

Josep Lluís Sirera: “Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica¹” (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

María Soledad Catalán Marín. *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, 266 pp.

Uno de los déficits más notables que presentan los estudios sobre historia del teatro español es el de la falta de conexión entre las diferentes metodologías a aplicar. Vinculados por tradición dichos estudios al campo de la Filología y de la Historia de la Literatura, costó mucho ir más allá del texto dramático para estudiar el teatro como representación con todas sus consecuencias. Por fortuna, en el último cuarto de siglo este problema parece estar siendo superado y las nuevas promociones de investigadores que surgen de las universidades españolas pueden enorgullecerse de haber contribuido a situar los estudios de historia del teatro hispánico casi al mismo nivel que los de otros países de nuestro entorno.

Casi, he dicho; y es que todavía presentamos retrasos considerables en algunos terrenos, fruto a su vez de esa falta de conexión a que aludía. Puede servir como ejemplo, el poco provecho que los historiadores de teatro (formados, como ya he dicho, en licenciaturas filológicas) sacamos a los importantes avances, de documentación pero también metodológicos, que los musicólogos especializados en música escénica están consiguiendo en los últimos años. Quien esto suscribe ha tenido ocasión de comprobar esta falta de interés por parte de los historiadores del teatro: no es nada infrecuente que en los congresos y seminarios en que se dan cita unos y otros (y yo he tenido ocasión de organizar en Elche unos cuantos), mientras los estudiosos de la música escénica asisten de forma regular a las ponencias y sesiones de trabajo de los historiadores de teatro, las que protagonizan ellos no despiertan análogo interés. Todo lo contrario, más bien.

Sucede lo mismo, me parece, cuando de lo que se trata es de poner en contacto historiadores del arte, especializados en escenografía y arquitectura teatral, con historiadores del teatro (se acojan consciente y responsablemente a esta denominación o, en el fondo, continúen moviéndose en el terreno mucho más cómodo de la literatura dramática). Ciertamente es que en los últimos años se puede apreciar cierta convergencia y avances significativos en este sentido, tanto desde la *orilla filológica* como desde la de

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica"¹ (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

los historiadores del arte. Convergencia, sin embargo, no significa todavía coincidencia, por lo que podemos encontrarnos con estudios en paralelo de unos mismos hechos o de unos mismos fenómenos teatrales. Estudios que se hubiesen enriquecido substancialmente de haberse realizado de forma conjunta o, por lo menos, interconectados. Ya hay ejemplos, positivos, de ello, desde luego: el teatro de los Siglos de Oro se ha enriquecido en estos últimos años con investigaciones rigurosas que han sabido aunar los problemas específicos de la puesta en escena, examinada no sólo a través de sus *huellas textuales* (acotaciones, relaciones, documentos administrativos, etc.) sino también en el contexto de la teoría y práctica artística del momento, con los que presentan los textos dramáticos del momento; el camino abierto en su momento por la rigurosa e imprescindible (¡todavía!) historia de Shergold¹ se ha revelado en este sentido como muy fecundo.

Otra cosa bien distinta es la que sucede en el teatro contemporáneo español. Es cierto que el teatro hispano de los siglos XVIII al XX adolece de un *pecado original* del que está todavía lejos de librarse, pese a las investigaciones renovadoras de Emilio Palacios, Ermanno Caldera, David T. Gies o Jesús Rubio Jiménez, que en los años ochenta ayudaron decisivamente a una revalorización del teatro de esos siglos. Me refiero, por supuesto, al de no poder resistir la comparación con nuestro teatro clásico por excelencia: el de los siglos XVI y XVII. Este *pecado*, amén de desalentar a decenas de futuros investigadores (que saltan, por así decirlo, de Calderón a Valle-Inclán), se ha traducido en un cierto retraso en las investigaciones concretas y, muy en especial, en esa tan necesaria *puesta en común* entre especialistas que estudien dicho teatro desde diferentes ángulos metodológicos. No existen, en efecto, muchos foros para lograrlo: un puñado de revistas, algunas iniciativas puntuales, con muy escasa, si no nula, continuidad y, esto es cierto, el impecable trabajo de grupos de investigadores aglutinados en torno a nombres prestigiosos, como los ya citados, a los que había que sumar más desde luego, como Piedad Bolaños en la Universidad de Sevilla o Leonardo Romero en la de Zaragoza².

¹ N. D. Shergold. *A history of the Spanish Stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1967.

