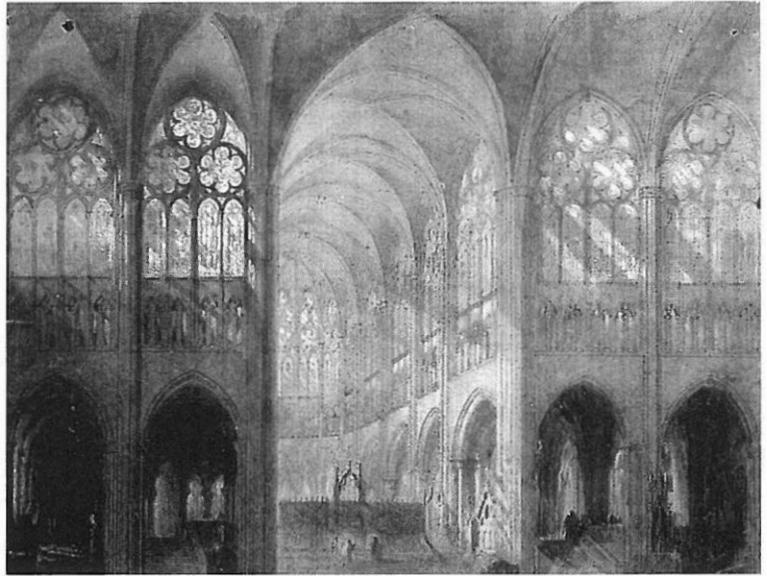
A mediados de la temporada de 1842-1843, Aranda comenzó a colaborar con José María Avrial y Flores, con quien puso en escena, entre otras obras, *La encantadora o el templo de la Cruz*, estrenada el tres de enero de 1843, donde también utilizó un panorama. Para esta obra, Aranda realizó la decoración final, que representaba la Gloria, con una vista posterior de los muros y cúpulas de Jerusalén.

El 1º de marzo de 1842 se celebró una función a beneficio de Aranda. En ella, el artista presentó una decoración que reproducía el interior de la catedral de Zaragoza, visto por un ángulo, desde una capilla. Antonio María Esquivel, presente en la función, describe la obra: «Suspensos quedaron los espectadores ante la perspectiva que se desarrollaba ante sus ojos al levantar el telón, y súbito resonó una salva de aplausos y un grito universal pidiendo la salida del artista; homenaje harto merecido, pues, sobre la facilidad y esmero de su obra, tiene el mérito de estar llevada a término en el corto espacio de seis días. La decoración es de asombroso efecto; hay en toda ella un vapor tan agradable, están tan bien acordadas las tintas y degradadas las luces, que no puede uno convencerse de que aquello sea una ficción y de que esté todo sobre un plano donde forma un cuadro perfectamente entonado y armonioso. La luz que figura penetrar por el cimborrio y perderse por el centro del edificio, aleja los términos de manera que la vista se dilata por la inmensidad del templo. El estandarte de San Pedro Arbués, que se ve colgado en uno de los arcos, parece enteramente en el aire, lo cual es digno de alabanza, por ser en extremo difícil alcanzar este efecto sin producir desentono. Por último, es una decoración que por sí sola da fama a un artista. En sólo un telón, ha impreso tal colorido de verdad el señor Aranda, que aquella sencillísima y vaporosa tinta desmiente la superficie hasta el punto de dudar los fascinados ojos, del verdadero sitio del lienzo, vagando errantes entre sus fingidos términos. Felicita-mos a tan distinguido artista por su acierto, (...) cuya excelencia principal consiste en las tintas y el ambiente»<sup>11</sup>.

Ana María Arias de Cossío señala el paralelismo de este decorado con la pintura de interiores de iglesias, y evoca al respecto al artista zaragozano Pablo Gonzalvo, gran especialista en

perspectiva, cuyos interiores de templos son «un verdadero alarde de perspectiva y verismo en el colorido»<sup>12</sup>.

Muy próxima a esta decoración de Aranda, tan elogiada por Esquivel, se halla la que, un año más tarde, realizaría el escenógrafo francés Edouard Despléchin para el segundo cuadro del acto quinto de *Charles VI*, reproduciendo el interior de Saint-Denis. Théophile Gautier destaca, al hablar de este decorado, los vínculos existentes con los cuadros de diorama<sup>13</sup>, resaltando el «magnífico efecto de Diorama... las



1. Edouard Despléchin, Interior de Saint-Denis, cuadro 2.º del acto V de «Charles VI», 1843 (Biblioteca Nacional, Ópera, París).

vidrieras resplandecen con todos los destellos del prisma; los largos rayos de sol se sumen en las oscuras ojivas...»<sup>14</sup>. Como sucedía con el estandarte de San Pedro de Arbués, «la oriflama pende bajo una especie de pórtico recortado en medio del teatro»<sup>15</sup>.

No es extraña la proximidad a las técnicas diorámicas que, palpable en el caso del decorado de Despléchin, suponemos también en el de Aranda: al margen de la gran difusión alcanzada por estos entretenimientos ópticos en España, dos de los maestros de Aranda, Luis Muriel y Juan Blanchard, estuvieron vinculados con este tipo de espectáculos. El primero de ellos, Muriel, con quien Aranda comenzó sus estudios escenográficos, exhibió en Madrid en 1836 un cosmorama denominado *Paseo pintoresco por Granada*<sup>16</sup>. Juan Blanchard, por su parte, fue el autor del primer diorama exhibido en Madrid, en 1837, junto a la conocida Platería de Martínez: la obra, que representaba el interior del monasterio de El Escorial, volvió a exhibirse, en julio de 1914, en el Palacio de Bellas Artes, situado en el Retiro. No sorprende, dado estos antecedentes, que Aranda fuese el introductor del panorama en el teatro español, ni que otras de sus obras, como el decorado del interior de la catedral de Zaragoza, evocasen las técnicas diorámicas.

