

UNA APROXIMACIÓN A LOS TRABAJOS ESCENOGRAFICOS DEL PINTOR Y ACADÉMICO RAFAEL BERENGUER Y CONDÉ (1822-1890)

E. M. ZURITA
CARMEN PINEDO



Retrato de Rafael Berenguer y Condé.
Lápiz sobre papel realizado por Alegre Cremades

RESUMEN

Rafael Berenguer y Condé (1822-1890), fue profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde enseñaba "Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación". Tuvo una intensa actividad en el campo de la pintura decorativa y religiosa. Como escenógrafo tomó parte en la obra "Un pacto con Satanás", una "comedia de magia" de Antonio María Ballester, representada en 1868 en el teatro Princesa, conocido entonces como Libertad. En 1876, pintó telones, y los primeros escenarios del Teatro Español de Alicante.

ABSTRACT

Rafael Berenguer y Condé (1822-1890) was professor and fellow of the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, where taught "Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación". He had an intense activity in the field of the decorative and religious painting. As scenographer, he took charge of the play "Un pacto con Satanás", a "comedia de magia" by Antonio María Ballester, represented in 1868 in the Princesa theatre, then known as the Libertad. In 1876, he painted the drop curtain, and the first sceneries of the Español theatre of Alicante.

El 16 de diciembre de 1822 nace, en la calle de Trinitarios nº 11 de la ciudad de Valencia¹, Rafael Berenguer y Condé, hijo del matrimonio formado por Sebastián Berenguer y Sirvent, natural de Muchamiel, y de Teresa Condé y Torres, de Burriana. Fue bautizado al día siguiente con los nombres de Rafael Valentín Esteban, siendo sus padrinos Manuel Alemany y Josefa Doménech. El bautizo tuvo lugar en la parroquia de San Esteban, lo que ha permitido que llegue a nuestros días su partida de bautismo².

De los diez hijos de los que tenemos constancia que tuvo el matrimonio³ solo vivían, según el padrón de 1837 cuatro: Teresa, Rafaela, Rafael y Sebastián⁴. Debió de tener importancia el hecho de que Sebastián padre fuera terciopelero para que tanto Rafael como su hermano Sebastián se dedicaran a trabajos artísticos⁵.

La familia cambió en repetidas ocasiones de residencia dentro de la ciudad⁶: en 1837 habitaba la casa nº 20 de la calle de la Traición (actualmente Entenza); al año siguiente se trasladó del cuartel de Serranos al del Mercado, pasando a ocupar los cuartos bajos de la casa situada en la calle de Caballeros nº 51, propiedad del hacendado don Francisco Dánvila y Maillent. En 1840 ocupará el entresuelo del mismo edificio, donde permanece hasta que en 1844 se traslada a la calle de la Carda nº 5 cuarto 2º.

El 15 de octubre de 1852, Rafael Berenguer contrae matrimonio en la iglesia de San Juan del Mercado –actualmente de los Santos Juanes– con María de las Mercedes Castillo y Valiente⁷, con la que tendrá cinco hijos⁸. La primogénita, María de los Desamparados Teresa, nacerá a principios de 1854; le seguirá Rafaela, que morirá de tifus con doce años, en 1868. El primer varón, Rafael, tampoco superará la infancia y morirá con un año de edad, en 1859. Los siguientes hijos del matrimonio, un nuevo Rafael, como el padre y el hermano fallecido, y Ana de Jesús, nacerán ya en la nueva residencia de la familia en la calle del Portal Nuevo, perteneciente a la parroquia de la Santa Cruz.

Tras una vida dedicada a la enseñanza Rafael hará testamento⁹ el verano en que su hermano Sebastián fallece. Dos años después, en 1888 morirá su última hermana, Rafaela, que, soltera, convivía con el matrimonio en el domicilio familiar –calle Marqués de

Busianos, nº 6, entresuelo–, domicilio en que, el 5 de enero de 1890, la muerte alcanzaría a Rafael Berenguer, una víctima más de la epidemia de gripe –trancazo o dengue en los periódicos de la época¹⁰– que asoló la ciudad el invierno de ese año¹¹.

Al producirse el óbito de Rafael solo sus dos hijos menores le sobrevivieron: Rafael y la benjamina Ana de Jesús, casada con el impresor José Ortega y Paredes. La mayor de los hermanos, María de los Desamparados Teresa, casada con Juan Vicente Gómez y Descalzo, había fallecido algunos años antes¹² dejando dos huérfanos: Juan Vicente y Encarnación, la menor de los cuales vivía todavía con los abuelos en el momento en que estos testaron.

Rafael tampoco sobreviviría demasiado tiempo a su padre, ya que moriría el mismo año¹³, dejando de su matrimonio con María Luisa Coloma Salavert otro huérfano, un nuevo Rafael¹⁴, que con el tiempo habría de seguir los pasos del abuelo en la enseñanza y práctica de la pintura.

¹ Archivo Histórico Municipal de Valencia, legajo nº 7.

² Archivo parroquial de San Esteban, Libro de bautismos, tomo 21, folio 185 vto.-186 vto, nº 166.

³ Ocho, según las partidas de bautismo del Archivo parroquial de San Esteban. Sin embargo, las dos hermanas mayores -Teresa y Rafaela- aparecen mencionadas en todos los padrones.

⁴ A.H.M.V., legajo nº 11.

⁵ María José López Terrada, *Tradicón y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, 2001, pág. 192.

⁶ A.H.M.V., legajos nº 11, 13, 17, 20, 25, 29, 37 y 42.

⁷ *Ibid.*, Matrimonios 1852, nº 524.

⁸ *Ibid.*, Nacimientos: 11 de enero de 1854, 28 de enero 1856, 19 de octubre 1858. 18 de septiembre de 1860, 6 de enero 1864; Fallecidos: 26 de octubre de 1859, 17 de junio de 1868.

⁹ Archivo del Reino de Valencia, Protocolo de Manuel Atard. Folios (6069-6078), 2 de agosto de 1886.

¹⁰ *Almanaque de Las Provincias*, Valencia, 1890, págs. 36-37

¹¹ Partidas de defunción: nº 544, 10 de julio de 1886, nº 119, 8 de febrero de 1888 y nº 36, 5 de enero de 1890.

¹² Partida de defunción nº 679, 26 de julio de 1883.

¹³ Partida de defunción nº 140, 24 de julio de 1890 en la Villa de Paterna.

¹⁴ Partida de nacimiento nº 326, 18 de febrero de 1890.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DECORACIONES RELIGIOSAS Y PINTURA DECORATIVA

En 1838, Rafael declara por primera vez como profesión la de pintor, y su hermano pequeño, Sebastián, la de carpintero¹⁵ –Sebastián, más tarde, seguiría los pasos de su hermano Rafael, siendo alumno suyo durante el curso 1856-1857¹⁶–. En 1844 Rafael estaba ya libre del “servicio de las armas” que había realizado¹⁷, como su hermano haría después, en la 6ª compañía de artillería.

En 1846, Rafael participa en la exposición pública general patrocinada por la Sociedad Económica de Amigos del País, que tiene como escenario el claustro de la Real Casa de la Enseñanza, en la calle de la Sangre. Recibió un “oficio de gracia” por un dibujo realizado en perspectiva¹⁸. La Perspectiva no era una asignatura popular debido a los prejuicios todavía existentes, por parte de los artistas, hacia los temas científicos¹⁹. En el curso de 1845-46, solo había once alumnos matriculados en esta asignatura de la que era director desde 1843 el pintor escenógrafo Luis Téllez Girón y Belloch (1810-1878), pintor oficial de la Ciudad desde 1842 y autor de numerosos trabajos vinculados con las decoraciones efímeras.

Este tipo de trabajo, en el que era frecuente la presencia de escenógrafos teatrales, se desarrollaba en dos vertientes: por una parte, atendía a la ornamentación urbana requerida con motivo de la celebración de festividades laicas o religiosas; por otra, dentro de lo que Ráfols denomina “escenografía religiosa”²⁰, abordaba la realización de monumentos de Semana Santa, túmulos funerarios, perspectivas de altar, etc. En este sentido, Rafael Berenguer pintó en 1849 el monumento de Semana Santa para la iglesia del convento de monjas de Santa Catalina de Sena de Valencia. Manuel González Martí indica que pintó también el monumento de las Escuelas Pías de Valencia²¹.

En 1849 se produce una reforma por la que se establecen los Estudios Superiores de Dibujo, Pintura y Grabado, los Estudios Superiores de Maestros de Obra y los Estudios Elementales de Dibujo, y se decide el traslado de la Academia de Bellas Artes de San Carlos desde los locales que esta ocupaba en la Universidad, en la calle de la Nave, al

desamortizado convento del Carmen. La reforma comenzaría a aplicarse en el curso 1850-1851, y el traslado de la Academia a su nuevo emplazamiento, por retrasos en las obras de acondicionamiento, no se haría efectivo hasta diciembre de 1851²².

En 1850, primer año de la reforma, Rafael declara contar con estudios superiores²³. En este curso, se matricula en “Dibujo del natural y del antiguo”, asignatura impartida por Vicente Castelló y Amat, quien le dará la calificación de “mediano”. La misma nota obtendrá con Miguel Pou y Llovera en la asignatura de “Anatomía pictórica”, el curso siguiente, y, ya casado, en 1853 Luis Gonzaga del Valle le calificará con “sobresaliente” en “Teoría e Historia de las Bellas Artes”.

