

MAGIA Y OFICIO

CANALEJO, Juan Paz: *La caja de las magias. Las escenografías históricas del Teatro Real*, Ayuntamiento de Madrid (Área de las Artes), Madrid, 2006, 219 pp, 310 ilustraciones y 8 láminas.

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Nos encontramos ante un nuevo estudio sobre la historia de la escenografía española, terreno este escasamente transitado por nuestros investigadores de la historia teatral (la consabida preeminencia que entre ellos tienen los filólogos los hacen ser escasamente sensibles a cuestiones de forma, color y espacio) hasta hace relativamente pocos años. De hecho, no hay más que ojear los números anteriores de **STICHOMYTHIA** para comprobar que historiadores del arte contemporáneo (y no sólo del teatro) están estudiando con interés y dedicación la historia de la escenografía española y los propios escenógrafos se preocupan cada vez más por las raíces de su profesión y por las formas que ésta ha adoptado en los dos últimos siglos.

En el presente caso, Juan Paz Canalejo se plantea como objetivo trazar una historia crítica de los escenógrafos que trabajaron en el Teatro Real madrileño desde su inauguración hasta comienzos del siglo xx (más exactamente, entre 1850 y 1925). De los escenógrafos y, por supuesto, de sus realizaciones prácticas. Para desarrollar este estudio, el autor cuenta no sólo con su sólida formación académica y con su experiencia como profesor de sistemas de representación espacial en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla La Mancha, sino también con los fondos documentales depositados en diferentes archivos, muy en particular en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, fondos estos, por cierto, todavía poco explotados por nuestros historiadores del teatro.

Fruto de la combinación de estos dos factores es un libro impecable desde el punto de vista de su presentación y desarrollo. Y es que, las 310 figuras y 8 láminas son mucho más que simples ilustraciones: el autor establece a lo largo de su estudio un fructífero diálogo con ellas, las comenta, compara y analiza y llega a establecer incluso sus propias soluciones y alternativas a algunos de los problemas escenográficos que se suscitan a lo largo de su estudio. Extraordinario valor didáctico que tenemos que agradecer muy especialmente los que nos acercamos a la historia de la escenografía desde una formación no específica de Bellas Artes. Extraordinario valor didáctico, insisto, pero además todo un ejemplo a seguir para conseguir que la historia de la escenografía española avance más allá de las descripciones subjetivas o de las explicaciones reiterativas.

Se estructura la obra en tres partes; funcionan las dos primeras («Magias previas» y «La caja») a modo de introducción a la tercera, «Los magos y las magias», que por su extensión (unas doscientas

páginas frente al centenar que suman en conjunto las otras dos) es el auténtico núcleo del estudio. En efecto: traza la primera, de forma sucinta, los antecedentes de la escenografía a la italiana (y de sus trucos) tal y como podía disfrutarse en los años anteriores al nacimiento del Teatro Real,¹ mientras que la segunda estudia los avatares (políticos, económicos y arquitectónicos) que llevaron a la construcción de dicho Teatro a mediados del siglo XIX, dedicando también algunas páginas (quizá no todas las suficientes) a cuestiones de tipo estrictamente arquitectónico.

En la tercera, por su parte, desfilan los escenógrafos que en ese período de tiempo trabajaron en el Real: Philastre, Lucini, Ferri, Busati (que el autor califica como «mago único»), Bonardi, Valls, Fontana y Amalio Fernández. Sus biografías, su formación, sus criterios estéticos, sus habilidades prácticas, sus carencias técnicas, sus realizaciones concretas... son recogidas y analizadas con el rigor antedicho. Hay, incluso, un muy loable interés por vincular las escenografías de todos ellos con los compositores para cuyas óperas trabajaron: desde Rossini hasta Wagner, sin olvidarse —por cierto— del episodio de los *Ballets rusos*.