Otra vista del interior de un templo, vista por un ángulo, fue realizada por Aranda, según Ana María Arias de Cossío, para la representación en el teatro de la Cruz de la ópera de Meyerbeer *El profeta*. La atribución se basa, sobre todo, en «la forma en que están resueltas las arquitecturas del templo, templo medieval además, en cuya gradación de luces y sombras enteramente adecuada al espacio, permiten toda una serie de planos en profundidad vistos con una perspectiva por ángulo imposible de imaginar en un pintor que no

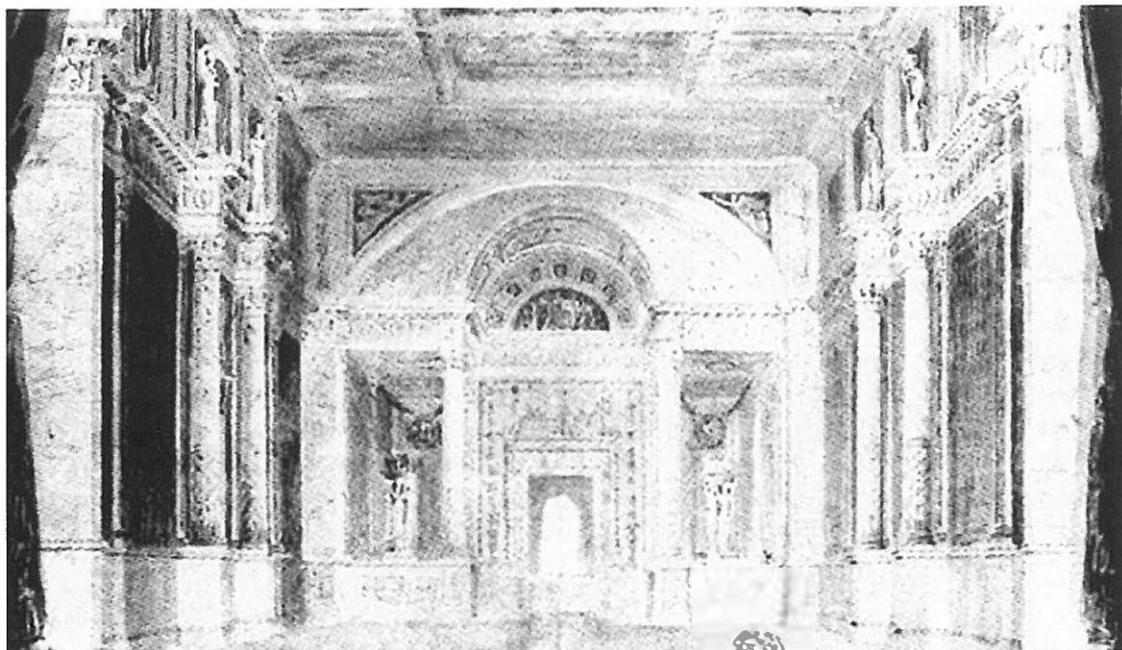
hubiese tenido una enseñanza específica en la rama de la perspectiva, como (...) había tenido Aranda, junto al viejo Lucini y con Avrial y P.Gonzalvo»<sup>17</sup>.

Volviendo al estreno de la segunda parte de *El zapatero y el rey*, Zorrilla proporciona algunas informaciones acerca de Aranda y su capacidad para resolver los puntos problemáticos que pudieran surgir en la puesta en escena de la obra. «El pintor-maquinista Aranda —escribe Zorrilla—, que era amigo mío, había armado y pintado en ratos perdidos, y con palitos y tronchitos, como se dice en lenguaje de bastidores, las decoraciones de mi drama»<sup>18</sup>. Zorrilla alude aquí a las maquetas escenográficas que Aranda solía realizar, una práctica que sería usual, años más tarde, entre escenógrafos como Francisco Soler y Roviroso, Luis Muriel y López y Amalio Fernández.

El acto tercero de la obra suscitaba un problema escénico, relativo a la aparición de la sombra de don Enrique. Pedro Mate, el actor encargado de representar el personaje, había modelado una sombra de alambre y gasa, sustentada por dos alambres paralelos en plano inclinado, para encarnar la sombra. Esta era «una maravilla de trabajo y de parecido: era un Pedro Mate, un infante Don Enrique flotante y transparente como una aparición de vapor ceniciento; pero cuanto más ligera, fantástica y asombrosa era aquella sombra, era tanto más difícil de manejar»<sup>19</sup>. La sombra, aparecida en lo alto del torreón, debía descender de él, y ahí comenzaron las dificultades, ya que «la figura de gasa cabeceaba al moverse, y bajaba tambaleándose como borracha, convirtiendo la aparición temerosa en ridículo maniquí. Añadióle Mate peso en la cabeza, y pateaba como un ahorcado; púsosele a los pies, y cabeceaba como los gigantes de Burgos; cuanto más ensayábamos la presentación de la sombra, más mala sombra tenía para el drama y para la empresa»<sup>20</sup>.