En enero de 1853, Rafael Berenguer opositó a la cátedra de “Dibujo lineal y de adorno”, que la muerte de José Romá había dejado vacante. El tribunal de censura lo propuso en segundo lugar dentro de la terna. El hecho de que en 1853 oposite a la cátedra de “Dibujo lineal y de adorno” y en 1854 a “Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación”, junto con la circunstancia de ser hijo de terciopelero, nos hace pensar en la posibilidad de que en años anteriores hubiera sido alumno de José Romá, en la desaparecida sala de Flores y Ornatos.

En mayo de 1854 sale a concurso la plaza de profesor de “Dibujo Aplicado a las Artes y la Fabricación”, dotada con un sueldo de 6.000 reales. La oposición, realizada en la Real Academia de San Fernando de Madrid, consta de cuatro ejercicios: el primero consiste en hacer un dibujo adaptable a los tejidos

¹⁵ A.H.M.V., legajo nº 13.

¹⁶ A.R.A.S.C., legajo 77/6/4

¹⁷ A.H.M.V., legajo nº 42.

¹⁸ *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*, 1847, volumen IV, pág. 263 (citado por Vicente Roig Condolina, *Las Exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*, Valencia, 1994, pág. 64).

¹⁹ Maota Soldevilla Liaño, *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, Valencia, 2000, pág. 58.

²⁰ J. F. Ráfols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pág. 104.

²¹ Manuel González Martí, “Rafael Berenguer, ‘el Perspectivo’”, en *Oro de Ley*, Valencia, 31 de diciembre de 1928, pág. 238.

²² Ramón García Alcaraz, “La Academia de San Carlos de Valencia”, en el catálogo de la exposición *Muñoz Degraín*, Valencia, 1996, págs. 37-47.

²³ A.R.A.S.C., legajo nº 47/2/7.



Título de Catedrático de la asignatura de Dibujo aplicado a las Artes y la Fabricación concedido a Rafael Berenguer por el Ministerio de Fomento el 17 de abril de 1855

de seda, en un papel de raqueta; en el segundo, el opositor deberá representar las proyecciones y penetraciones de los cuerpos que determine el tribunal; en el tercero, realizará el dibujo de una máquina o de uno o varios de sus órganos, representados en proyecciones cilíndricas y cónicas; en el cuarto ejercicio responderá a las preguntas que formule el tribunal sobre la teoría de las diversas industrias, así como todas las materias propias de la asignatura que desea impartir²⁴. El 13 de diciembre de 1854²⁵, Rafael Berenguer ocupa ya la plaza de profesor, como recoge la revista *Las Bellas Artes*:

“Con el mayor placer anunciamos que el joven D. Rafael Berenguer y Conde, discípulo de la Real academia de S. Carlos, ha obtenido la plaza de profesor de *dibujo aplicado á las artes y á la fabricación*, que se hallaba vacante en la misma. Nos consta que sus actos en la oposición que acaba de hacer en Madrid ante la Real Academia de S. Fernando han sido lucidísimos, dejando completamente satisfechos á sus jueces, y dando una justa idea de la escuela donde ha recibido su instrucción. Reciba el Sr. Berenguer nuestra cordial enhorabuena, y se la damos también á los demás profesores, que tendrán en él un digno compañero, no solo por sus conocimientos, sino por sus prendas morales y su excelente carácter”²⁶.

Una Real Orden de 17 de abril de 1855 nombra a Rafael Berenguer catedrático de la asignatura de “Dibujo aplicado a las artes y fabricación” en la



Escena pintada al temple. Bóveda de la iglesia de Macastre (firmada en el ángulo inferior izquierdo)

Academia de Valencia²⁷. Dicha asignatura formaba parte de los Estudios Elementales de Dibujo desde la reforma de 1849. La nueva asignatura, según escribe Maota Soldevilla, “introduce una mayor especialización en la copia y aprendizaje de los detalles ornamentales históricos. La ampliación del número de referencias y la especialización en los modelos ornamentales históricos tiene como objeto reforzar la formación del buen gusto del alumnado (...). El cultivo del gusto, además de proporcionar a los alumnos un catálogo de formas reconocidas como de ‘buen gusto’, les proporciona el saber utilizar con acierto y decoro las distintas ornamentaciones según los correctos usos sancionados por la historia”²⁸.

²⁴ *Las Bellas Artes*, nº 5, mayo de 1854, pág. 48.

²⁵ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

²⁶ *Las Bellas Artes*, nº 12, diciembre de 1854, pág. 116.

²⁷ Título emitido por el Ministerio de Fomento el 22 de abril de 1855, documentado en la Real Academia de San Fernando de Madrid (leg, seg, 6-4/2), y actualmente en propiedad del pintor Juan de Ribera Berenguer Palau, biznieta de Rafael Berenguer y Condé.

²⁸ Maota Soldevilla, *op.cit.*, pág. 61.

Dedicado, asimismo, a la ornamentación religiosa permanente, Berenguer pintó en 1855 cinco cuadros al temple en la bóveda de la iglesia de Macastre²⁹. Actualmente solo se conservan cuatro. El compartimiento que ocupó el quinto lienzo se encuentra vacío, ya que este desapareció durante la contienda de 1936. La obra se describe, en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, del modo siguiente: "...recuadros en la bóveda decorados con pinturas que representan el Nacimiento, la Transfiguración, la Cena y la Ascensión de Cristo a los cielos, obras todas ellas de jugoso colorido y factura bien aceptable"³⁰. Como escultor, Rafael Berenguer realizó una estatua de la Virgen de los Dolores para la iglesia de la Sangre, de Valencia³¹ y, según Vicente Boix, una estatua de San Antonio Abad para la iglesia de Villarreal³².

Otra de las actividades habituales entre los escenógrafos era la pintura decorativa en domicilios particulares. Normalmente, la pintura al temple se destinaba a la sala, mientras que las paredes de las alcobas, el comedor y otras piezas solían pintarse de blanco. Entre los temas representados destacaban las arquitecturas ficticias, bajorrelieves imitados y "lejanas perspectivas con robusta balaustrada en primer término, sobre cuya baranda se veían grandes jarrones repletos de variadísimas flores, y a sus lados platos y bandejas con frutas"³³. Según González Martí, "fueron muchas las habitaciones suntuosas" que Rafael Berenguer "pintó ayudado por sus discípulos"³⁴.

El 14 de abril de 1855, en cumplimiento de lo dispuesto en la Real Orden de 12 de Diciembre de 1853, Berenguer fue nombrado vocal suplente, como profesor para formar parte del Consejo de disciplina³⁵.

Desde el 23 de julio de 1855 es director de la Escuela Luis Gonzaga del Valle, quien encarga a los profesores un listado de las necesidades materiales de sus aulas y sugerencias para su posible reforma. El informe presentado el 19 de septiembre de 1855 por Rafael Berenguer:

"solicita en primer lugar material docente específico para poder orientar su asignatura al correcto trazado y aplicación de los diferentes oficios. Esta asignatura al ser la más innovadora, respecto a sus contenidos, tenía que ser la que, por lógica, menos

material docente hubiese podido aprovechar de la enseñanza anterior. (...) esta asignatura será la única que introduzca una nueva orientación en los estudios que implanta la reforma de 1849, no porque sus métodos, la copia, y su objetivo, el aprendizaje del dibujo, sean innovadores, sino porque los modelos a copiar son específicamente modelos de ornamentación histórica, buscando la aplicación a los distintos oficios de los diversos estilos artísticos. Esta característica de la formación profesionalizada de la asignatura de Dibujo Aplicado a las Artes y a la Fabricación, considerada específica por la Academia, la convertirá en la última que cursen los alumnos artesanos. Pues era ella la que otorgaba la especialización según el oficio del estudiante. (...) De todas maneras, y aun partiendo de su condición de enseñanza específica, su objetivo docente no se apartaba del aprendizaje del dibujo y sus diferentes técnicas"³⁶.

En concreto, entre el material docente que la enseñanza de su asignatura requiere, Berenguer solicita pizarras, compases, lapiceros, cartabones, reglas, así como una "colección de sólidos, arreglados para demostrar prácticamente sus posiciones con respecto a los planos, sus trazas, e imágenes o proyecciones, penetraciones y desarrollo"³⁷. La asignatura se divide en 19 secciones: albañilería, marmolista, sastretería, alfarería, ebanistería, carpintería de mano, carpintería de llano y de armar, cerrajería ordinaria

²⁹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

³⁰ *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Valencia, 1986, pág. 229. Estas pinturas son atribuidas erróneamente a José Brel y Giral.

³¹ *Ibíd.*

³² Vicente Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pág.19. También en el legajo de A.R.A.S.C. 905/3/50.

³³ Manuel González Martí, *op. cit.*, pág. 238.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

³⁶ Maota Soldevilla, *op. cit.*, pág. 63. Soldevilla atribuye por error este informe a Rafael Montesinos Ramiro, afirmando que, en esas fechas, era el encargado de la asignatura de "Dibujo aplicado a las artes y la fabricación", cuando era Rafael Berenguer quien ostentaba dicho cargo, así como el firmante del documento. Montesinos, por su parte, fue profesor de "Aritmética y Geometría de Dibujantes" desde 1850, de "Colorido y composición" desde 1861. *Vid.*, para más datos, Francisco Javier Delicado Martínez, "Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, págs. 89-98.

³⁷ A.R.A.S.C., legajo nº 77, carpeta 6.

y de fundición, mecánica, platería, cristalería, instrumentista, quincalla y hojalatería, talla, bordado, pintura de paredes, pintura de azulejos, vasijas y otros objetos de alfarería, pintura de tejidos y armería³⁸.

El 14 de octubre de 1859, el director de la escuela le encargó una sección de "Dibujo de figura" (nocturna), que desempeñó hasta últimos de abril de 1861³⁹. Nuevamente se le encomendó el 4 de mayo de 1860 la enseñanza del Dibujo y copia de flores naturales en los meses de mayo y junio, después de cerrados los estudios elementales, desempeñando este cargo hasta finales del año 1864⁴⁰. El 9 de Enero de 1864 fue nombrado en comisión para formar el Programa de ejercicios de oposición a la plaza vacante, en la Escuela de Valencia, de "Modelado y vaciado de Adorno"⁴¹.

Durante 1860, los alumnos de Rafael participan en la exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País: "Los alumnos de la clase de dibujo aplicado a las artes y la fabricación que dirige el señor Berenguer han presentado trabajos dignos de llamar la atención en el edificio del Carmen. Esa clase subsiste en la escuela de Bellas Artes de la capital a pesar de no constar en el reglamento, gracias al patriotismo de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Valencia"⁴².

Debido a la nueva organización dada a los estudios elementales, el 8 de junio de 1864, por Real Orden, Rafael Berenguer fue nombrado profesor de "Detalles de Arquitectura y Adorno", asignatura que en la escuela valenciana se denominaría segundo curso de Dibujo lineal. El 28 de Febrero de 1866 es nombrado por la Dirección General de Instrucción Pública Vocal y Secretario del Tribunal de censura para calificar los ejercicios de oposición a la Cátedra de "Dibujo lineal de adorno y de figura", vacante en el Instituto de Albacete⁴³. Fue nombrado igualmente vocal del Tribunal de censura para calificar los ejercicios de oposición a la Cátedra de "Dibujo" vacante en la Escuela Industrial de Alcoy, desempeñando el cargo de Secretario que le fue conferido por el Tribunal⁴⁴.

En enero de 1868, Berenguer sustituyó a José Bover, profesor de la cátedra de Artes Plásticas, mientras este estuvo enfermo⁴⁵. El 13 de Enero de 1868 se informa de que "los ayudantes de la escuela Don

Manuel González y Don José Brel y Giral asisten respectivamente a los Profesores de 1º y 2º año de Dibujo lineal D. Antonio Pertegas y D. Rafael Berenguer por disposición del director de la Escuela de Bellas Artes D. Francisco Hernandez"⁴⁶.

Para la instrucción que le fue confiada, escribió y publicó en 1869, un "tratadito inédito" con el epígrafe de "Enseñanza de Detalles de Arquitectura y Adorno, correspondiente al segundo curso de Dibujo lineal". En dicho tratado, procuró, en sus propias palabras, "metodizar un resumen de lecciones, que puestas al alcance de todas las capacidades pudieran dar una idea, aunque sucinta, del origen, estilo y carácter de la Arquitectura y Adorno, que en cierto modo y sin fatigar la memoria de los cursantes pudiera servirles de introducción para los estudios sucesivos"⁴⁷.

En 1873 redactó una "Hoja de méritos y servicios"⁴⁸. Este currículum resulta la principal fuente para el conocimiento de su labor académica, artística, y según él mismo, "literaria"⁴⁹. En él podemos leer, por ejemplo: "Es consignado en el presupuesto del Estado la suma necesaria para los ascensos reglamentarios y obtenida la debida clasificación por el consejo universitario de Madrid, se le asignan mil quinientas pesetas anuales de sueldo que disfruta de fondos provinciales y municipales. Entregándole nuevo Título cumpliendo con las formalidades prevenidas para este caso y acreditándole la posición en nueve de octubre de mil ochocientos setenta y tres"⁵⁰.

El 23 de enero de 1881 Rafael Berenguer obtuvo, por unanimidad, la medalla de "académico por pintura"⁵¹ que, años después, pasaría a Ignacio Pinazo Camarlench⁵². En marzo de 1886 solicitó que se le

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁰ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴¹ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴² *Diario Mercantil de Valencia*, 5 de octubre de 1860.

⁴³ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ A.R.A.S.C., legajo 79/2/97

⁴⁷ A.R.A.S.C., legajo 905/3/50

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión del 23 de enero de 1881.

⁵² A.R.A.S.C., Libro de Individuos, sig. 57.



Oro de Ley

Núm. 505

31 Diciembre 1928

Decoración realizada por Rafael Berenguer para la comedia de magia *Un pacto con Satanás*

reemplazase en sus clases por enfermedad⁵³, siendo sustituido por Miguel Ramírez Bonet el 11 de marzo de 1888⁵⁴.

En 1868 comenzaron los trabajos escenográficos de Berenguer y Condé, de los que nos ocupamos a continuación.

UN PACTO CON SATANÁS

Según indica Manuel González Martí, el declive de la decoración pictórica de las viviendas, a raíz de la boga de los papeles pintados, y la nueva moda de reemplazar los telones que servían de fondo para los monumentos de Semana Santa por damascos y terciopelos, en la segunda mitad del siglo XIX, condujo a artistas como Rafael Berenguer a aplicar sus conocimientos perspectivos a la realización de

pinturas escenográficas para los teatros. En este campo, según el autor citado, Berenguer produjo "obras de un realismo maravilloso, eligiendo y planteando los datos según los cuales ha de desarrollarse la perspectiva con acierto de maestro"⁵⁵.

El primer trabajo teatral de Berenguer del que tenemos constancia tuvo lugar en 1868, cuando realizó trece decoraciones para la comedia de magia en tres actos, original de Antonio M. Ballester, *Un pacto con Satanás*. La obra se estrenó el 19 de diciembre de 1868 en el teatro de la Princesa, conocido entonces como teatro de la Libertad. En este mismo coliseo había trabajado como escenógrafo José Flores Vela, el cual, un año antes, había abandonado Valencia para trabajar en el teatro de Palma de Mallorca. Es curioso destacar, en este sentido, el hecho de que, en 1861, Rafael Berenguer y José Flores Vela fueran vecinos: el primero habitaba en el número 6 de la calle del Portal Nou, mientras que el segundo tenía su vivienda en el piso 4º del número 10 de la misma calle. En 1866, Berenguer ocupa el bajo de la calle Portal Nou, números 10-12, mientras que Flores Vela se traslada a la Portería del Carmen, número 11, 2ª habitación. Sin duda, ambos artistas se conocían, y no es extraño pensar que Flores Vela pudiera tener alguna relación con este primer encargo escenográfico de Berenguer en el coliseo de la Princesa.

Se trata de una encomienda importante. Las comedias de magia, uno de los géneros preferidos por el público, solían representarse en las épocas de mayor afluencia de espectadores al teatro, como la Navidad o las fechas anteriores a la Cuaresma. En estas comedias, el aparato escénico —decorado y maquinaria— ocupaba un papel protagonista. En esencia, como resumía un crítico en 1860, este tipo de comedias consistía, básicamente, en "una serie de escenas mas o menos graciosas, escritas con el objeto de presentar decoraciones y juegos escénicos"⁵⁶. La responsabilidad del pintor y del maquinista era, por tanto, muy grande.

⁵³ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión ordinaria del 14 de marzo de 1886.

⁵⁴ A.R.A.S.C., Libro de actas, Sesión ordinaria del 11 de marzo de 1888.

⁵⁵ Manuel González Martí, *op.cit.*, pág. 238.

⁵⁶ *Diario Mercantil de Valencia*, 14 de noviembre de 1860.

González Martí afirma que la obra de Ballester no llegó a estrenarse⁵⁷. Que el texto dramático, publicado además en el mismo año de 1868, diga que la obra se estrenó “con éxito extraordinario en el teatro de la Libertad de Valencia, en la noche del 19 de Diciembre de 1868”⁵⁸ y que el autor manifiesta su agradecimiento al público que ha asistido al teatro, “tributando sus aplausos” a la obra, no asegura que esta realmente se estrenase. Lo mismo sucede con los anuncios en prensa, publicados desde el sábado 19 de diciembre de 1868 hasta el 20 de enero de 1869⁵⁹: en ocasiones, se anunciaban obras que no llegaban a representarse, por unas u otras causas, o bien se ponían en escena obras que no habían sido anunciadas. No hemos hallado en la prensa ninguna crítica relativa a este estreno, ni figura el programa de mano correspondiente a la función en los *Programas de Teatro* conservados en la Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia –datos que tampoco son especialmente significativos, puesto que no se publicaron críticas de todas las obras estrenadas, y mucho menos en períodos políticamente tan agitados como el de 1868, ni se conservan en los volúmenes de *Programas de Teatro* los de todas las obras que llegaron a representarse–.

A pesar de todas estas matizaciones, hay un dato de carácter extra-teatral que nos indica que la obra en cuestión sí llegó a estrenarse, en contra de la afirmación de González Martí. Se trata del proyecto de instalar una falla en la calle de la Taberna Roja, en 1869, con “Trifaldín, el popular personaje de la comedia ‘Un pacto con Satanás’” y, sobre todo, de que en ese año se plante, en la plaza de toros, “una gran falla de ocho lados, magníficamente decorada, que representaba la escena del tercer acto de la comedia de magia ‘Un pacto con Satanás’; cuando Trifaldín era sacado del agua y atormentado por las brujas”⁶⁰. Las figuras, en esta última falla, eran de movimiento. La popularidad del personaje de Trufaldín –y no Trifaldín, como escribe Soler i Godes– y de la propia comedia, cuyas escenas llegan a ser reproducidas en los monumentos falleros, demuestra que la obra, efectivamente, se representó, como indican los anuncios en la prensa y el texto de Ballester.