² Con mucha más modestia, y desde un proyecto todavía incipiente tenemos que situar esta revista y el grupo de investigadores de la Universitat de València que la sostenemos.

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica¹" (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Quiere decir todo lo anterior que, pese a todo, avances haylos. Y valga como botón de muestra este estudio de María Soledad Catalán Marín. Un trabajo del que destaca, en primer lugar, su clara voluntad didáctica, como queda de manifiesto en su capítulo primero, dedicado a los "aspectos técnicos de la representación teatral", en el que en un centenar de páginas introduce al lector en la morfología y en en el funcionamiento del escenario de *caja italiana*. Hay, ello también es cierto, exceso de síntesis: la iluminación, por ejemplo, es un aspecto lo suficientemente complejo (incluso antes de la generalización del uso del gas) como para merecer algo más de las once páginas que le dedica, y lo mismo sucede con los panoramas y dioramas (dos páginas justas, con inevitable inclusión de la célebre cita de Zorrilla acerca de su introducción en la segunda parte de *El zapatero y el rey*).

Se dedica el segundo capítulo a la "pintura de historia y drama romántico". Cincuenta páginas escasas en las que es perceptible análoga voluntad didáctica, pero en la que se aprecia también uno de los problemas de este estudio: su excesiva dependencia de la bibliografía específicamente teatral y, más en concreto, de la de historia de la literatura. Quiero decir que se echan aquí en falta más estudios sobre historia del arte y de la pintura. Ejemplifica bien este desequilibrio que se renuncie a un enfoque que ha dado, y da, muy buenos resultados en el estudio de la historia del teatro de otras épocas (por ejemplo, en el caso del teatro medieval); me refiero al estudio de la *composición teatral* de las pinturas, que va más allá de la utilización de determinados elementos supuestamente comunes a ambas artes. Es decepcionante, por eso, el apartado "cuadros de tema histórico con predominio de lo teatral", que se resuelve mediante citas a descripciones de diversas obras pictóricas (como el célebre *Guzmán el Bueno* de Martínez Cubells) sin profundizar en aquellos aspectos en los que cualquier director de escena hubiese reparado de inmediato: el equilibrio y disposición en planos de los actores, el contraste de volúmenes y la gradación tonal así, como algo que interesaba tanto al escenógrafo como al pintor: la procedencia de los focos de luz (su gama de colores) y los juegos de luces y sombras... Aspectos que por cierto sí merecen su atención en los apartados englobados bajo el epígrafe "principios técnicos comunes". ¿Comunes a quiénes? Sin duda a los pintores escenógrafos y a los pintores a secas, aunque estos últimos no se ven aquí demasiado representados, porque no hay sino citas (muy atinadas y bien analizadas, eso sí) a obras dramáticas. Lógico: son los textos

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica"¹ (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

dramáticos los que interesan a la autora, y desde este punto de vista su enfoque es impecable; por ello, hubiese tenido que optar para este capítulo por un título más centrado en los principios teóricos y prácticos de la escenografía romántica; es decir: sin esa referencia inicial a la "pintura de historia".

A tenor de lo anterior, resulta evidente que el capítulo tercero tendría que convertirse en la clave de bóveda de este estudio. No en balde está dedicado a estudiar la "simbología de la puesta en escena de los dramas románticos", tema al que dedica otras cincuenta páginas. Quiero aclarar, antes de seguir adelante y en previsión de posibles equívocos, que si el capítulo hubiese substituido el término *puesta en escena* por otro (como por ejemplo: *acotaciones*) gran parte de lo que diré a continuación carecería de sentido. Y es que, en efecto, por mucho que nos esforcemos no encontramos en estas páginas sino una enumeración / descripción, primero, de los espacios que aparecen en el *corpus* de obras seleccionadas; y, por supuesto, su análisis desde el punto de vista de sus correspondientes valores simbólicos en las obras en cuestión.