A las tres de la mañana, desesperados y furiosos, todos abandonaron el teatro, excepto Zorrilla, el actor y empresario Juan Lombía, Esquivel y Aranda, el cual se paseaba por delante de los torreones de cartón que representaban el castillo de Montiel, con intenciones de quemarlos. Aranda, «que como una zorra cogida en trampa, daba vueltas por el proscenio, sin hallar salida para una idea en la confusión en que sentía entrampado su pensamiento, trabó un pie en un aparato de quinqués, portátil, volcóló rompiendo los tubos y vertiendo el aceite sobre un farolillo que por tierra estaba, y al mismo tiempo que soltó alto y redondo uno de los votos que Esquivel ensartaba por lo bajo, se levantó exclamando: ¡ya está!, y trepando a la escena, empezó a extender el aceite por la tela del forillo, mientras acudíamos Lombía y yo a ver el estropicio de Aranda y la untura que Esquivel seguía dando al lienzo, sin cesar de repetir: «¡Ya está, hombre, ya está!»». De repente comprendimos el «ya está» de Esquivel, por lo que éste hizo, toméme de la mano Lombía, y sacándome del teatro y dejando en él a los dos pintores, nos despedimos todos (...)»<sup>21</sup>. El difícil alarde se resolvió, por fin, gracias a la pintura y a un acertado juego de luces, obteniendo un rotundo éxito.

A comienzos de julio de 1842, Aranda puso en escena, en el teatro de la Cruz, *La lámpara maravillosa*: «No pueden presentarse decoraciones mejores que las del señor Aranda —escribió la crítica—, universalmente aplaudidas, una a una y en conjunto agradaron sobremanera, la que representa una vista del Ganges, el exterior de una pagoda, el palacio encantado de Aladín y, en fin, todas. Aranda no tiene rival en nuestro suelo»<sup>22</sup>. Sobre esta obra volveremos al tratar de las producciones escenográficas de Aranda en Valencia. En el caso del estreno madrileño, destacó especialmente el final del baile, «una bellísima fantasía, que ha



2. Francisco Aranda, salón suntuoso, 1840, ca. Dibujo a la aguada en colores (Museo Municipal de Madrid).

comprendido perfectamente el señor Aranda. En el fondo de un diáfano horizonte aparece el palacio de la luz; acércase Omazor en pie sobre un globo resplandeciente e incrustado de brillante pedrería, élévase el templo en medio de sutiles vapores que exhalaban, para caer en forma de lluvia de oro; las legiones celestiales se agrupan alrededor de la lámpara, cuya maravillosa llama ilumina en lontananza los vastos dominios de Aladín»<sup>23</sup>.

Al terminar el contrato con la empresa del teatro de la Cruz, Aranda regresó al Principal de Zaragoza, donde trabajó durante los años 1843-1845, realizando numerosos decorados para comedias de magia.

## FRANCISCO ARANDA EN VALENCIA

En 1845, Aranda se trasladó a Valencia, en cuyo teatro Principal trabajó. En el mes de mayo se puso en escena *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, para la cual Aranda pintó la decoración de cementerio de la segunda parte. El artista siguió fielmente las indicaciones de Zorrilla, autor con el que había colaborado en Madrid. La decoración de cementerio, indica Zorrilla en una acotación de su obra, decoración «no debe tener nada de horrible»: el magnífico cementerio, «hermoseado a manera de jardín», con sus cipreses y flores «de todas clases» que «embellecen la decoración» en esta escena cuya acción «se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna»<sup>24</sup>, ofrecía, en principio, un

aspecto más risueño que temible —por lo menos, hasta la irrupción de los esqueletos, sombras, espectros y espíritus en el acto tercero—.

Aranda, para representar esta escena, pintó un cementerio «de arquitectura del siglo 16º, alumbrado por la luna y las estrellas»<sup>25</sup>: dado que el autor no especificaba en su texto que la escena representase ningún cementerio sevillano en concreto, Aranda optó por construir «un monumento ideal, aunque sujeto al gusto arquitectónico del siglo XVI de que hay tantos edificios en España y principalmente en Sevilla»<sup>26</sup>. Las críticas que mereció este decorado fueron muy elogiosas, puesto que revelaba «el gran talento artístico de su autor, el exquisito gusto, la inimitable maestría con que maneja la perspectiva. Aquellos sepulcros, aquel cielo, aquel claroscuro del edificio, son otras tantas chispas de inspiración que brotan de su privilegiado genio»<sup>27</sup>.

El crítico que firma como *La Mosca*, que es quien tantos elogios vierte sobre Aranda, ofreció una minuciosa descripción de la decoración estrenada. Enmarcado por un «rico cortinaje de terciopelo y oro», el cementerio se hallaba rodeado por un claustro o galería: en primer término, destacaban a la derecha del espectador el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa; a la izquierda, el de don Luis Mejía y, en el centro, el de doña Inés. También en esto la puesta en escena de Aranda resultó muy fiel a las indicaciones de Zorrilla: «El teatro — escribe este— representa un magnífico cementerio, hermoso a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo Ulloa, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra. El sepulcro de don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de doña Inés en el centro, y su estatua de pie»<sup>28</sup>.