En los años en los que se representó la comedia, el teatro Principal y el de la Princesa compartían empresario –Acchile Babacci, aunque la gestión corría a cargo de Pedro Diestro– y compañía. En este sentido, indica el texto de la obra de Ballester que la

“combinación del trabajo de la Compañía de verso en los dos teatros de esta capital, y la necesidad de dar algún descanso á los actores por las muchas representaciones que ha obtenido la obra, ha hecho indispensable el que alternaran aquellos en el desempeño de los principales papeles”⁶¹. De este modo, el papel de Trufaldín era representado por Pedro García⁶² y por Pío Hermosa; el de Ricardo, por Ricardo Morales y Enrique F. Jáuregui; el de Rapacejo, por Luis Morón y Juan Aparicio, y el de Lagartija, por Luis Pedraza y Arturo Tormo. La princesa Oriana era representada por Amalia Mondéjar, y Liseta, por Matilde Ruiz. Los otros personajes de la obra eran encarnados por Fernando Imperial, Virginio Cabalote, Juan Aparicio (quien representaba a Jorge, en el teatro de la Princesa, y a Rapacejo en el Principal), Mercedes Rodrigo, Carmen Coronel, Antonia Lanuza, Matilde Perlá, José Ricart y el “Sr. D.N.N.”. La música, compuesta por José Valls, era dirigida por Leandro Ruiz.

La pintura de las decoraciones de la comedia, según informa el texto de Ballester, “se ha egecutado bajo la direccion del Sr.D. Rafael Berenguer y Conde, profesor de la Academia de Bellas Artes de Valencia”⁶³. El autor de la obra afirma, a este respecto: “Deber nuestro es consignar aqui la espresion fiel de nuestro reconocimiento al Sr. D. Rafael Berenguer, á cuyo diestro pincel se han debido las preciosas decoraciones con que se ha exornado la obra”⁶⁴. Una duda se suscita ante las *Notas* que preceden al texto de la comedia: “El decorado y aparato completo de esta obra es propiedad del autor, á quien podrán dirigirse las Empresas que quieran ponerla en escena”⁶⁵. ¿A quién se refiere el texto con el término de

⁵⁷ Manuel González Martí, *op.cit.*, pág. 238.

⁵⁸ Antonio M. Ballester, *Un pacto con Satanás*, imprenta a cargo de José Peydró, Valencia, 1868.

⁵⁹ La obra, en concreto, se anunció el sábado 19-12-68, domingo 20-12-68, viernes 25-12-68 (5ª representación), domingo 27-12-68, viernes 31-12-68, sábado 2-1-69, así como 4-5-6-7-8-10-12-18 de enero de 1869. La despedida se produce el 20 de enero de 1869, tras permanecer un mes en cartel.

⁶⁰ Enric Soler i Godes, *Las Fallas. Notas para su historia, 1849-1936*, volumen I, Valencia, 2000, pág. 38.

⁶¹ Antonio M. Ballester, *op.cit.*.

⁶² El actor cómico Pedro García ostentó la hegemonía en los papeles de “gracioso” a lo largo de la década de los sesenta, sucediendo al célebre actor Esteban del Río, fallecido en 1857.

⁶³ Antonio M. Ballester, *op.cit.*.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

“autor”: al autor de las decoraciones, es decir, Berenguer; al autor del texto, Ballester, o al autor de la compañía teatral?

El artículo citado de Manuel González Martí reproduce el boceto de una de las decoraciones de la obra de Antonio M. Ballester⁶⁶. Se trata de una decoración arquitectónica resuelta en una vista en ángulo, con potentes pilares, grandes arcos y un poderoso tratamiento de la techumbre. Un fuerte claroscuro opone la parte delantera y superior de la decoración, envuelta en sombras, y el plano posterior, donde destaca una amplia escalinata. Una gran fragmentación espacial domina en el diseño, favorecida por el entramado creado por el juego de pilares, arcos, escaleras y vigas del techo. El dibujo sugiere un atento tratamiento de las texturas de la piedra y la madera. Es posible que este boceto corresponda a la decoración corta del cuadro 3º del primer acto, la cual representa un atrio en el palacio de la princesa Oriana, o al cuadro 5º del acto 3, que reproduce el atrio interior de un castillo.

Un pacto con Satanás muestra rasgos que contextualizan cronológicamente la comedia con precisión⁶⁷. Por una parte, tanto el carácter humorístico que preside la obra como los rasgos moralizantes –evocadores, en varios pasajes, del drama *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla– son dos de los recursos usuales en el género a partir de los años cuarenta. Llamam la atención, en el texto de Ballester, diversos comentarios burlescos, auto-paródicos, en relación con determinados usos teatrales vinculados, en especial, con las obras de gran espectáculo, como son las comedias de magia. Así, cuando Trufaldín, tras apagar la lámpara para no despertar a los eunucos en el camarín oriental, percibe que aparecen luces en las puntas de las lanzas, exclama: “Pues hemos hecho un pan como unas hostias. Después de apagar la lámpara me encuentro con una iluminación general”⁶⁸. “Aquí está nuestro almacén de vestuario”⁶⁹, afirma un personaje al entregar a Trufaldín una arquilla que se supone contiene algunas piezas de ropa. Cuando Liseta desaparece por escotillón, después de decir: “Me iré por el camino más corto”, Trufaldín exclama: “Demonio! Pues no conocía yo esta salida. Si pudiera largarme por el... Calla! Aquí tengo una cuerda!”⁷⁰. En otra de las ocasiones en que Liseta desaparece por escotillón, Trufaldín se asoma al mismo “á despedir á Liseta y le dá en las narices una llamarada”⁷¹.

Una especial relevancia adquieren en la comedia de magia los escotillones. Estos son unas plataformas, a modo de ascensor, que sirven para subir desde el foso o bajar a él actores o elementos de decorado. El escotillón se desplaza verticalmente mediante poleas, contrapesos, cabrestantes, tambores cilíndricos, etc., y horizontalmente, dentro del foso, para dejar lugar a otros elementos escenográficos que reemplacen a los ya utilizados. Los escotillones, al permitir apariciones y desapariciones súbitas de personajes y piezas de decorado, introducen el dinamismo y permiten un “empleo total de las posibilidades de la escena, además de ser una forma revolucionaria de entrar y salir”⁷² de ella, que se suma a las formas, más convencionales, de salir por los laterales o por el foro. En la comedia de Ballester se hace un abundante uso de los escotillones. Junto a las mencionadas desapariciones de Liseta –personaje muy aficionado a entrar y salir de escena por este procedimiento–, vemos reseñadas, explícitamente, la aparición de Ricardo, una nueva desaparición de Liseta, el cambio entre Oriana y Trufaldín en la cama imperial, y la aparición y desaparición de un salvaje armado con una enorme clava. Otra forma poco usual de abandonar la escena, aunque no desconocida, desde luego, en el teatro, es la que utiliza Trufaldín al saltar por una ventana para huir de sus perseguidores. Poco después de su precipitada partida, Liseta se asoma a esta ventana practicable para contemplar la huida del personaje.

En lo referente a las decoraciones realizadas por Berenguer para la comedia *Un pacto con Satanás* vemos que hay cinco decoraciones cortas, que representan: un ameno paisaje en las inmediaciones de Arévalo, un ameno paisaje en las inmediaciones del castillo, una selva corta, un atrio y una galería en el palacio de Oriana. Las decoraciones cortas reciben

⁶⁶ Este boceto se halla desaparecido, en la actualidad.

⁶⁷ Entre otros, diversos comentarios paródicos alusivos a la situación política imperante en el momento.

⁶⁸ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 2º, cuadro 5º, escena XV. Las iluminaciones generales se empleaban en los días de gala o “días de iluminación”, en los cuales se incrementaba la iluminación del teatro.

⁶⁹ *Ibid.*, acto 3º, cuadro 3º, escena VIII.

⁷⁰ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena 3ª.

⁷¹ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena VII.

⁷² Ermanno Caldera, *Teatro di magia*, Perugia, 1983, pág. 28.

esta denominación porque tienen como elemento fundamental el telón corto. Este, a pesar de su nombre, es el de mayor tamaño entre todos los que se emplean en el teatro: en su superficie se pinta la totalidad de la ilustración escenográfica, y se muestra sin rompimientos, visuales ni bambalinas que lo completen, por lo cual, carente del apoyo de estos recursos, su realización constituía todo un alarde pictórico y perspectivo, y daba especial ocasión de lucimiento al escenógrafo⁷³. Este tipo de telón facilita el cambio de decorado, puesto que permite que, tras él, vaya preparándose el decorado del cuadro siguiente, mientras prosigue la representación. Vemos, así, en la comedia de Ballester, cómo el telón que representaba un paisaje en las inmediaciones de Arévalo precedía al decorado de gabinete-laboratorio subterráneo, mucho más complejo, espacialmente, y en el cual tenían lugar diversos trucos. Lo mismo sucedía con la selva corta que precedía a un frondoso bosque, provisto de trucos y juegos, y que reaparecía, concluido ese cuadro, facilitando un rápido cambio de decoración y la preparación del decorado de camarín oriental donde se desarrollaban nuevos trucos. La decoración corta que representaba una galería en el palacio de Oriana antecedió a la famosa escena del cuadro 3º del tercer acto, reproducida en la falla de la plaza de toros en 1869.