Mérito no menor de estudio, sino todo lo contrario, es el diálogo crítico muy fecundo que el autor establece con los estudios clásicos sobre la escenografía española: particularmente enriquecedora resulta, para los que no somos especialistas, la revisión a que somete a la histórica —y hasta el momento casi indiscutible— monografía de Muñoz Morillejo, *Escenografía española* (de 1923). Revisión que hubiese sido definitiva si el autor hubiese desbordado los estrictos límites que se estableció en su obra. No lo hace, sin embargo, y eso evita que se disperse en multitud de frentes (los geográficos o los de géneros no operísticos y, en consecuencia, de locales teatrales que no sean el Teatro Real madrileño), aunque a costa de privarnos —no siempre, por suerte— de estudios comparativos entre las escenografías operísticas y las surgidas para obras de otros géneros dentro de la trayectoria de cada uno de los escenógrafos estudiados.

Expuestos los méritos indudables de esta obra, pienso también que hay que comentar algunos aspectos, quizá secundarios, que me han satisfecho algo menos. El más evidente, el estilo en que se encuentra escrito todo el libro. Me apresuro a indicar que esta insatisfacción mía quizá sea consecuencia de una cierta indefinición ante el *género* del libro que tengo entre manos: ¿una monografía académica? ¿Un libro de divulgación? ¿Un engañoso repertorio/ catálogo de imágenes que el autor ha reconvertido en un estudio yendo más allá de los objetivos inicialmente trazados para la publicación?²

Sea como sea, el tono excesivamente *ligero* se agradece a la hora de la lectura, pero deja —en más de una ocasión— un cierto regusto a superficialidad. Los ejemplos podrían ser muchos, pero me limitaré a un par de ellos, innegablemente ingeniosos, aunque quizá más propios de la comunicación

1. En el Teatro Principal de Valencia, por ejemplo, que aparece implícitamente en una de las citas que encabezan el estudio, extraída (y descontextualizada, todo hay que decirlo) del *Diario Mercantil de Valencia*.

2. No arroja mucha luz al respecto el autor, quien en el «Prefacio y declaración de intenciones» sí que nos informa de la génesis del proyecto.

Durante la azarosa etapa de restauración del Teatro Real se me encargó el año 1990, la realización de un libro que glosara tanto la historia de aquel, como su aspecto presente. La publicación debería coincidir con la solemne inauguración del T. R. Diversos avatares políticos dieron al traste con la financiación pública. Tuvo luego tres presuntos patrocinadores privados. Al final el libro se quedó en proyecto y se frustró una oportunidad irrepetible. En plena etapa de preproducción del nonato libro, acopiando y ordenando el material histórico, constaté la recurrente voluntad de mejora de la dotación de la caja escénica [...]

Este texto pretende, pues, arrojar luz sobre etapa de oro de la escenografía española. (pág. 15)

Es decir: nos encontramos ante un trabajo que nació de un proyecto concebido con una finalidad diferente, lo que desde luego deja su huella en el libro, por ejemplo en la diferencia ya apuntada entre las dos primeras partes (más propias de un libro como el inicialmente diseñado) y el estudio monográfico de los escenógrafos, mucho más técnico y preciso.

oral o de cierto desenfado periodístico muy en boga actualmente, y que en todo caso entrarían en la categoría de paráfrasis personales de textos de muy diversa procedencia:

La afinada silueta de caballerete protorromántico de los años mozos de Rossini había dejado paso a una voluminosa humanidad que buscó acomodo en la fonda de Genyeis, c/ de la Reina 8, que tenía fama de tener la de mejor comida de todas las fondas de la capital (pág. 67).

O este otro:

La Reina y el General [por Isabel II y el general Serrano] cultivaron su romance en Lhardy a base de comilonas y merendolas. Una perpetua cuchipanda para dos, de postre: pasteles y pajarete (pág. 73).

Tono, por cierto, que se atenúa (hasta desaparecer en la práctica) cuando el autor nos brinda, a lo largo de la última parte del libro, unos afinadísimos y precisos análisis de bocetos, grabados y fotografías de las escenografías que estudia.