Al fondo del decorado de Aranda, a través de una reja que se veía entre un desmayo, podía verse la continuación del recinto, con su vestíbulo; a la izquierda de esta reja había una gran cruz, tras la cual se alzaba el sepulcro de don Diego Tenorio. En el lado opuesto, una serie de sepulcros rodeados de cipreses. Zorrilla indicaba: «En segundo término otros sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte»<sup>29</sup>. *La Mosca* destaca los efectos de luz utilizados por Aranda, creando «un ambiente frío como el astro que la alumbra despejado y alegre como el cielo de Sevilla»<sup>30</sup>. Dos fuentes de luz iluminaban la escena: una, «artificial cuyos radios luminosos proyectan sombras variadas y vigorosas sobre los objetos que la bañan de una tinta brillante»<sup>31</sup>; otra, en el fondo, correspondiente a la luna y las estrellas.

Aranda dirigió, asimismo, la realización de los accesorios de maquinaria necesarios para las transformaciones de los últimos actos del *Don Juan*. Gustó el modo en que estas se llevaron a cabo: la crítica destaca, en particular, «la desaparición de la estatua (...) por medio de una nube vaporosa»<sup>32</sup>. Al inicio de la escena siguiente, el llorón y las flores que hay a la izquierda del sepulcro «se cambian en una apariencia, dejando ver dentro de ella, y en medio de resplandores, la sombra de DOÑA INÉS»<sup>33</sup>. La aparición de la sombra se ejecutaba mediante transparencias: es decir, la actriz que representaba el personaje se dejaba ver a través de gases, como aclara una acotación del propio Zorrilla a su versión zarzuelística del *Don Juan*.

Durante el verano de 1845, una importante novedad tuvo lugar en el teatro Principal de esa capital: en el curso de las reformas que se realizaron en él se introdujo, por primera vez en España, el alumbrado de gas en un teatro. Aranda, que fue el primer escenógrafo que trabajó en este coliseo tras la instalación del nuevo sistema de iluminación, jugó con las gradaciones de la luz y los cambios de atmósfera que el alumbrado de gas permitía al presentar, el 25 de noviembre de 1845, el drama de Antonio Gil y Zárate *Guillermo Tell*. En el tercer acto del drama se estrenó una decoración que representaba el lago de Ury alumbrado por la luna, «cuyo ambiente se cambiará progresivamente, hasta percibirse los crepúsculos de la mañana, la aurora y salida del sol»<sup>34</sup>.

La decoración representaba, en lontananza, la ciudad de Berna, «al pie de escarpados montes que se dilatan en inmensa cordillera»<sup>35</sup>, con un frondoso bosque en la parte central y un lago sobre cuyas aguas reverberaba el resplandor de la luna. Esta iba desapareciendo, progresivamente: «la oscuridad se tiende por las rocas, los montes apenas se divisan, una ligera niebla vaga sobre sus cimas... hace frío»<sup>36</sup>. El lirismo se apodera, a continuación, del comentarista de *El Fénix*: «La aurora se avecina: una incierta claridad se percibe, a la que sucede una ligera banda de púrpura; la naturaleza empieza a revivir, y luchando entre las sombras y la luz breves instantes sacude al cabo su letargo, y descorriéndose la cortina que cubre al universo se enciende el horizonte con inmensas ráfagas de oro de entre las cuales brota el rey del firmamento»<sup>37</sup>.

La representación de la aurora y salida del sol, en una vista de un lago suizo, es una constante en los espectáculos ópticos de la época: en lo relativo a los exhibidos en Valencia, ya Cramer, en 1821, había presentado una vista como esta; Dromal, con el *Teatro pintoresco-mecánico de Pierre*, mostró en 1843 la salida del sol «en uno de los más hermosos cantones de la Suiza»<sup>38</sup>. Ya fuera en cualquiera de estos espectáculos de vistas, ya sobre las tablas de un teatro, era muy grande la importancia concedida a estos cambios atmosféricos, producidos a través de la gradación de la luz. El reflejo de la luna sobre el agua del lago, como sucedía en la decoración de Aranda, acentuaba el efecto. Este modelo de paisaje, con fondos montañosos, rocas, árboles y planos de agua donde juegan los destellos luminosos es, por otra parte, uno de los decorados-tipo que caracterizan la obra de Ciceri, quien tuvo un peso importante en la formación de Juan Blanchard, maestro, a su vez, de Aranda.

Esta decoración de Aranda sirvió, casi simultáneamente, para representar el segundo acto de la ópera de Rossini *Guillermo Tell*, el 29 y 30 de noviembre del mismo año, y, en febrero de 1847, para la puesta en escena de *El rey loco*, de Zorrilla. El primer y segundo actos de este drama, según reza el anuncio de la función, se montarán «con las magníficas decoraciones pintadas por el artista D. F. Aranda, representando la primera la vista de un valle alumbrado por la luna, y después de ponerse ésta aparecer la brillante luz de la aurora; y la segunda, que no ha vuelto a presentarse desde que la pintó para su despedida, un gran patio y claustro iluminado por los rayos del sol»<sup>39</sup>. El «valle alumbrado por la luna» no era otro que el precedente del drama de Gil y Zárate y reaprovechado ya en la ópera rossiniana; en cuanto al claustro, se trataba, probablemente, del que había sido estrenado el dos de mayo de 1845 en el quinto acto del drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio*. La luna que lo alumbraba, en el *Don Juan*, había venido a convertirse en un sol, en la representación de



3. Pierre Luc Charles Ciceri, fachada de un palacio fantástico, boceto del 2.º cuadro del acto I de «Aladin ou La lampe merveilleuse», 1822 (Biblioteca Nacional, Ópera, París).