Un análisis pormenorizado de las decoraciones y trucos de la obra nos ofrece valiosas indicaciones acerca de los procedimientos empleados en las comedias de magia. Tras el paisaje próximo a Arévalo que abre la obra, el espectador se asoma al laboratorio subterráneo del hechicero, tipología frecuente en este género⁷⁴. El carácter subterráneo de la decoración se acentúa por las frecuentes alusiones, en boca de los personajes, a la existencia de unas escaleras⁷⁵: estas podrían estar efectivamente presentes en el decorado, aunque no se mencionen en la acotación, o bien responder a lo que se denomina "decorado verbal", esto es, el decorado sugerido por las palabras de los personajes. En este tipo de gabinetes, compartidos por hechiceros y por sabios, confluyen los rasgos de las cámaras de maravillas y los laboratorios, como es el caso de esta decoración concreta. Estos lugares se caracterizan, fundamentalmente, por el abigarramiento y la diversidad de objetos que reúnen: en la obra de Ballester se mencionan libros, cuadrantes, esferas, redomas, un esqueleto humano, un fogón —que actúa como fuente luminosa—, una caldera con líquido hirviendo, una mesa, un taburete

y diversos enseres, tales como redomas, copas y una gran espátula. La acotación evoca el comentario de Charles Baudelaire ante el cuadro *Interior de alquimista*, presentado por el escenógrafo Isabey al Salón de 1845: en estos gabinetes siempre "hay cocodrilos, aves disecadas, grandes libros en tafilete, fuego en el horno y un viejo en bata —es decir, una gran cantidad de tonos diversos—"⁷⁶.

Este cuadro está provisto de diversos trucos. El primero de ellos, muy sencillo, tiene lugar cuando Trufaldín, tras descubrir que no puede abandonar el subterráneo, se dirige hacia la puerta y esta intercambia su lugar con el esqueleto situado en el lado opuesto de la escena, ambos en segundo plano de la misma. El hecho de que la acotación indique que la puerta "va a ocupar el sitio del esqueleto"⁷⁷ sugiere que la transformación se realiza por deslizamiento mediante los raíles con los que cuenta el tablado del teatro, y que sirven para la ejecución de mutaciones a la vista de los espectadores. En la escena siguiente, cuando Trufaldín confiesa su cobardía a Ricardo, diciendo: "Yo valiente? Contádselo a un calvo", y este responde: "Sélo tú"⁷⁸, Trufaldín se queda, de repente, completamente calvo. Este truco de quitar la peluca a un actor, probablemente utilizando cables desde el telar, era habitual en las comedias de magia. Ante el estreno en el Principal, el 6 de noviembre de 1844, de la comedia de Hartzenbusch *Los polvos de la madre Celestina*, afirmaba el crítico que firmaba con el seudónimo de *La Mosca*: "La ejecución es buena, pero la maquinaria mal servida lo mismo que algunas escenas. Al quitarle la peluca al señor Lugar, en la segunda noche, por poco le quitan la cabeza: juguete mágico que le hubiera hecho muy poca gracia"⁷⁹.

⁷³ Arola y Sala, J., *Escenografía*, Barcelona, 1920, pág. 35.

⁷⁴ Como ejemplos citaremos, entre otras, la cueva de la hechicera Sara, en *Las píldoras del diablo*, o la caverna que sirve de habitación al mago en *La banda verde*.

⁷⁵ Una de las alusiones más explícitas es la que hace Trufaldín, cuando pregunta a Liseta: "¿Pero a que bajais a este subterráneo con ochocientas escaleras?" (Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 2º, escena 3ª).

⁷⁶ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1996, pág. 63.

⁷⁷ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 2º, escena tercera.

⁷⁸ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 2º, escena IV. Por el mismo procedimiento empleado para perderlo, Trufaldín recupera el pelo en la escena XII del cuadro 4º.

⁷⁹ *El Fénix*, 1845, nº 6, 10 de noviembre de 1844.

El siguiente truco de este cuadro se desencadena cuando Ricardo vierte algunas gotas de aceite en la caldera, de la que brotan vivas llamas entre densa humareda: inmediatamente, y favorecida la mutación por este humo, el fogón se transforma en un enorme monstruo, por cuya boca sale Oriana en traje de demonio. Dan las doce y, al compás de las campanadas, la orquesta ejecuta una armonía fantástica: convenientemente encubierta por la música y las campanadas, se produce la transformación en escritorio de la mesa de las redomas, previo toque de la varilla de Oriana, y la extracción, de la cabeza de Trufaldín, de un candelero con una bujía encendida –viejo truco presente en todas las funciones de magia–. Después de comprar el alma de Ricardo, a cambio de recuperar su juventud por el plazo de un año, Oriana desaparece por la boca del monstruo y este recupera la forma de fogón. Hay varios aspectos aquí que merece la pena comentar. En primer lugar, la entrada y salida de personajes por la boca de un monstruo es habitual en las comedias de magia. Recordemos que, en el teatro medieval, el infierno se representaba a menudo como una boca monstruosa por la cual salían los demonios. Pilar Pedraza menciona una acotación escénica referente a esta boca del infierno en la mallorquina *Consuetud del Juy*, de los siglos XV o XVI; Otto Driesen alude a la presencia de este elemento escénico en un ballet del siglo XVII; en Valencia, esta boca, utilizada también en carros del Corpus como la Diablera, Roca de Plutón o del Infierno, aparece en dos ocasiones en las fiestas inmaculistas de 1662⁸⁰. En 1855, en la representación de *Los siete castillos del diablo*, con decorados de Luis Téllez, aparece un “gigante que se traga a los hombres vivos”⁸¹.

Los cambios súbitos del aspecto de los personajes son también frecuentes en las comedias de magia. Ricardo y Jacoba rejuvenecen de repente, Liseta se convierte en una anciana; Trufaldín muda de traje en varias ocasiones –aparece vestido de escudero, recupera su traje normal después de haberse despertado vestido de sultana–; Oriana cambia su traje de demonio por un rico vestido de corte... Junto con el cambio de actitud corporal de los actores, según tengan que representar a personas jóvenes o ancianas, la mudanza de trajes a la vista del público se realiza mediante un sencillo procedimiento, que Jules Moynet describe con exactitud:

“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 luego 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 (...), 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 rápidamente á la trampa. Con esto, aparece el actor vestido de otra manera”⁸².

Hemos visto también en este cuadro cómo, a un toque de la varita de Oriana, la mesa de las redomas se transforma en escritorio. Algo similar sucede cuando Ricardo ordena que un erial se transforme en jardín encantado y, a una señal suya, “se transforma la escena en un delicioso jardín con profusión de fuentes, estatuas y templetas”⁸³, o cuando, al recuperar el cabello y trocar su traje por el de escudero, Trufaldín exclama “Oh, quién tuviera un espejo!”⁸⁴, apareciendo inmediatamente en el tronco de un árbol un tocador. Una estrecha funcionalidad caracteriza la relación sincrónica entre la palabra y el gesto, por una parte, y el efecto escénico⁸⁵.

Las transformaciones de unos objetos en otros son constantes en *Un pacto con Satanás*. Además de las ya reseñadas, figuran otras: en el decorado que representa un frondoso bosque, un grupo de árboles situado en el centro de la escena se transforma en un cenador, con una mesa y dos banquillos rústicos en su interior, mientras que un peñasco colocado en segundo término, a la derecha, se convierte en un aparador surtido de botellas, vasos y viandas; un peñasco se convierte en mortero; el pedestal que hay

⁸⁰ Pilar Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, págs. 167 y 185; Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Fran Vois Rabelais*, Barcelona, 1951, pág. 313.

⁸¹ *Diario Mercantil de Valencia*, 1º de mayo de 1855.

⁸² Jules Moynet, *L'envers du théâtre*, París, 1873. Hemos utilizado la versión española, *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, 1999, pág. 192.

⁸³ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 5º, escena XVIII.

⁸⁴ *Ibid.*, acto 1º, cuadro 4º, escena XII.

⁸⁵ Ermanno Caldera, *op.cit.*, página 24.

al fondo del salón de los remordimientos se transforma en un templete infernal, etc. Los decorados, en su conjunto, también se transforman. Ya hemos indicado cómo de un erial puede hacerse un jardín, y, al fondo de este, las ruinas de una fortaleza consiguen transformarse en la fachada de un palacio. Al final del cuadro 3º del acto 2º, aprovechando la confusión provocada por una pelea entre Liseta, Ricardo y Trufaldín, en el curso de la cual un gran mantón revolotea envolviendo a uno u otro de los personajes, la decoración de bosque con cenador practicable se transforma en una selva corta. Al tocar con la espada un espejo que en el fondo del interior del harén, los muros se abren, dejando ver una galería de arcos y, en último término, un jardín.

Había diversos modos de llevar a cabo estas transformaciones. Podían disponerse sobre carros –unas plataformas provistas de ruedas, instaladas en el foso y provistas de un poste de madera al que se fijaban los bastidores– todas las piezas del decorado siguiente, compuesto por bastidores similares a los que se veían en escena, para que permaneciesen ocultos tras ellos. Cuando debía efectuarse la mutación, los bastidores del segundo decorado se deslizaban en escena, mientras que los primeros retrocedían hacia los laterales y se ocultaban. Si los bastidores eran oblicuos o se disponían en quebrado, podía replegarse la hoja sobre sí misma, mostrando el segundo decorado, pintado sobre su envés. Los bastidores, pintados por ambas caras, podían pivotar también sobre su propio eje. Existían, asimismo, bastidores de transformación, es decir, bastidores de base a los que se fijaban bastidores secundarios, entelados y pintados por sus dos caras: al accionar un hilo fijo en estos bastidores secundarios, el bastidor pivotaba, ofreciendo una u otra cara. También podía modificarse la apariencia de los bastidores mediante un cambio de posición por tiras, como si se tratase de persianas pintadas por ambos lados, con lo que Moynet denomina decoraciones con ventanas. En ocasiones se recurría a la nube pasajera para encubrir la transformación: los vuelos del mantón, durante la pelea anteriormente mencionada, o el espeso humo que brota de la caldera, antes de la transformación del fogón en monstruo, en la obra de Ballester, cumplen la función de estas nubes⁸⁶.

Trucos y juegos son imprescindibles en la comedia de magia. Uno de estos juegos es el de los sombreros, “gag” heredado por el primer cine cómico:

Trufaldín toma su sombrero de un velador y, al instante queda otro sobre el mueble, repitiéndose la broma en cinco ocasiones. Recurso empleado también por las primeras películas cómicas es la persecución con entradas y salidas sorprendentes: Trufaldín cruza la escena perseguido por varios personajes; reaparece por el lado opuesto al que se esperaba y es detenido por parte del grupo, que ha retrocedido para salirle al encuentro. Otro de los juegos que se desarrolla en la obra es el de los manteles: Trufaldín toma un mantel y lo coloca sobre la mesa; mientras va al aparador a por las botellas, desaparece el mantel. Pone otro, y se repite el truco. Coloca la mesa al pie de un árbol, pone otro mantel y este se desvanece. Pone la mesa al pie del aparador, pone un mantel y, encima, una botella. Toma un vaso del aparador, se sirve vino de la botella que puso sobre el mantel y este se esfuma. Al remate, Trufaldín consigue vencer volviendo a poner la mesa en su lugar original y colocando cuatro pedruscos sobre el mantel. Este juego de los manteles era conocido en la comedia de magia: en *Los polvos de la madre Celestina* se reseñan, entre otros juegos de maquinaria “los del Pavo y las Ollas de campaña, el de los Faroles y el Estafermo, los Manteles y las Mesas Mecánicas”⁸⁷.

Se recurre también a espectáculos de rasgos tan circenses como el del hombre-bala. Trufaldín se requebra en un peñasco que, al transformarse en mortero, le deja encerrado en su interior. Un sátiro aplica fuego “y disparándose el mortero sale Trufaldín espelido como una bomba”⁸⁸. Un alarde semejante se había realizado en el sainete de magia *Diablos son las mujeres y guapo zampamelón*, en cuyo anuncio se dice que “se verá un vuelo que se ejecutará metiendo al sargento dentro de un mortero y disparándole á la voz de fuego”⁸⁹.

⁸⁶ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, París, 1984, págs. 71-72 y 137; Isidre Bravo, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, 1986, pág. 162; Jules Moynet, *op.cit.*, págs. 92-94; César Oliva y Rafael Maestre, “Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX”, en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, 1992, pág. 425.

⁸⁷ Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia, *Programas de Teatro*, volumen 2, pág. 254.

⁸⁸ Antonio M. Ballester, *op.cit.*, acto 1º, cuadro 5º, escena XVII.

⁸⁹ *Diario Mercantil de Valencia*, 9 de enero de 1837.

Un interés especial ofrece el cuadro 3° del tercer acto, sin duda el que más popularidad alcanzó. La decoración representa una marina, con una cabaña practicable a la derecha y varios postes de piedra esparcidos por la playa. Varios personajes que extraen del agua los aparejos de pesca hallan a Trufaldín dentro de las redes, en ropa interior. Uno de los personajes entra en la cabaña y saca de ella una arquilla que se supone contiene ropa. Cuando Trufaldín abre la caja, surge de ella Liseta, disfrazada de anciana, y de ella salen posteriormente diversas ancianas hasta completar el coro. El procedimiento seguido es sencillo: la caja, sin fondo, ha sido depositada sobre una trampa del escenario, por donde van saliendo los personajes. Tras entonar una canción, atan a Trufaldín a un poste y le juzgan; entran después en la cabaña y el reo aprovecha para engañar a Rapacejo, recién llegado, y trocar con él su puesto. Al final de la escena estalla la tempestad y las ancianas, armadas de vejigas, sacuden con ellas a Rapacejo, quien se va hinchando hasta quedar completamente redondo, gracias a unos globos que el actor escondía bajo sus ropas.

Un pacto con Satanás muestra seis decoraciones exteriores y diez interiores. Las primeras representan un paisaje en las inmediaciones de Arévalo, un paisaje en las inmediaciones del castillo; los alrededores del castillo, con las ruinas de la fortaleza al fondo; una selva corta, con un poste de piedra, a la izquierda, en el que se ve la cabeza de un malhechor pendiente de una escarpia; un frondoso bosque con árboles y peñascos diseminados por la escena y una marina. Entre las decoraciones interiores se cuentan un gabinete subterráneo, un atrio en el palacio de Oriana, una antecámara en el castillo de Castro-Verde, un camarín oriental provisto de almohadones y pebeteros; el interior del harén, con espejos y divanes –decoración dispuesta en la parte delantera del proscenio, para que, al deslizarse los bastidores o paneles que cierran la escena, pueda verse el decorado dispuesto en la parte posterior, es decir, la galería de arcos por la que penetran guerreros y Amazonas, dejando ver un jardín en último término–; un camarín dormitorio en el palacio de Ricardo, una galería en el palacio de Oriana, un atrio interior de castillo; el sombrío y lúgubre salón de los remordimientos, con un pedestal, al fondo, con esfera, guadaña y demás alegorías relativas al caso, y el salón fantástico, dotado de trono, del palacio de Oriana, que cierra la comedia. Vemos, pues, la

variedad de ambientes que tanto agradaba en las obras de este género.

Del mismo modo, música y bailes amenizaban el espectáculo. Una armonía fantástica, a compás de las doce campanadas, sirve de fondo sonoro a las transformaciones del final del cuadro 2° del acto primero; la música y una canción acompañan la paliza que Rapacejo y sus secuaces propinan a Trufaldín en el cuadro 2° del segundo acto; las esclavas, sentadas alrededor de la cama imperial donde duerme Oriana, en el cuadro 1° del acto tercero, agitan grandes abanicos al compás de la música, mientras cantan; un coro de piratas abre el cuadro 3° de este mismo acto, en el cual también las ancianas que apresan a Trufaldín entonan una canción antes de atarle; por último, la armonía del primer acto se reproduce al compás de las campanadas en el cuadro 6° del tercer acto. La música suena también, por supuesto, para acompañar los tres bailes que tienen lugar en la comedia: uno es realizado por las ninfas que salen de uno de los templetos del jardín fantástico en que se transforma el erial del cuadro 5° del acto primero; el otro –en concreto, unas contramarchas–, es desarrollado por los guerreros y Amazonas que aparecen por el fondo desvelado en el harén del cuadro 6° del acto segundo; el último, ejecutado por ninfas y genios en el salón fantástico del cuadro final, cierra brillantemente la comedia.

En marzo de 1871 se anunciaba que se había puesto en estudio, en el teatro de la Libertad, la obra *Un pacto con Satanás*⁹⁰; en octubre, Sebastián Berenguer figuraba como maquinista en las listas de las compañías que debían actuar en ese coliseo⁹¹. La comedia volvió a escena durante las Navidades⁹², con gran éxito de público: “El pacto con Satanás que ya cuenta con dieciocho representaciones en el teatro de la Libertad durante las pasadas fiestas, ha obtenido completos llenos, siendo de esperar que aún produzca alguna entrada en las pocas representaciones que resten de la misma, tanto más, cuánto que hallándose cerrado el teatro Principal, habrá de recurrir a aquel alguno de sus habituales concurrentes, que este año sigue sumamente animado⁹³. En Cuaresma, la

⁹⁰ *Ibid.*, 7 de marzo.

⁹¹ *Ibid.*, 27 de octubre de 1871.

⁹² *Ibid.*, 20 de diciembre de 1871.

⁹³ *Las Provincias*, 9 de enero de 1872. El día 9 la obra ya no aparece en cartel, aunque tanto el 14 como el 23 vuelve a estarlo.

obra viaja, con todos sus decorados, a Granada: “La empresa de uno de los teatros de Granada contrata-do con el Sr. Ballester el envío de las decoraciones y demás accesorios de la comedia de magia “Un pacto con Satanás”, cuya representación parece ha de alternar con la de Pasión durante la próxima Cua-resma. Celebramos que en aquella capital produzca la magia del Sr. Ballester tan buenos resultados como en la nuestra”⁹⁴. La obra se presentó en Granada, efectivamente, “con grande aplauso”⁹⁵.

En Valencia, por otra parte, el índice de popula-ridad marcado por los monumentos falleros seguía alto, ya que, según se anunciaba a mediados de mar-zo del mismo año de 1872, “en la plaza del Conde de Casal se expondrá otra falla con figuras de movi-miento, que copiarán el tribunal de viejas que juzga a Trufaldín en la comedia de magia Un pacto con Satanás”⁹⁶.

EL TEATRO ESPAÑOL DE ALICANTE

El cinco de octubre de 1876 se inauguró el Teatro Español de Alicante. La sociedad fundadora del mis-mo vino a sustituir a *El Fénix*, por lo cual se decidió instalar el nuevo coliseo en el Teatro Viejo de la calle de Liorna, última sede social de *El Fénix*. Para ello, se llevó a cabo una reforma global del recinto, diri-gida por el arquitecto municipal José Guardiola Picó. La fachada principal, abierta sobre la calle Liorna –actualmente, de López Torregrossa–, tenía tres puer-tas para la entrada y salida del teatro y otra que daba acceso al café o salón de descanso y a los pisos altos. En la fachada posterior, situada en la avenida de Zorrilla, hoy de la Constitución, se abrían dos puer-tas que comunicaban con los almacenes del teatro y con el escenario. El aforo del local era de un millar de espectadores. La decoración del teatro corrió a cargo de Francisco Pla⁹⁷. Rafael Berenguer, asistido por su hermano Sebastián –quien figuraba como jefe de maquinaria⁹⁸– pintó el telón de boca del nuevo coliseo, así como treinta decoraciones nuevas que configurarían la primera dotación de repertorio del Español alicantino.