Me he detenido en este aspecto de la obra, que ya he apuntado que muy posiblemente sea secundario, porque a menudo el deseo de ser ingenioso puede derivar en aseveraciones confusas o, incluso, discutibles. Valgan, ahora, tres ejemplos a guisa de ilustración de esto último que afirmo:

Incluso la liturgia de asistencia a un espectáculo estaba en mantillas; el 13 de febrero de 1811 se publicó el siguiente aviso: «No se podrán decir injurias a los actores, ni tirar piedras, ni naranjas, ni cosa alguna». Los trucos de la tramoya, esencialmente iguales a los primigenios, se irán refinando; el público también (pág. 38)

Afirmación esta que parece ignorar la historia teatral del siglo XVIII y la batalla que los ilustrados libraban en esa dirección desde mediados de ese siglo... A no ser, obviamente, que el autor se haya dejado llevar por la hipérbole y nos encontremos ante unas «mantillas» extendidas a lo largo de diversas (muchas) décadas anteriores.

Irónica pero poco precisa puede ser, a su vez, esta afirmación: «En tierra de nadie, en todos los terrenos, cuando el neoclasicismo se batía en retirada —¿alguien que no sea del gremio de filólogos y afines, puede aguantar hoy *El sí de las niñas?*—» (pág. 26). Y es que, a despecho de tan ligera descalificación de la obra de Leandro Fernández de Moratín, se trata de una obra montada (generalmente con buen éxito de público) con cierta regularidad en nuestro país... con independencia de que al autor, como a mí, no nos entusiasme tanto como obras de esta y otras épocas.

Y, en fin, excesivamente simplista, esta otra: «Así comenzaron las guerras carlistas que todavía no hace treinta años tuvieron un sangriento episodio de pistolero en Montejurra» (pág. 66). Porque una cosa es condenar los execrables crímenes cometidos el 6 de mayo de 1976 en la romería a dicho monte, y otra convertir un episodio de puro terrorismo fascista, sólo atribuible a los franquistas aliados con la internacional fascista, en un nebuloso enfrentamiento entre liberales y partidarios del Antiguo Régimen (que de eso se trataba en las guerras carlistas, al fin y al cabo).

Nos engañaríamos, sin embargo, si creyéramos que estas ambigüedades o afirmaciones discutibles son sólo consecuencia del estilo en que está escrita de forma predominante la primera mitad del libro. Hay detrás, también, un problema de fuentes bibliográficas no específicamente escenográficas; en el caso de las literarias, por ejemplo, no es de recibo, pienso, recurrir de forma exclusiva a venerables manuales de bachillerato, como el de Emilio Correa Calderón y Fernando Lázaro Carreter para Anaya (de 1973), o el de José García López para Vicens Vives (1966). Y en el caso de

la bibliografía histórica, no le hace ningún favor a este libro la presencia de trabajos (me resisto a calificarlos de *estudios*) como el de Fernando Bruquetas de Castro (*Reyes que amaron como reinas*, 2003) o el de Fernando García de Cortázar y José Manuel González de Vesga (*Breve historia de España*, 1993). No puede extrañar, a tenor de esta bibliografía, que la parte de la obra no dedicada específicamente a la escenografía adolezca de esa superficialidad que he comentado reiteradamente. O de una falta de comparaciones más sistemáticamente desarrolladas entre las acotaciones y los mismos textos dramáticos y el trabajo de los escenógrafos...

Lo acabado de apuntar, sin embargo, no nos puede hacer olvidar lo que se comentó *supra*: si este estudio deviene fundamental para la historia del teatro español es por su extensa y sólida tercera parte. Podemos obviar el tono en que está escrito el libro, o aprestarnos a gozar de él, como si nos encontrásemos ante un anecdotario más o menos trabajado, pero sin dejar en ningún momento que esto nos haga olvidar lo cuidado de la edición, el rigor de los análisis de bocetos y fotografías escenográficas y las aportaciones realmente novedosas que sobre los escenógrafos que trabajaron en el Teatro Real nos ofrece Juan Paz Canalejo en este estudio.