*El rey loco*: en eso consistía la variación. Por lo demás, esta decoración de claustro-cementerio, de Aranda, sirvió, año tras año, hasta que, en 1853, Luis Muriel la sustituyó por una nueva decoración completa de panteón-cementerio<sup>40</sup>.

Además de estas tan celebradas decoraciones, en el mismo año de 1845, Francisco Aranda realizó otra obra para el Principal: se trataba de una decoración cerrada de gabinete para el acto primero de la comedia de Eugène Scribe *La abuela*. Uno de los mayores

éxitos alcanzados por el pintor granadino en Valencia fue, sin embargo, junto con el obtenido con los dramas anteriormente citados, el que cosechó con la comedia de magia titulada *La lámpara maravillosa o el diablo cojuelo*, adaptación de la obra francesa *La lampe merveilleuse*, de Merle y Carmouche. Esta obra, que había sido representada en Madrid en 1842, también con decorados de Francisco Aranda, se presentó en Valencia el 20 de enero de 1846.

El original francés procedía de la ópera fantástica, en cinco actos, con música de Isouard y Benicori, y libreto de D'Etienne, *Aladin ou la lampe merveilleuse*, estrenada en la Ópera de París en 1822, con decorados de Ciceri y Daguerre. Fue, precisamente, en el estreno parisino de esta obra cuando se utilizó por primera vez la iluminación por gas, de manera que el título de la obra resultó muy apropiado, tanto en París como, años más tarde, en Valencia. En esta ciudad, la comedia, puesta en escena bajo la dirección de Pizarroso, presentó ocho decoraciones nuevas. En el acto primero se mostraron las siguientes: un grupo de nubes en el cual aparecía la lámpara, en un templete, sobre una pira; el interior de una pagoda «de arquitectura indiana»<sup>41</sup> y un salón del palacio encantado de la reina Arzalia, profusamente ornamentado «al gusto oriental» con columnas de plata, jarrones, pebeteros y tapicería de oro. En el centro de dos escalinatas había una fuente «de movimiento imitando al natural» y un diván que, al desaparecer, dejaba ver una marina en lontananza, de efecto tan sorprendente, tanto en la marina como en la imitación de la fuente, cuyas aguas caían «con tal naturalidad»<sup>42</sup> que la ilusión era completa. Aranda fue llamado a escena para recoger el aplauso del público y una corona.

Catherine Join-Diéterle reproduce un boceto realizado por Pierre L. Ciceri para el segundo

cuadro del acto primero de *Aladin*: en él puede verse, entre una vegetación exuberante y una gran profusión ornamental, la fachada de un palacio fantástico, con una escalinata doble que abraza una fuente tras la cual se vislumbra un fondo de marina<sup>43</sup>. Blanchard, maestro de Aranda, se había formado bajo la influencia de Ciceri. Aranda conocía perfectamente publicaciones como el *Recueil de décorations théâtrales par M. Ciceri et Léger Larbouillat* y el *Album de la Ópera*, como muestra al citar estas obras en su artículo *El pintor de brocha gorda*, publicado en *El Fénix* en 1845. Por todo ello, no resulta quizá demasiado aventurado suponer, dadas las similitudes entre el boceto de Ciceri y la descripción del decorado presentado por Aranda en Valencia, que ambos podían ofrecer cierta semejanza<sup>44</sup>.

El acto segundo de *La lámpara maravillosa* daba comienzo con la decoración de una «cabaña indiana de triple transformación»<sup>45</sup>. La cabaña estaba «cubierta de esteras perfectamente entendidas en su claro oscuro»<sup>46</sup>. Seguía a esta el celebrado salón fantástico de embajadores, de arquitectura árabe, con un rompimiento en primer término que representaba dos órdenes de arcos de «tan brillante perspectiva que para cerciorarnos de que estaban pintados sobre un solo telón —escribe el crítico que firma con el seudónimo de *La Mosca*—, rogamos a un amigo nuestro que entrase al escenario y lo tocara»<sup>47</sup>. El salón, que estaba decorado con motivos e inscripciones que eran «copia fiel de los monumentos célebres que existen en la Alhambra y en el regio alcázar de Sevilla»<sup>48</sup> es, probablemente, el mismo al que alude Muñoz Morillejo al afirmar que, en 1923, todavía se conservaba en Valencia un salón árabe obra de Aranda<sup>49</sup>.

Un cráter de fuego y un monte con nube tempestuosa daban paso, en el acto tercero, a la decoración final, que representaba un panorama de la India, con la vista del Ganges y de los edificios ribereños. Este panorama era atravesado por el diablo cojuelo, situado «sobre un globo de resplandeciente pedrería en medio de una lluvia de oro»<sup>50</sup>. «Nada más poético y verdadero», para *La Mosca*, que esta «mágica decoración»<sup>51</sup>. Una pregunta que no podemos dejar de plantearnos es si este panorama no era, en esencia, más que una vista pintada sobre un telón de fondo, como cualquier otro, o bien si, como ya había hecho Aranda al poner en escena *El zapatero y el rey* y *La encantadora o el templo de la Cruz*, se trataba de un panorama propiamente dicho, como los que habían podido contemplarse en Valencia en los años 1830, 1847 y otros. El hecho de que no especifique este detalle, ni en los programas de la función ni en la prensa, no nos permite hacer ninguna afirmación al respecto.

