

vado (91-92) tampoco parece admisible. Y así con otros muchos casos.

En toda esta segunda parte del libro se ha adoptado la técnica de definir una serie de elementos lingüísticos, desde una perspectiva en todo caso gramatical, y ejemplificarlos con una serie de textos, pero sin que se perciban las dimensiones de utilización expresiva...

En suma, con una revisión de los datos, de la metodología, de la redacción y los comentarios; con mayor meticulosidad en el análisis semántico y estilístico; con más cuidado en la impresión, podremos volver a leer esta aportación al estudio de la lengua de los sainetes que en su estado actual es bastante menos satisfactoria de lo que debería.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, 341 pp., 107 láminas en blanco y negro. Prólogo de Jesús Hernández Perera.

El libro, empezando por la atractiva cubierta, ilustrada y compuesta con sobriedad y buen gusto, prometía mucho. El elogioso prólogo, el índice, la bibliografía que incluye fuentes manuscritas sobre teatro y una interesante recopilación de libros sobre el tema objeto de estudio, el índice de artistas y, sobre todo, las láminas confirmaban esa primera impresión. Además, el tema pertenece a aspectos nucleares del "teatro real", esas fuertes circunstancias que condicionan la creación dramática y que es preciso conocer cada vez mejor.

Sin embargo, en conjunto, el estudio de A.C. es decepcionante. Decepcionante, en primer lugar, por su pésima redacción. Lo menos que puede exigirse en un trabajo universitario es que esté escrito, si no con brillantez, al menos con respeto a las normas de la sintaxis. Concretamente, en lo que se refiere a la coordinación de oraciones, la prosa de A.C. llega a convertir la lectura en un penoso ejercicio de paciencia; sorprende que también algunas citas aparezcan contaminadas de parecidos errores sintácticos.

Tal ejercicio de paciencia se vería compensado si el lector encontrara análisis rigurosos o el caudal de información original que cabía esperar de quien ha pasado tantas horas —según se nos hace saber en varias ocasiones— en contacto con documentación madrileña, parisina y londinense. Pero, desgraciadamente, no es así: a la confusión sintáctica hay que añadir una lamentable incapacidad de transmitir con un mínimo de orden y claridad sus descubrimientos, aportaciones y conclusiones. Falta una línea de argumentación, falta capacidad sintética, falta una concepción orgánica donde lo importante y lo puramente anecdótico se distinguan sin dificultad, falta articulación y coherencia.

El resultado es que se obliga al lector a ir a la caza de las pocas cosas interesantes que contienen las más de 300 páginas que ha escrito A.C. y que están como sepultadas en medio del fárrago, la acumulación y el imprevisto paso de un asunto a otro sin que medie la debida justificación. A.C. se extravía y nos extravía.

Así, en las páginas de la Introducción, a la "teoría" de la pintura escénica se le dedica un párrafo (18) donde se comenta someramente el juego entre el espacio físico del escenario y el ficticio que se crea en la representación. El resto lo ocupan una serie de evocaciones donde lo personal, lo familiar y lo ideológico componen una curiosa mezcla completamente extemporánea en un estudio científico. Aún podría disculparse su inclusión en este momento introductorio; lo inaceptable es la cansina reincidencia en comentarios de ese estilo a lo largo del libro. Menudean especialmente una serie de análisis históricos de los distintos periodos estudiados. Si han de incluirse, uno supone que deberían ser un mero recordatorio o apunte al servicio del análisis de la escenografía; sin embargo, se convierten en un mechado de manual de historia y de patética condena de las fuerzas conservadoras, responsables, habrá que suponer, del atraso de la escenografía española puesto que no se advierte fácilmente cuál es su conexión con el resto del enmarañado discurso de la autora.

Los dos siglos de escenografía acotados se dividen en cuatro partes: 1- *De la Ilustración a la Regencia de María Cristina*. 2- *De la*

¹ A modo de ejemplos: pp. 16, 19, 20, 38, 43, 44, 47, 48, 53, 88, 116, 119-20, 191, 198, 205, 283...: no son raras las erratas, los anacolutos o los «así mismo»; «matíz», supongo que en el sentido de «cariz» (84); alternan Xirgu/Xirgú, a favor del oxítono, etcétera.

Regencia de María Cristina a la Revolución de 1868. 3- El Sexenio Democrático y la Restauración. Balance de un siglo en la escenografía española. 4- Del reinado de Alfonso XIII a la Guerra Civil. No voy a intentar resumir aquí lo esencial del contenido de cada capítulo; ello equivaldría a sustituir a A.C. en su tarea. Me limitaré a señalar aspectos varios surgidos de la lectura del texto.

Lo esencial del periodo inaugurado por la orden del Conde de Aranda para que las cortinas y telones fueran sustituidas por decoraciones pintadas (convendría indicar la fecha exacta) puede leerse en un somero párrafo de la página 64: fracaso de los intentos de reforma. Es interesante lo apuntado acerca del poco prestigio de la pintura escénica y de lo mal pagada que estaba. Las referencias al «manuscrito de Armona» (53, 195) son absolutamente crípticas para quien no sepa de antemano que se trata de las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, de D. José Antonio de Armona y Murga, de las que existe edición desde 1988.

Seguidamente, las reformas del ministro Javier de Burgos en 1833, la llegada del teatro romántico, su repercusión en la concepción de los escenógrafos, el manejo de la perspectiva, la eclosión de la ópera, la transición hacia el realismo, asuntos todos centrales para el objeto de esta investigación surgen dispersos, yuxtapuestos, en medio de multitud de apreciaciones heterogéneas. Llamo la atención sobre las páginas (180-93), dedicadas a Wagner, por su relación con los comienzos de la estética simbolista en el ámbito del teatro: estética de la concentración de las artes (música, poesía, pintura, danza, los coros), básica para explicar la evolución del teatro en el siglo XX. Una vez más, se trata de una especie de excursus que se cierra sin indicativo alguno.