¿Hay por ello *puesta en escena*? Mucho me temo que no. Ni siquiera, me atrevería a decir, *puesta en espacio* (si se me permite el galicismo) en tanto en cuanto el análisis, sin duda agudo y bien enfocado, no va más allá del texto dramático; no llega a plantearse (con muy contadas excepciones) su *traducción*, su actualización sobre las tablas. No hay lectura del texto en función de la puesta en escena, lo que explica (por ejemplo) que los *actores* de carne y hueso, como se dice vulgarmente, estén ausentes de este estudio, siendo como son fundamentales en cualquier escenografía, en tanto en cuanto son ellos los que físicamente ocupan el espacio escénico, portan marcas escenográficas evidentes, refuerzan (o desmienten) las perspectivas pictóricas, hacen buena o mala la luminotecnia, etc. El estudio queda así excesivamente encerrado en las dos dimensiones del papel, aunque no me cabe duda de que la autora posee capacidad de *lectura* más que suficiente para haberse planteado otra forma de leer dichos textos, un poco en la línea que lo había hecho unos años antes, y de forma a mi entender muy precisa, Georges Zaragoza³. Valga como ejemplo de esta capacidad, aquí no

³ Georges Zaragoza. *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de Dramaturgie comparée*. Paris, Honoré Champion, 1999.

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica"¹ (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

suficientemente desarrollada, las doce páginas que dentro de este capítulo le dedica a analizar el *tiempo*, elemento estructural nuclear del teatro romántico.

Es evidente que lo anterior me lleva a otra de las carencias de que adolece el presente estudio: la conformación de un *corpus* en el que se presta atención exclusiva a un concepto (por cierto no definido ni delimitado), el de *drama romántico* que excluye no solo la *comedia romántica*, vindicada entre otros por Ermanno Caldera en su estudio de conjunto⁴, sino también otros géneros teatrales propios de la época, tales como la *comedia de magia*, el *melodrama* y, sobre todo, la ópera. Sí, es cierto que ninguno de ellos guarda relación inmediata con el drama romántico (afirmación que, con todo, es muy matizable para los dos últimos géneros citados), pero desde el punto de vista escenográfico las fronteras entre unos géneros y otros se diluyen hasta el punto de que podríamos hablar de un trasvase de recursos técnicos y de conceptos escenográficos. Por ello, y desde un punto de vista *a dominante* escenográfico, me parece mucho más equilibrado el *corpus* y la estructura del estudio de Carmen Pinedo⁵, aunque se aleje de los cánones más estrictamente literarios .

El estudio acabado de citar presenta, por otra parte, un interés añadido: examinar el problema que aquí nos ocupa desde la periferia. Mirada que en trabajo de María Soledad Catalán se encuentra ausente, pese a que el título podría hacer pensar lo contrario: al fin y al cabo, de "dramas románticos españoles" se habla, sin más precisiones espaciales. Sin embargo, no creo que se deba ello⁶ a uno de los problemas más extendidos entre los estudiosos de la historia teatral y sociología del teatro (centrar sus investigaciones casi exclusivamente en Madrid y proyectar los resultados obtenidos

⁴ Ermanno Caldera. *El teatro español en la época romántica*. Madrid, Castalia, 2001, pp. 27-44.

⁵ Carmen Pinedo. *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2001, 149 ff. a dos columnas. Se trata de un estudio planteado como demandaba al inicio de esta reseña: desde una perspectiva más de historiadora del arte que de historiador del teatro (que en nuestro país viene a ser un historiador de la literatura transformado), por lo que hay carencias literarias de cierta consideración... Que son compensadas en buena medida por un enfoque más espacial, dinámico y tridimensional del texto. Más operativo, en suma. Como ejemplo de esta diferencia de enfoque, podemos comparar las cuatro páginas que María Soledad Catalán dedica a describir los teatros de Madrid, con los dieciocho folios a doble columna que dedica Carmen Pinedo a los valencianos,,

⁶ Por lo menos completamente. Y es que dentro del *corpus* escogido nada pasa con que falten muchos dramaturgos románticos (o, simplemente, autores de dramas históricos) de alcance puramente local, aunque choca un poco la ausencia de un dramaturgo como Víctor Balaguer,

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica"¹ (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

al conjunto del territorio español), sino más bien a esa concepción predominantemente literaria del hecho teatral que, como estoy comentando, se desprende de este trabajo.

Esta concepción, digo, lleva a la autora a prescindir de lo que parece -casi- una tautología en los estudios sobre historia teatral: el texto dramático es inseparable de sus puestas en escena (mejor dicho: vive en ellas), por lo que nos tendrían forzosamente que interesar dichas puestas en escena, tengan estas lugar en Madrid (y no olvidemos tampoco la gran cantidad de espacios teatrales diferenciados que coexisten en la capital del Reino durante la primera mitad del XIX⁷), en Barcelona o en cualquier otra ciudad de la geografía española. Los *n* montajes a que da lugar una obra teatral resultan, a la postre, decisivos para analizar la teatralidad del texto dramático que los sustenta. Un historiador del teatro tendría que tratar, en la medida de lo posible, de reconstruir la secuencia de montajes. La prensa ofrece para ello un material bastante interesante en el que descuellan las críticas (que en el siglo XIX devienen fundamentales); y no sólo en Madrid, que conste. No se ha recurrido aquí a la prensa con el rigor requerido, ni siquiera dentro del ámbito geográfico estricto del estudio, por lo que resulta muy difícil poder establecer hasta qué punto lo que las acotaciones nos trasladan es potencialidad escénica o, simplemente, una declaración de intenciones con poca relación con las soluciones escenográficas adoptadas en sus correspondientes puestas en escena..

La falta de utilización de fuentes hemerográficas, solo muy en parte compensada por la utilización de fuentes literarias, se hace extensiva a otras ausencias bibliográficas: falta bibliografía referida al riquísimo teatro catalán del período⁸, pero también faltan

cuyo capital papel en la consolidación del teatro catalán decimonónico resulta incomprensible sin sus dramas románticos en castellano.

⁷ Ángel Luis Fernández Muñoz. *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, El Avapiés, 1988. En especial, su capítulo tercero.

⁸ Puede aducirse, y con razón, que uno de sus mejores especialistas, Josep Maria Sala ha trabajado más bien el teatro catalán de finales del XVIII y principios del XIX: *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida, Milenio, 2000. O que la fundamental cartelera elaborada por María Teresa Suero Roca (*El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona, Institut del Teatre, 1990) se queda a las puertas del Romanticismo. Pero este reparo queda automáticamente anulado cuando hojeamos las páginas que a la escenografía y la representación dedica Sala en su libro, y que pueden ser aplicables perfectamente al teatro de unos años más tarde; o cuando en la bibliografía del estudio que aquí se reseña encontramos el artículo de Lucio Izquierdo "El teatro en Valencia (1800-1832)". ¿Por qué uno, el de María Teresa Suero, no y otro sí? En cualquier caso, lo que carece de justificación es la ausencia de estudios fundamentales perfectamente aplicables al conjunto del teatro español, como el clásico estudio de Joan Mas i Vives sobre *El teatre a Mallorca a l'època romàntica* (Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat, 1986).

Josep Lluís Sirera: "Describir e historiar. Algunas reflexiones sobre los estudios sobre escenografía decimonónica¹" (7 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

estudios que tocan de lleno en el tema y período del estudio. Ya he comentado el caso de la obra de Georges Zaragoza, y podría añadir la sorprendente ausencia de un artículo tan sólido como el de Juan P. Arregui, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX" (*Especulo*, revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid, nº: 14, 2000; <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/>), en el que hubiese encontrado atinadas reflexiones teóricas y metodológicas, muy útiles para este trabajo.

Con todos estos reparos, sin embargo, tenemos que felicitarnos -y mucho- por la aparición de este libro: no abundan en nuestro país los que tratan de acercarse al hecho teatral desde una perspectiva no predominantemente literaria, y también el teatro del siglo XIX se encuentra necesitado de estudios y publicaciones que asienten los avances experimentados en el último cuarto de siglo y abran nuevas perspectivas de trabajo, como sucede precisamente aquí.

Hay más ausencias dentro de este ámbito, por supuesto: para el caso de Valencia, no sólo el artículo de Izquierdo puede ser útil, sino también los estudios de Arturo Zabala: *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. València, Institución Alfons el Magnánim, 1982; o Josep Lluís Sirera: *El teatre Principal de València*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1986. Más justificación tiene, por la fecha de publicación, que falte, desde un enfoque más teórico, la antología elaborada por Ramon Bacardit y Miquel M. Gibert (*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*. Barcelona, Institut del Teatre, 2003). Pero ninguna, a mi entender, la del libro ya citado de Carmen Pinedo.

Y una aclaración que pienso relevante para evitar confusiones: cuando por esos años hablamos de "teatro catalán" no significa que se trate de teatro escrito *en* catalán; este es puramente testimonial y, además, no genera pautas de representación ni de escritura diferenciadas de las del teatro en español. Esto lo saben bien los especialistas europeos y estadounidenses que trabajan el teatro decimonónico: véase por ejemplo la bibliografía con que David T. Gies cierra su *El teatro en la España del siglo XIX* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996; primera edición inglesa: 1994).