La inauguración corrió a cargo de la compañía dramática de Pedro Delgado. Comenzó con la inter-pretación del himno *El 5 de octubre*, compuesto por José Charques, y con la lectura de diversas obras poéticas. “Terminada la lectura, se exhibió el telón



Diploma concedido a Rafael Berenguer en 1876 por el Teatro Español de Alicante, en agradecimiento por los trabajos realizados en dicho coliseo

de boca, que es una vistosa alegoría del Parnaso en que aparecen Apolo, las musas y varios poetas, pin-tada por los señores Berenguer, y que mereció ine-quívocas muestras de aprobación por parte del público”⁹⁹. Según *El Graduador*, este telón de embo-cadura se exhibió en el tercer acto de la comedia en cuatro actos de Ventura de la Vega *El hombre de mun-do*, representada a continuación:

“El acto tercero, circunscrito á exhibir el telon de embocadura, era esperado con ansiedad porque se había elevado su mérito entre mil nubes de incienso

⁹⁴ *Ibíd.*, 18 de enero de 1872.

⁹⁵ *Ibíd.*, 3 de marzo de 1872.

⁹⁶ *Ibíd.*, 12 de marzo de 1872.

⁹⁷ Jaume Lloret i Esquerdó, *El teatre a Alacant 1833-1936*, Valen-cia, 1998, pág. 72.

⁹⁸ *El Graduador*, 13 de septiembre de 1876.

⁹⁹ *El Constitucional. Diario liberal de Alicante*, 6 de octubre de 1876.

y la Sociedad-empresa, orgullosa de poseer un lienzo de tal valía, había mostrado especial interés en reservarlo hasta el momento oportuno, con la idea de que la sorpresa fuese más agradable, y de mayor efecto su presentación al público.

Así sucedió que, al descender con una pausa arreglada á la solemnidad de aquel instante, un aplauso unánime galardonó al autor.

El lienzo encierra un gran pensamiento, y su conjunto es agradable y de buen gusto.

El mismo *motivo*, desarrollado en mayores límites, ganaría en magestad y en importancia.

Como obra mundanal, tiene sus defectos, pero pueden y deber ser dispensados en gracia al plazo exiguo que se fijó para pintarlo¹⁰⁰.

Como vemos, la crítica de *El Graduador* no está exenta de reticencias, relacionadas, al parecer, con el tamaño del telón y con su factura. En cuanto a su tema, el telón realizado por Berenguer se inscribe en una larga tradición de representaciones del Parnaso en los telones de boca. Recordemos, entre otros, el telón pintado en 1798 por Manuel Camarón para la valenciana Botiga de la Balda, en el cual concurrían personajes, objetos y enclaves mitológicos tales como Apolo, el caballo Pegaso, la fuente Heliconia, el río Turia –personificado como un anciano reclinado en una urna de la que manaba agua, entre ramas de morera–, Valencia –encarnada en la figura de una ninfa que mostraba flores y frutos– y el inevitable coro de las nueve musas, caracterizada cada una de ellas mediante sus atributos tradicionales. Sobresalían, entre estas, Talía, en representación de la Comedia, con su traje verde y amarillo, una máscara y una trompa, y Melpómene, encarnación de la Tragedia, coronada de laurel, cubierta por un manto regio, apoyada sobre un sepulcro sombreado por dos cipreses y esgrimiendo un puñal en su mano. A sus pies se hallaba una corona de hierro y una espada. En el plinto del sepulcro se leía la siguiente inscripción: “Si buscas premio, la virtud abraza; / Si tu infamia y castigo, sigue el vicio; / El doctrinarte en esto es mi ejercicio”.

Los versos se inscriben en la más pura tradición neoclásica, que atribuía una clara función pedagógica al teatro, cuyo fin no era otro que “manifestar

claramente lo horroroso y abominable del vicio y la amable hermosura de la virtud¹⁰¹. En consonancia con este concepto del teatro como escuela de costumbres, al telón de boca neoclásico se le confiere un decidido papel didáctico: en él suelen representarse, como en el caso del Parnaso, “escenas y paisajes de la mitología griega que significan (...) una invitación a entender el espacio de la representación como una caja de Pandora cargada de dones y valores morales, reflejo de un mundo perfecto e ideal de los dioses¹⁰². Muy similar en su concepto al telón realizado por Camarón para la Botiga de la Balda es el que pintó en 1803 el valenciano José Ribelles para el madrileño teatro de la Cruz: en él, Apolo, sentado sobre una peña de la que manaba la fuente Castalia, se veía rodeado por las musas, viéndose en segundo plano a diversos poetas españoles. Representada la escena en campo abierto, con los grupos perfectamente ordenados y equilibrados, no cabe duda, como indica Arias de Cossío, de que su modelo era, como en el caso de todos estos telones parnasianos, el célebre *Parnaso* de Rafael¹⁰³.

Es evidente, asimismo, al margen de que la obra de Rafael constituyese un tipo iconográfico utilizado una y otra vez por los escenógrafos, que Berenguer conocía el telón de boca de Manuel Camarón, presente en la Botiga de la Balda hasta 1832. Es probable que este mismo telón, “con tanta justicia alabado¹⁰⁴, del que, sin embargo, el pintor escenógrafo Francisco Aranda afirmaba en 1845 que había sido pintado “para el teatro viejo¹⁰⁵, sin hacer referencia a su posible uso en el teatro Principal, fuera adaptado al nuevo coliseo de la calle de las Barcas. No eran obstáculo, para ello, las diferentes proporciones entre la embocadura de uno y otro teatro, ya que un telón realizado para un determinado escenario podía adaptarse a otro, de mayores o menores dimensiones, ya fuera añadiendo franjas de tela, en un caso, o recortando sus bordes, en el otro. Dos datos nos inducen a plantear este posible reaprovechamiento del telón de Camarón. El primero de ellos es la ausencia de referencias al primer telón de boca del

¹⁰⁰ *El Graduador*, 8 de octubre de 1876.

¹⁰¹ *Diario de Valencia*, 9 de abril de 1798,

¹⁰² Ana María Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pág. 33.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 42.

¹⁰⁴ *El Fénix*, 2ª época, 1845, n.º 47, 24 de agosto de 1845.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Principal, silencio que resulta sorprendente, ya que se trata de una pieza muy importante y cuya descripción pormenorizada suele realizarse con motivo de la inauguración de cualquier teatro. El segundo es el comentario realizado por el crítico Luis Miquel y Roca cuando, en el curso de las reformas realizadas en el Principal en el verano de 1845, se planteó la necesidad de sustituir el viejo y "horrible telón de boca, que con el apenas visible caballo pegaso, y el génio de las artes representado por un aguador"¹⁰⁶, haría un "chocante contraste" con la nueva decoración interior del coliseo. Observemos que la descripción se corresponde, perfectamente, con la obra realizada por Camarón casi medio siglo antes.

En cualquier caso, retomar en 1876 el tema del Parnaso, como hizo Rafael Berenguer para el teatro Español de Alicante, resultaba una opción un tanto retardataria, aunque no, desde luego, inusual entre los escenógrafos de la época. En 1893, Francisco Soler y Roviroza resumía del siguiente modo, en una conferencia impartida en el Ateneo de Barcelona, la evolución sufrida por los telones de boca desde finales del siglo XVIII hasta su época: a fines del XVIII, imperaba la mitología, y "Pegaso se aderezaba con todas las salsas"¹⁰⁷ –recordemos su presencia en el telón de Camarón–. "Cuando acabó la devoción al corcel alado –prosigue Soler–, empezó el culto a la blanda lira con un fervor tal, que hasta los románticos la aceptaron con acompañamiento de máscara trágica, puñal, lámpara de mano, copa de veneno, ave nocturna, humeante pira y urna cineraria, cubierta con abandono por negro crespón"¹⁰⁸. Extinguidas o, por lo menos, apaciguadas estas furias románticas, a partir de 1840, aproximadamente, cesaron "las creencias mitológicas, y como no se acertaba ya al simbolismo, los cortinajes imitando el terciopelo, con más o menos acierto, recamados de oro y pedrería, fueron el tema principal de los telones de boca, hasta hoy, que se presenta con una desvergüenza el telón de anuncios ostentando sus nuevos atributos formados por botellas de coñac, Emulsión Scott, máquinas de coser y bragueros higiénicos"¹⁰⁹. En el mismo sentido del abandono de la mitología abundaba en 1858 Eusebio Lucini, cuando se planteó la necesidad de sustituir el telón de boca del Principal de Valencia, realizado por Francisco Aranda en 1845: "No usándose ya las alegorías por haberse abusado de ellas, y además en el olvido que ha caído la mitología toda alegoría es ininteligible para la generalidad, he creído que si no se

quería hacer una cortina sola (...), podría figurarse un cortinaje que deja ver el templo de la Inmortalidad"¹¹⁰.

Volviendo a la inauguración del teatro Español de Alicante, antes de exhibir el parnasiano telón de boca de Rafael Berenguer, se mostraron las decoraciones de un salón árabe y, en el entreacto, de un salón regio-fantástico, pintadas, como los treinta decorados que constituyen la primera dotación de repertorio del teatro, por los hermanos Berenguer. Este salón regio-fantástico, según el crítico de *El Graduador*, "es bastante á dar nombre y reputación á un artista, tanto por su correcto dibujo, y su buen colorido, como por la ilusión completa que dá su acabada perspectiva"¹¹¹. Vemos alabadas, una vez más, las dotes perspectivas de Berenguer, así como la corrección de su dibujo y colorido.

Por el conjunto de sus trabajos en el teatro Español, la sociedad dramática encargada del mismo entregó a Rafael Berenguer un diploma conmemorativo, en agradecimiento a su labor. En el documento puede leerse cómo dicha sociedad, "agradablemente sorprendida al contemplar su hermoso y notable trabajo, en donde no supo que admirar más, si el atrevido pensamiento, desenvuelto con valentía y ejecutado diestramente, o la simpática combinación de los colores", acordó felicitar a Berenguer "por su obra, la que revela muy claramente que su autor es digno émulo de Rafael y de Velázquez"¹¹².

¹⁰⁶ *Ibid.*, n° 41, 13 de julio de 1845.

¹⁰⁷ *Cit.* en Joaquín Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923, pág. 223.

¹⁰⁸ *Ibid.* La descripción coincide, en gran medida, con una de las sátiras del suicidio romántico realizadas por Leonardo Alenza y conservadas en el Museo Romántico de Madrid.

¹⁰⁹ *Ibid.*, págs. 223-224.

¹¹⁰ Archivo de la Diputación de Valencia, *Fundación. Obras*, VIII-1, caja 5, legajo 51. Este tipo de "cortinas solas", esto es, telones sin decoración figurativa específica, resueltos mediante cortinajes recogidos y plegados, fue utilizado por numerosos artistas, entre los que se encuentran José María Avrial y Flores –en los madrileños teatros de la Cruz, en 1843, y del Instituto, en 1845–, Manuel González, bajo la dirección de Bernardo López –en el valenciano teatro del Liceo, en 1841–, Philastre –en el Teatro Real de Madrid, en 1850– y Baldomero Almejún, ayudado por Antonio García –en 1861, en el teatro Principal de Valencia–.

¹¹¹ *El Graduador*, 8 de octubre de 1876.

¹¹² Diploma otorgado por la Sociedad-Empresa del Teatro Español de Alicante a Rafael Berenguer Y Condé, 6 de octubre de 1876.

UN CURIOSO DIBUJO ESCÉNICO

Antes de concluir esta aproximación a los trabajos escenográficos de Rafael Berenguer, citaremos un dibujo, propiedad de los descendientes del artista, que sin duda resulta de mucho interés. Se trata de un dibujo en el que se combina la vista de una ermita, en un ángulo de la composición, junto a un curso de agua y rodeada de árboles, con la representación arquitectónica de un claustro o el interior de una iglesia gótica. Además de lo insólito de esta combinación de ambientes, otra cosa llama la atención en este dibujo, y es que se trata, exactamente, del mismo que, realizado con la técnica del gouache y firmado por el escenógrafo Luis Téllez, se conserva en el Museo Federico Marés de Barcelona, y que está datado hacia 1850. La única diferencia apreciable es que, en el ejemplar conservado por los descendientes de Berenguer, aparecen unos personajes que no existen en el ejemplar de Barcelona.

Ignoramos, por el momento, la razón de que existan estos dos ejemplares del mismo dibujo, diferenciados tan solo por la presencia de estos pequeños

personajes. Tal vez Rafael Berenguer, alumno de Téllez, tuvo que copiar esta obra de su maestro, o quizás este le entregara una copia de la misma.

En cualquier caso, las dudas suscitadas por la presencia en Valencia de este segundo ejemplar vienen a sumarse a las que ya plantea la extraña combinación de elementos en este dibujo, relacionado, muy probablemente, con alguna decoración escénica cuyo destino se desconoce.



Dibujo de decoración teatral, perteneciente al archivo familiar

A P É N D I C E D O C U M E N T A L

EXPEDIENTE DE OPOSICIÓN A LA PLAZA DE PROFESOR DE DIBUJO APLICADO A LAS ARTES Y A LA FABRICACIÓN DE LA ACADEMIA DE VALENCIA, CON ARREGLO AL PROGRAMA PUBLICADO EN LA GACETA DE 9 DE MAYO 1854

“Al Exmo, Sr Ministro de Fomento en 6 de Diciembre de 1854.

Exmo. Sr.

En cumplimiento de lo dispuesto en Real orden comunicada para que por esta Academia se nombre el tribunal de oposición a la plaza de dibujo aplicado a las artes y a la fabricación de la Academia de Valencia, a la cual se habían presentado como opositores:

D. Vicente Soto y Rodríguez.
D. Rafael Berenguer y Condé.
D. José Gallel y Beltrán.
D. Ramón Simarro y Oltra.

Se nombró dicho Tribunal compuesto por:
Exmo Sr. D. Francisco Martínez de la Rosa, presidente.

D. Antonio M^o Esquivel, por pintura.
D. Luis Ferrant, por pintura.
D. José Piquer, por escultura.
D. Francisco Pérez, por pintura.

Habiendo sido agregados a él, a petición de la Academia, D. Isaac Villanueva y D. Ángel Riquelme, en virtud de la Real orden de 26 de Octubre último.

Llegado el día 28 se presentaron únicamente D. Vicente Soto y D. Rafael Berenguer, habiendo tenido efecto la referida oposición, en los términos que aparece en las actas, de los originales que se acompañan, para la referida plaza D. Rafael Berenguer y Condé, con cuyo juicio se conformó ésta Real Academia, en junta general celebrada el día 3 del corriente se remite a V. el expediente como lo ejecutó.

Extracto:

Se remite el expediente de oposición a la plaza de profesor de dibujo aplicado a las artes y a la fabricación de la Academia de Valencia proponiendo a D. Rafael Berenguer y Condé¹¹³.

¹¹³ Archivo de la Real Academia de San Fernando. La signatura del legajo es: 6-4/2

B I B L I O G R A F Í A

Fuentes documentales:

- Archivo de la Diputación de Valencia, secciones de *Arrendamientos* y *Fundación. Obras*
- Archivo Histórico Municipal de Valencia
- Archivo del Reino de Valencia
- Archivo parroquial de San Esteban
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid
- Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia: *Programas de Teatro, 1839-1877.*
- Diploma otorgado por la Sociedad-Empresa del Teatro Español de Alicante a Rafael Berenguer Conde, 6 de octubre de 1876
- Libros de enterramientos del Cementerio General de Valencia
- Museo Federico Marés, de Barcelona

Fuentes hemerográficas:

- *Almanaque de Las Provincias* 1890
- *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*
- *Diario Mercantil de Valencia*
- *Diario de Valencia*
- *El Fénix*
- *El Graduador*, Alicante
- *El Constitucional. Diario liberal de Alicante*
- *Las Bellas Artes*
- *Las Provincias*

Impresos:

- ALCAHALÍ, Barón de (José Ruiz de Lihori), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *Guía abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia, 1970
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991
- AROLA Y SALA, J., *Escenografía*, Barcelona, 1920.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, 1951.
- BALLESTER, Antonio M., *Un pacto con Satanás*, Valencia, 1868
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1996
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps*, 1976
- BOIX, Vicente, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877
- BRAVO, Isidre, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, 1986
- CALDERA, Ermanno, *Teatro di magia*, Perugia, 1983
- CATÁLOGO Monumental de la Provincia de Valencia, dirigido por Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Valencia, 1986
- CIEN AÑOS de pintura en España y Portugal (1830-1930), diccionario de Anticvaria
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J., "Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, págs. 89-98.

- GARCÍA ALCARAZ, R., "La Academia de San Carlos de Valencia", en el Catálogo de la Exposición *Muñoz Degraín*, Valencia, 1996
- GARCÍA MERCADAL, José (selección), *Viajes por España*, Madrid, 1972
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, "Rafael Berenguer, 'el Perspectivo'", en *Oro de Ley*, n° 305, Valencia, 31 de diciembre de 1928
- GUÍA DE VALENCIA, Valencia, 1863, Biblioteca de "La Opinión"
- LÓPEZ TERRADA, M.J., *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, 2001
- LLORET I ESQUERDO, Jaume, *El teatre a Alacant 1833-1936*, Valencia, 1998
- MARTÍ ROMERO, Miguel-Silvestre ("El Sarriero"), *Macastre. Pueblo de la Hoya de Buñol*, 1984
- MOYNET, Jules, *L'envers du théâtre*, París, 1873.; versión española: *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, 1999
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, 1923
- OLIVA, César, y MAESTRE, Rafael, "Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX", en *La comedia de magia y de santos*, Madrid, 1992
- ORTIZ SERRA, Manuel, *Revista de Estudios Comarcales Hoya de Buñol-Chiva*, n° 3, año 1996, pp. 77-82
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884.
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982.
- RÁFOLS, J.F., *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954.
- ROIG CONDOMINA, Vicente, *Las exposiciones de Bellas Artes en la Valencia del siglo XIX*, Valencia, 1994
- SAUR, K.G., *Allgemeines künstlerlexikon*, Band-9, München-Leipzig, 1994
- SOLDEVILLA LIAÑO, Maota, *Del artesano al diseñador. 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, Valencia, 2000.
- SOLER I GODES, Enric, *Las Fallas. Notas para su historia, 1849-1936*, volumen I, Valencia, 2000.
- SONREL, Pierre, *Traité de scénographie*, París, 1984.