Duendes, comparsas, guerreros, genios de la luz, odaliscas, pájaros, monos y otros personajes no menos exóticos adornaban, con su presencia y sus bailes, la comedia. Los trajes de todas estas figuras eran nuevos, a pesar de lo cual, tanto estos como los bailes ofrecieron un aparato «pobre e impropio de un espectáculo de esa especie»<sup>52</sup>. En cualquier caso, y pese también a la nula calidad del texto y al escaso interés del argumento, gracias a las decoraciones de Aranda no se rompió «el candil en mil pedazos»<sup>53</sup>.

En 1845, Aranda pintó el telón de boca del teatro Principal. Este, siguiendo el estilo de resolución de telones de boca mediante cortinajes recogidos y plegados, frecuente a partir de los años cuarenta, representaba «un paño de rica seda adamascada verde, cogido y plegado, formando cinco compartimientos, en los cuales resaltaban ninfas al parecer bor-

dadas de oro: orla a esta una rica y vistosa cenefa de meandros, cerrando una ostentosa franja y fleco dorada»<sup>54</sup>. Unos paños de carmesí y oro rodeaban este telón. Este «lindo telón de boca»<sup>55</sup> fue muy elogiado por «la maestría y gusto»<sup>56</sup> que mostraba. Sin embargo, la obra no muy afortunada, ya que algunos años más tarde se planteó la necesidad de su sustitución.

Ya en 1853 se informaba acerca de la necesidad de componer este telón, «reforzándolo por el revés con lienzo grueso que evite se corte por las uniones de las barras»<sup>57</sup>. Pocos años después, en 1858, con motivo de las reformas que se estaban llevando a cabo en el Principal, se solicitó, sin éxito, que fuesen renovados «la araña del centro y el telón de boca de dicho coliseo, en atención a que no reúnen ninguna de las condiciones de suficiencia, elegancia y decencia apetecibles»<sup>58</sup>. Las críticas, sin duda, no se dirigían hacia la calidad estética de la obra realizada por Aranda, sino hacia el desgaste sufrido por sus materiales, como demuestra el hecho de que, en 1860, el nuevo empresario del teatro, Acchile Babacci, informase acerca del «completo deterioro»<sup>59</sup> en que se hallaba el telón, el cual fue sustituido finalmente, en 1861, por uno nuevo, realizado por Baldomero Almejún y Antonio García. En 1877, en el curso de la gran reforma emprendida por el empresario Elías Martínez Boronat, se restauró «el magnífico telón de boca que pintó hace años el Sr. Aranda, de modo que nuestro hermoso teatro Principal bien puede asegurarse que ha comenzado una nueva vida de brillantez y de prestigio»<sup>60</sup>.

Francisco Aranda, un experto en la representación pictórica de interiores arquitectónicos, presentó en la exposición celebrada en 1845 en Valencia por la Sociedad Económica de Amigos del País un cuadro que representaba «el interior de la capilla de los reyes católicos en Granada, cuya exactitud nos ha sorprendido»<sup>61</sup>, según afirmaba la crítica.

## LOS ÚLTIMOS AÑOS

De regreso a Madrid, Aranda pintó en 1849 varias decoraciones para el teatrillo construido por Isabel II en el Palacio Real: algunas de estas pasaron, años después, al Conservatorio de Música y Declamación. En 1850 pintó cuatro decoraciones —de casa pobre, jardín, salón y gabinete— para la inauguración del Teatro Real. Realizó decorados, en este coliseo, para obras como *La favorita*, de Donizetti, en colaboración con Philastre y Lucini, e *Isabel la Católica*, de Tomás Rodríguez Rubí, drama histórico que, estrenado en 1851, se anunció como «una cosa magnífica»<sup>62</sup>. No era para menos: según la publicidad, y al margen del indudable esplendor de los decorados, un «escuadrón maniobrará en la escena, las baterías harán fuego, y se verán representadas con gran pompa todas las escenas de este drama»<sup>63</sup>, que, por lo prometido, no tenía nada que envidiar al mejor de los dramas de espectáculo. Según Muñoz Morillejo, todavía en 1923 se conservaba en los almacenes del teatro Español alguna decoración de Aranda, como la del salón bizantino.

En 1852, antes de partir para América, realizó algunos trabajos decorativos, tales como el techo y salón principal del palacio del marqués de Santa Marta, la escalera principal del palacio del duque de Rivas, en colaboración con Antonio Bravo —quien había sido discípulo suyo en el taller de Blanchard—, y algunas salas del Palacio Cerrado y Casa Pobre, de Gavira. En 1852 se trasladó a La Habana, donde trabajó, durante un año, en el teatro

Tacón. Llamado a México para pintar varias decoraciones y una iglesia, falleció por causa del cólera en 1853.

Francisco Aranda fue, en palabras de Joaquín Muñoz Morillejo, «un gran temperamento de pintor, en posesión de condiciones de colorista, superiores a sus contemporáneos, pudiendo afirmarse que dominaba la técnica de la pintura al temple de un modo perfecto y su hechura fué de verdadero escenógrafo, franca la pincelada, de toque seguro y muy enérgico en el claroscuro. En nuestro concepto fué el pintor castizamente español, y sus entonaciones sobrias, hechas bajo la influencia del estudio ante el natural, denotan un gran artista»<sup>64</sup>. Las críticas contemporáneas ratifican los asertos de Muñoz Morillejo: en efecto, todas ellas elogian la verdad, el realismo de la representación de que hace gala Aranda en sus decoraciones, la perfección alcanzada por él en el dibujo, el logro de la espacialidad y la creación de ambientes, el magnífico uso que hace de la perspectiva, el color, el claroscuro y la degradación lumínica, así como la espectacularidad de los efectos escénicos alcanzados en sus obras.

Aranda, tanto por su formación con Gandaglia y Blanchard como por sus viajes por Francia e Italia, compaginó las influencias del concepto escenográfico italiano, de tan largo y profundo arraigo en España, con su marcada tendencia ilusionista y sus audaces perspectivas fugadas, por una parte, y, por otra, el influjo del concepto francés, con sus espacios arquitectónicos fuertemente homogéneos, la sencillez de sus composiciones, la expansión horizontal del espacio, probablemente por influencia del espectáculo del diorama, y, debido también a la misma influencia, el desarrollo de los efectos conducentes a dotar a la obra de una mayor espectacularidad. Ya hemos aludido a la apertura mostrada por Aranda hacia las influencias dimanadas de este tipo de espectáculos ópticos, tanto en la utilización en sus decorados de técnicas diorámicas como en el hecho de que fuese el introductor, en España, del uso del panorama como sustituto del telón de fondo.

Francisco Aranda, como sus compañeros Antonio Bravo y José María Avrial, asumió de la herencia de Gandaglia, Blanchard y los Lucini rasgos como «la veracidad de la representación de las arquitecturas, los planos y las gradaciones», al tiempo que fue introduciendo «los toques locales precisos en sus decoraciones para, en paralelo con la pintura costumbrista y la pintura de paisaje, aportar las notas propias de nuestro romanticismo»<sup>65</sup>.

### EL PINTOR DE BROCHA GORDA

Un testimonio importante acerca de la actitud de Aranda hacia el trabajo escenográfico y los conocimientos sobre este de los que estaba dotado lo hallamos en un artículo, firmado por él y titulado *El pintor de brocha gorda*, que fue publicado en la revista valenciana *El Fénix* en agosto de 1845. En este artículo, Aranda, muy alejado del concepto artesanal e incluso gremial que algunos pintores teatrales tenían de su oficio, plantea una brillante reivindicación del carácter liberal de la profesión escenográfica y el prestigio artístico de quienes la ejercen. El artículo ofrece un gran interés, ya que, además de mostrar el alto nivel cultural del artista, informa acerca de los repertorios escenográficos contemporáneos que conocía y, sin duda, utilizaba.

El artículo comienza estableciendo una distinción entre el «verdadero artista, cuyas obras son productos de sus inspiraciones», y el artesano, «que por rutina ejecuta sólo la parte mecánica del trabajo corporal»<sup>66</sup> —distinción nítida en los talleres teatrales, donde la misión del director consistía, fundamentalmente, en elaborar el proyecto, trazar la «idea» que sus ayudantes se encargarían de plasmar—. Aranda equipara a los pintores de teatro con los de historia —recordemos que estos ocupaban, en la época, el lugar más elevado dentro de la jerarquía artística—, afirmando que los primeros deben ocupar el mismo lugar distinguido que se confiere a estos, puesto que, además de compartir los mismos conocimientos y de luchar con mayores dificultades —la rapidez con que deben ejecutar sus obras y la cuantía de los gastos que implica la realización de una decoración teatral—, necesitan estar versados en mecánica y «arquitectonografía».

Para justificar sus reivindicaciones como escenógrafo, Aranda apela: a) al prestigio científico dimanado del empleo de la perspectiva y al derivado de la existencia de famosos escenógrafos en la Antigüedad clásica —tales como Agatarco, Aparturius, Claudiano Pulcher y Eudoro— y en el Renacimiento; b) a la tratadística, mencionando, entre otros autores, a Piero della Francesca, Baldassare Peruzzi, Sebastiano Serlio, Leone Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Daniele Barbaro, Androuet Ducerceau, Vignola, Galli Bibiena —a quien denomina «el Rafael de la decoración»—, el padre Tosca, Palomino, etc.; c) al apoyo regio hacia pintores de teatro como Francisco Rizi, Arredondo y otros, que llegaron a ocupar el puesto de pintores de cámara; d) al respaldo académico, puesto que miembros de la Academia Real Francesa, como Thiboult, o de la Real Academia de San Fernando, como Brambilla y Manuel Rodríguez, escribieron tratados sobre perspectiva y teatro; e) a la tratadística contemporánea, entre cuyas obras menciona las de Alexis Docinet y Orgiazzi, Kauffman, José Planellas y César Daly; f) a los pintores escenógrafos contemporáneos, tales como José Ribelles, Juan Gálvez, Juan Anselmo Alfonso, José María Avrial, Luis Téllez y José Rigalt, entre los españoles, y, entre los extranjeros que trabajan en España, Antonio Tadei, Juan Blanchard, Lucas Gandaglia y Francisco y Eusebio Lucini; g) a los repertorios escenográficos, tales como la *Raccolta da Milano*, el *Recueil de décorations théâtrales par M.Ciceri et Léger Larbouillat*, y el *Álbum de la Ópera*.

Aranda concluye por definir la pintura escenográfica como un ramo científico de la pintura, que reúne «las inspiraciones de todas las artes liberales» y que merece ser equiparado a los géneros que gozan de mayor prestigio, satisfaciendo de este modo «la modesta ambición de gloria» de los escenógrafos que «aspiran a escribir sus nombres en las páginas harto pasajeras de las decoraciones teatrales»<sup>67</sup>. Sin duda, esto es algo que el artista granadino consiguió, puesto que su nombre, recordado en Valencia tanto como en Madrid, Zaragoza, Sevilla y otros lugares, es uno de los más brillantes de la escenografía española del siglo XIX.

## NOTAS

1. GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 361-362.
2. *La Ilustración Española* (agosto 1841), citado en: MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 110.
3. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 102.
4. MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía...*, p. 110.
5. *Ibidem*, p. 111.
6. PINEDO HERRERO, Carmen. *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine (espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX)* [En prensa, Filmotéca de la Generalitat Valencia].
7. BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1984, p. 9.
8. OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 276.
9. ROUBINE, Jean-Jacques. «La grande magie». En: *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*. Ed. Jacqueline de JOMARON. Paris: Armand Colin, 1992, pp. 612-613.
10. ZORRILLA, José. *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid: Debate, 2001, pp. 79-80.
11. MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía...*, p. 112.
12. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos...*, p. 105.
13. Inventado hacia 1822 por el escenógrafo Louis Jacques Mandé Daguerre, el diorama consiste en perspectivas pintadas sobre lienzos iluminados tanto frontalmente como por transparencia; suele incluir elementos corpóreos y decorados ligeros, montados sobre bastidores. Muy pronto, comenzaron a realizarse en el teatro decorados-diorama.
14. GAUTIER, Théophile. *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*. Vol. 3, pp. 31-32. Citado en JOIN-DIÉTERLE, Catherine. *Les décors de scène de L'Opéra de Paris à l'époque romantique*. Paris: Picard, 1988, p. 50.
15. *Ibidem*.
16. VAREY, John E. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid: Tàmesis, 1995, pp. 40 y 408; *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. Londres: Tàmesis, 1972, p. 271.
17. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos...*, p. 121.
18. ZORRILLA, José. *Recuerdos...*, p. 70.
19. *Ibidem*, p. 72.
20. *Ibid.*, pp. 72-73.
21. *Ibid.*, p. 73.
22. MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía...*, p. 113.
23. *Ibidem*.
24. ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Parte 2ª, acto 1º.
25. Biblioteca Universitaria de Valencia (B. U. V.). *Programas de Teatro*, vol. 2, p. 334.
26. *El Fénix* (Valencia), 32 (2ª época) (11 mayo 1845).
27. *El Fénix* (Valencia), 31 (2ª época) (4 mayo 1845).
28. ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Parte 2ª, acto 1º.
29. *Ibidem*.
30. *El Fénix* (Valencia), 32 (2ª época) (11 mayo 1845).
31. *Ibidem*.
32. *Ibid.*
33. ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Parte 2ª, acto 1º, escena 4ª.
34. B. U. V. *Programas de Teatro*, vol. 2, p. 352.
35. *El Fénix* (Valencia), 10 (7 diciembre 1845), t. 1º.
36. *Ibidem*.
37. *Ibid.*

38. *Diario Mercantil de Valencia* (9 diciembre 1843).
39. B. U. V. *Programas de Teatro*, vol. 3, pp. 224 y 228.
40. *Diario Mercantil de Valencia* (2 noviembre 1853).
41. B. U. V. *Programas de Teatro*, vol. 3, p. 69.
42. *El Fénix* (Valencia), 17 (25 enero 1846), t. 1º.
43. JOIN-DIÉTERLE, Catherine. *Les décors...*, lámina 1, p. 4.
44. PINEDO HERRERO, Carmen. *La ventana mágica: la escenográfica teatral en Valencia durante la primera mitad del Ochocientos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo (Diputación de Valencia), 2001, p. 36.
45. B. U. V. *Programas de Teatro*, vol. 3, p. 69.
46. *El Fénix* (Valencia), 17 (25 enero 1846), t. 1º.
47. *Ibidem*.
48. *Ibid.*
49. MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía...*, p. 244.
50. B. U. V., *Programas de Teatro*, volumen 3, p. 69.
51. *El Fénix* (Valencia), 17 (25 enero 1846), t. 1º.
52. *Ibidem*.
53. *Ibid.*
54. *El Fénix* (Valencia), 49 (2ª época) (7 septiembre 1845).
55. *Ibidem*.
56. B. U. V. *Programas de Teatro*, vol. 3, p. 2.
57. Archivo Diputación de Valencia (A. D. V.). *Arrendamientos*, VIII-3, caja 3, legajo 45.
58. A. D. V. *Arrendamientos*, VIII-3, caja 3, legajo 50.
59. A. D. V. *Arrendamientos*, VIII-3, caja 3, legajo 51.
60. *Las Provincias* (Valencia) (23 octubre 1877).
61. *El Fénix* (Valencia), 11 (14 diciembre 1846), t. 1º.
62. *Diario Mercantil de Valencia* (1 marzo 1851).
63. *Ibidem*.
64. MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía...*, p. 115.
65. ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos...*, p. 202.
66. ARANDA DELGADO, Francisco. «El pintor de brocha gorda». *El Fénix* (Valencia), 47 (24 agosto 1845).
67. *Ibidem*.