Quien lea el «Balance de un siglo en la escenografía española» (194-208) comprobará que son pocas las ideas claras que pueden obtenerse, pero al menos se habrá ahorrado un enfadoso naufragio mental a lo largo de las primeras 200 páginas.

La parte dedicada a los años 1900-1936 contiene informaciones de interés sobre escenógrafos como Amalio Fernández, Muriel, Fontanals, Burman, Barradas, cuya herencia consiste básicamente en el despegue definitivo de la estética naturalista y la incorporación a la escena de las originales visiones pictóricas del expresionismo y las vanguardias contemporáneas. Todo ello supone un absoluto contraste con la herencia escenográfica recibida. En este ámbito, vale la pena

destacar las informaciones referidas a la visita de los Ballets rusos en 1916 y el gran efecto que causaron en cuanto a posibilidades de color, sonido y dinamismo en el espectáculo teatral. Hay también páginas dedicadas al comentario de las nuevas tendencias estrictamente pictóricas, que resultan útiles por su paralelismo con la pintura de escenografías. Todo ello, sumado a la mayor abundancia de documentación en esta época y a la inclusión de un mayor número de epígrafes en la exposición de A.C., hacen de esta la zona más esperanzadora del libro.

Sin embargo, a pesar de la mejoría que los aspectos señalados suponen respecto al resto del estudio, una vez más, no son muchas las páginas estrictamente dedicadas a informar sobre los pintores escenógrafos y al análisis de sus decoraciones. Esta parte 4 arrancaba ya sospechosamente: nada menos que un panorama de los conflictos universales del siglo XX donde comparece desde el racismo del hombre blanco, a la ONU y la fragmentación de las culturas (211-13). Pero a estas alturas del libro ya parece claro que la escenografía madrileña es un tema entre otros muchos. De hecho, si dejamos de lado este y otros análisis histórico-culturales, tan conocidos como extensos y fuera de lugar; si apartamos triviales panegíricos sobre la Residencia y sus habitantes (cfr. 286); si advertimos que el panorama que se nos ofrece del teatro español de los años 20 y 30 coincide con los tópicos más simplificadores, siento tener que repetir que es muy poco lo que aprendemos acerca del presunto tema de este libro.

Así, por ejemplo, tras una inoportuna cita que ocupa tres páginas y nos lleva «a través de esta hermosísima Arboleda [*La arboleda perdida*, de Alberti] a la desembocadura de su primera obra teatral política» (283), a Casona y a las escenografías que le hizo Burman se le dedica una página; pero no encontraremos en esa página un análisis pictórico sino la incrustación de unas palabras de Casona sobre el diablo. La mayor articulación expositiva se concreta en sendos apartados sobre las Misiones Pedagógicas, La Barraca o la Argentinita. Pero lo sorprendente es que el primero se dedique simplemente a la loa de una benemérita acción cultural, escenográficamente nula; que en el segundo, aparte de hacer que García Lorca le lleve la contraria a don Fernando de los Ríos (288), la vaga conclusión estrictamente pictórica proceda de una nueva cita; y que en el tercero, tras nuevas citas divagatorias y algunas anécdotas sobre Encarnación López, se nos dé como demostrada «la perfecta simbiosis entre la esce-

nografía y la coreografía» (292). Son aspectos que desmerecen del rigor que cabe esperar de trabajos de este estilo, como, por ejemplo, la referencia a las «muchas obras» de teatro clásico que hizo Margarita Xirgu (280) —en el libro de McGaha puede comprobarse su número, no muy alto—; no digamos el cómputo de las «muchísimas obras» (262) que Rivas Cherif puso en escena en el penal de el Dueso —estando A.C. en contacto con Rivas hijo y conociendo los inéditos de Rivas (18), debería saber que fueron 25 obras—; las alusiones a la competencia de Valle Inclán en el campo de las artes plásticas (247-48); remisiones internas a explicaciones que se suponen dadas cuando sería necesaria mayor explicitación; o los hábitos bibliográficos, no siempre del todo ortodoxos.

Las conclusiones de esta parte (293ss.), precedidas de otra muestra del retoricismo a que se nos ha acostumbrado, reproducen nuestro desconcierto ante la incapacidad de A.C. para exponer con orden y claridad los resultados de su trabajo (cualesquiera que sean), sin adobarlos con consideraciones personales que, a mi juicio, deberían eliminarse por completo.

En conclusión, resulta poco agradable tener que señalar lo negativo sin que haya abundancia de aspectos positivos que compensen las deficiencias. El objetivo inicial de «llenar un vacío existente en nuestra historiografía artística» (15) no se ha cumplido y el conjunto es decepcionante, en particular por las continuas irregularidades sintácticas. También resulta poco agradable tener que recomendar aún el viejo Muñoz Morillejo a quien quiera adquirir los fundamentos de la escenografía española hasta los años 20; y que los complete, hasta 1936, con las intrincadas informaciones de A.C., su índice de artistas y su recopilación bibliográfica. Mención especial, en este sentido, merecen las más de 100 láminas y las páginas 305-308 donde se relacionan, con una breve indicación de su contenido, los diversos legajos que sobre temas teatrales y escenográficos se conservan en el Archivo de la Villa, en el de la Real Academia de San Fernando y en el General de la Administración Civil del Estado.

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra