

6-1997

Reseñas

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

"Reseñas," (1997) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 297-321.

This Book Review is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

RESEÑAS

CACHEIRO VARELA, Maximino,
Retrato Hablado de José Antonio Rial.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro,
El príncipe constante

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa,
La Novela Cómica

Montearabí (Homenaje a Antonio Buero Vallejo), 23.

PENAS IBÁÑEZ, M^a Azucena,
*Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del "Gracioso" en
algunas comedias de Lope de Vega*

PENAS IBÁÑEZ, M^a. Azucena,
El lenguaje dramático de Lope de Vega

QUINTO, José María de,
Crítica teatral de los sesenta

RUIZ RAMÓN, Francisco,
Paradigmas del teatro clásico español

VICENTE, Gil,
Teatro castellano

VILCHES, M^a Francisca y Dru DOUGHERTY,
La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición.

VVAA,
Cuadernos de Dramaturgia: Taller de Escritura con Paloma Pedrero

CACHEIRO VARELA, Maximino,
Retrato Hablado de José Antonio Rial.
Los Teques (Venezuela): Ateneo, 1995.
(Colección Ateneo de Los Teques; 22).

Esta peculiar forma de autobiografía, a través de la cual José Antonio Rial traza una ágil y dinámica remembranza de su trayectoria vital, de emocionante y conmovedora lectura, tiene como intermediario y artífice a Maximino Cacheiro Varela. Con él mantuvo Rial una larga entrevista -unas quince horas de grabación, según especifica Cacheiro en el prólogo- en Caracas, allá por 1991, cuando éste contaba ya la nada desdeñable edad de 79 años, dato que difícilmente podría traslucirse de su viva y lucidísima narración. A Cacheiro correspondió posteriormente la ardua tarea de recomponer, ordenar y dar forma escrita a un testimonio tan rico como difícil de sintetizar sobre el papel. Tarea que, a la vista del resultado, fue llevada a cabo con justeza y meticulosidad, poniendo especial cuidado en eludir los más pesados vicios que acechan sobre el género autobiográfico, aludidos por Cacheiro en un prólogo que no por breve -como corresponde al papel secundario deliberadamente asumido por Cacheiro en el libro, dando así el mayor protagonismo posible al relato de Rial- deja de ser un brillante repaso a las claves narrativas y evolución histórica de dicho género.

Articulado en dos partes claramente diferenciadas -correspondientes a los dos países en que se ubica el periplo vital de José Antonio Rial, España y Venezuela-, este *Retrato hablado* supone un material de primerísima mano, así como un justo reconocimiento a uno de nuestros más ilustres exiliados en su condición de novelista, autor teatral, periodista y, en definitiva, embajador de la cultura española

al otro lado del Atlántico. Material aún si cabe más necesario si tenemos en cuenta el injusto olvido al que tradicionalmente se han visto relegados los autores españoles que, finalizada la Guerra Civil, se vieron obligados a continuar su producción literaria más allá de nuestras fronteras, olvido que tan solo recientemente, y de una forma más bien tímida, se ha tratado de paliar. De este modo, durante la primera parte del relato de Rial -la correspondiente a España- asistimos a su infancia en Canarias, marcada por la poderosa presencia del mar -debido al oficio de su padre, que fue torrero en diferentes faros de las islas-, así como al despuntar de su doble vocación, literaria y marinera, en el clima favorable y liberal de la República. Pero no son las Islas Canarias el único marco de esta primera etapa de la vida de Rial, ya que tanto sus estancias en la capital como sus continuas travesías a bordo de diversos barcos nos ofrecen un amplio panorama de la España del momento. Sin embargo, este primer despuntar de Rial como inquieto intelectual pronto se verá marcado de forma drástica por el tremendo drama que supuso la Guerra Civil. Así, Rial vio truncada su juventud y sufrió de la forma más directa posible -preso en las cárceles franquistas- los avatares de la guerra fratricida. Son éstas páginas en que el lector no puede reprimir su horror y espanto ante la barbarie y su admiración ante la capacidad de resistencia del joven José Antonio. Un dramático recorrido de más de siete años a través de diversas cárceles isleñas, con la amenaza de un violento final presente a cada instante, no pudieron hacer mella ni en la vocación literaria ni en el espíritu combativo de nuestro protagonista, que una vez en libertad, durante el corto periodo de tiempo que permaneció en el país, continuó en su activa y soterrada lucha contra el régimen franquista. No obstante, el clima

de represión que ahogaba a la España del momento se tornó cada vez más irrespirable para Rial, que finalmente decidió emprender la aventura americana.

Es aquí, en Venezuela, donde se emplaça la segunda parte de este *Retrato hablado*, pero no donde acaban las dificultades para Rial, al que no le fue fácil abrirse camino en un país en el que no siempre se acogía de buen grado a la oleada de inmigrantes europeos que había propiciado la 2ª Guerra Mundial. En la Venezuela del momento, gobernada también por un sistema dictatorial, las oportunidades de encontrar trabajo eran escasas y el coste de la vida caro. No obstante, el tesón de Rial le llevó a desempeñar diferentes oficios, gracias a los cuales pudo conocer en profundidad un país que acabaría por aceptarle como uno de sus más ilustres hijos adoptivos. Destaca su labor profesional como periodista durante casi treinta años en la redacción de *El Universal*, así como sus éxitos como dramaturgo, que le permitieron tener compañía propia y viajar con ella por todo el mundo presentando sus obras, aunque su peripecia personal tampoco es desdeñable. Sin embargo, en España seguían sin reconocerse sus méritos, y las visitas de Rial a su país de origen estuvieron, incluso en los últimos estertores del Franquismo, marcadas por la polémica. Esperemos que este libro sirva para subsanar, aunque sólo sea en una pequeña parte, el innmerecido desconocimiento en el que en España se ha visto sumida la figura de José Antonio Rial, el cual, lejos de adoptar una postura vengativa, a dedicado grandes esfuerzos a difundir la cultura española y a fomentar sus lazos con Hispanoamérica.

En resumen, este *Retrato Hablado de José Antonio Rial* es una obra de múltiples lecturas, útil como material de investigación para el estudioso de la literatura española en el exilio, memoria

histórica de una época que no conviene olvidar y lectura viva y entretenidísima para aquellos que piensan que la realidad supera en muchas ocasiones a la ficción más elaborada. Quizá el único defecto que pueda reprochársele a este libro sea la escasa calidad de su edición, pues sería de desear que obras de contenido tan interesante fuesen tratadas en su realización física con el mimo y la atención que merecen. Esperemos que éste sea el germen de futuros acercamientos por parte de los estudiosos españoles a tan apasionante figura.

Daniel Martín Arguedas

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, núm. 415), 1996 (edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez).

Cuando, en 1966, Jerzy Grotowski viene a mostrar el fruto de sus investigaciones en París, la crítica francesa manifiesta, en su propio anonadamiento, un impacto en cierto modo comparable al que el director polaco deseaba para los espectadores de sus montajes. La obra elegida por Grotowski era *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, y su puesta en escena realizaba plenamente el ideal dramático del visionario Artaud y establecía nitidamente una de las líneas seguidas en adelante por el teatro del individuo, de hondo carácter revolucionario en tanto que radicalmente experimentador de procedimientos escénicos indagadores de una teatralidad derivada del cuerpo del actor y de su relación íntima con el espectador.

En realidad, la idea de un teatro de alcance intensamente espiritual, exaltador

de ideales ascéticos y, sin embargo, sólidamente apoyado en una gestualidad y una plástica propiciadoras de una repercusión orgánica en el público, se hallaba perfectamente contenida en el texto calderoniano y (desde una consideración exenta de prejuicios literarios y dispuesta a reconocer la competencia espectacular, esencialmente escénica, de nuestro dramaturgo) cabía pensar que también en el propio proyecto creador de Calderón. Pues bien, la edición que ahora publican los profesores Rodríguez López-Vázquez y Cantalapiedra patentiza de manera incontrovertible este último hecho y la posesión, por parte del genial dramaturgo barroco, de una concepción teatral que, de manera textualmente explícita, confiere a esta obra las notas de modernidad y de específica teatralidad que Grotowski sería capaz de descubrir en ella sin conocer el texto que ahora se publica.

Precisamente, el trabajo de crítica textual llevado a cabo por los editores constituye el primer rasgo diferenciador de su excelente labor. La versión que éstos publican, procedente del manuscrito núm. 15.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, no había sido entregada a la stampa hasta hoy, pero no es esta circunstancia la única que determina su elección por parte de los citados investigadores. En efecto, tanto Alfredo Rodríguez López-Vázquez como Fernando Cantalapiedra están contribuyendo, con sendas obras tan copiosas como dotadas de rigor científico, a la revisión de trascendentales cuestiones de autoría y teatralidad que afectan al universo, tan profusamente estudiado cuanto, con frecuencia, insuficientemente cuestionado, del estudio de nuestro teatro clásico. La nota diferencial más sobresaliente de la corriente crítica, metodológicamente eficaz y, a la vez, abierta a puntos de vista novedosos, de la

que ellos forman parte es, quizá, la atención preferente hacia los rasgos de una teatralidad de raigambre fundamentalmente escénica que, sin embargo, la distancia temporal obliga a inferir de unos textos creados precisamente con esa voluntad espectacular que la crítica tradicional había venido ignorando sistemáticamente. Desde esta perspectiva, han sido también razones relacionadas primordialmente con el funcionamiento escénico de *El príncipe constante* las que han decidido a los editores a elegir una versión textual que, en efecto, “consta de unos doscientos versos más que las ediciones impresas y contiene pasajes textuales claramente diferentes” de las que, hasta hoy, habían constituido los textos básicos para las ediciones modernas, pero sobre todo, contiene un conjunto de acotaciones que habían suscitado la admiración de, entre otros, Alberto Porqueras Mayo y que constituyen precisamente la manifestación fehaciente de la idea teatral de Calderón, genialmente intuita más tarde por Grotowski. En la parte final del libro se incluye, no obstante, un aparato crítico que da cuenta de todas las variantes textuales que, con respecto a la versión ahora publicada, muestran la edición príncipe de 1636, la de 1685 y la publicada en Lisboa en 1652, las cuales habían ofrecido la base textual para las ediciones posteriores.

El estudio que acompaña al texto calderoniano es, asimismo, ejemplar por varios conceptos. Sus principios ordenadores parecen ser, de un lado, el examen riguroso de las condiciones de la teatralidad de la obra previstas por Calderón e indicadas con profusión en el texto (especialmente, en la sublime jornada tercera); de otro, la utilización, eficaz y contenida, de los instrumentos analíticos que la investigación semiótica ha aportado al estudio del teatro en los últimos años,

con bien probada eficacia manifestada en los repertorios bibliográficos que el profesor José Romera ha venido publicando con minuciosidad y regularidad dignas de todo elogio.

En relación con el primer aspecto, las notas situadas a pie de página deparan una interpretación de la obra que, a la vez que manifiesta fielmente el objetivo de clarificación histórica, cultural y literario-teatral al que responden las notas habituales en este tipo de ediciones, se apoya en una lectura rigurosa de las didascalias intrínsecas y extrínsecas para extraer del propio texto las condiciones de una teatralidad que se muestra así asombrosamente desplegada en el ámbito propio de la representación de la obra a través de trascendentales referencias al espacio, a la proxémica actoral, al tiempo dramático, al cromatismo, a la luz, a los efectos sonoros y a todo el conjunto de elementos conformadores del texto espectacular.

La introducción, por su parte, aborda un conjunto de cuestiones que, en algunos casos, merecerían un espacio más extenso, pero que en su propia enunciación, necesariamente reducida a los límites de la colección en la que esta edición se inscribe, plantean, a veces con rotunda exigencia de revisión, cuestiones relativas a la cronología de la obra (que afectan a la del conjunto de la creación calderoniana y a los tópicos de las escuelas teatrales barrocas), a la recepción del texto desde su aparición hasta nuestros días, a la construcción de los personajes, a las fuentes temáticas y compositivas en las que se apoya Calderón, a la organización retórica del lenguaje poético y, sobre todo, a la construcción espectacular, que los autores presentan organizada a través de una sucesión de escenogramas que dan adecuada (si bien, susceptible de un posterior más extenso

estudio) de la progresión dramática del conflicto y de la anécdota narrativa de esta obra cumbre en nuestro teatro del Siglo de Oro.

Manuel Pérez

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa,
La Novela Cómica, Madrid, C.S.I.C.,
Colección Literatura Breve-3, 1997, 293
pp.

Este libro responde a la demanda enunciada por José Carlos Mainer en la década de los 70 en la que pedía "la elaboración de una documentación sobre el mundo material de la edición y las exigencias del público" (p.1) como primer paso para la realización de una sociología de la literatura. Desde tan temprana fecha se han ido sucediendo una serie de estudios que, de manera parcial y esporádica, responden a dicha petición.

En este volumen de la Colección Literatura Breve, M^a Teresa García-Abad aborda, dentro del proyecto de investigación "Teatro y sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936", dirigido por M^a F.Vilches de Frutos y D.Dougherty, y financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior, la recuperación, catalogación y valoración de la colección "La Novela Cómica", labor que, según informa la investigadora, tenía precedentes en la *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, de A.Sánchez Álvarez-Insúa, y en "Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática *La Novela Cómica* (1916-1918)", de Pérez Bowie y A.Sánchez Zambrano (*Revista de Literatura*, LIII, 106, 1991, pp.679-723). La labor de la Colección Literatura Breve forma parte de

un proyecto amplio de investigación del teatro leído y representado en el periodo 1900-1936, y del que ya han aparecido los primeros frutos en los libros de los profesores Vilches y Dougherty *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* y *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, aparecidos en la editorial Fundamentos.

El trabajo de catalogación de M^a Teresa García-Abad viene precedido de una parte introductoria en la que se acerca a la historia de la colección, a la descripción de la misma, a los concursos que se generaron en sus páginas y a los diferentes tipos de teatro que se publicaron en ella. En la "Historia de la colección" se explica su origen como una réplica a "La Novela Teatral", mientras que la premura con que la colección fue programada justifica las diferentes tendencias y contenidos que encontraron cuna en sus volúmenes. La indefinición genérica, su carácter evasivo y la "novelización de materiales ajenos a la novela" (p.5) fueron rasgos de "La Novela Cómica", cuyo impacto fue muy superior al supuesto por sus promotores.

En "La descripción" de la colección se abordan esos factores externos que proporcionaron una fisonomía propia a "La novela Cómica", a saber, la periodicidad (semanal entre el 24-IX-1916) y el 7-XI-1919), las características externas (formato, papel, ilustraciones, diseño de la portada, etc.), el precio, sumamente reducido y accesible a públicos mayoritarios, la continua variación de impresores y de razón social de la empresa, y la publicidad de todo tipo que contribuyó a su financiación. La convocatoria de concursos de comedias, novelas y carteles, con considerables premios y la presencia de destacadas personalidades de la vida cultural como jurados, fueron algunas de las iniciativas que "La Comedia Cómica" emprendió

como medio de autoabastecerse de textos y carteles para su propia publicación.

La parte analítica inicial se cierra con un capítulo en el que la autora de este estudio repasa las principales tendencias de la colección, con especial atención al sainete, al género policiaco (a los que se dedicaron subcolecciones) y al teatro extranjero. Se completa este apartado de composición variada con un acercamiento a la atención que la crítica dispensó a algunos de su títulos, y cuya plasmación en los distintos números de la colección servía como reclamo para captar futuros suscriptores. Un interesante apartado es el dedicado a analizar la ideología que avalaban las producciones de aquellos dramaturgos que más activamente participaron en la articulación de "La Novela Cómica". A esta parte introductoria sigue el *corpus* descriptivo de los 183 números de la colección siguiendo unos criterios organizativos muy válidos que dan cabal cuenta del trabajo de catalogación. En el "Apéndice" aparecen recogidos los artículos de Pedro de Répide, Jacinto Octavio Picón y Antonio Zozaya, que fueron los tres únicos prólogos que encabezaron otros tantos volúmenes de la subcolección "Historia del sainete".

Para finalizar, M^a Teresa García-Abad ha realizado una serie de completos y utilísimos índices, diez en total, que facilitan el acceso a la cuantiosa documentación vertida en el catálogo; entre ellos se encuentran los que se esperarían en una publicación de este tipo (autores, títulos, directores y actores), pero también otros que informan sobre juicios de la prensa, compositores, caricaturas, subgéneros, fechas de estreno y locales teatrales. Todos estos contenidos vienen ilustrados con los facsímiles de las páginas de publicidad, de la convocatoria de un concurso, de alguna viñeta y de portadas de

la colección aquí revisada, lo que supone un atractivo añadido y contribuye poderosamente a situar al lector actual en el periodo estudiado.

M^a Teresa García-Abad ha realizado un espléndido trabajo de catalogación, introducido por un conciso pero suficiente análisis de la colección, - ignoramos si reducido por imposiciones de la publicación-, en el que únicamente echamos en falta una mayor atención a los aspectos ideológicos, es decir, deseáramos que el análisis no se redujera a los dramaturgos más representados en la colección, sino al conjunto de ella, atendiendo al posicionamiento de los escritores ante determinados temas.

El material aportado por este libro, como el de los restantes volúmenes de la Colección Literatura Breve, lo consideramos de valor inapreciable para llegar a reconstruir una verdadera historia del teatro que recoja, no sólo los grandes nombres de la historia de la literatura, sino también los de aquellos que, quizá, pasaron desapercibidos a la crítica, pero cuyos textos fueron leídos y apreciados por públicos mayoritarios. Cuando se corone el trabajo de reconstrucción de la escena madrileña, de recuperación de las voces más prestigiosas de la crítica y de catalogación de las colecciones teatrales, se podrá iniciar un estudio en profundidad de lo que fue el teatro de guerra.

Cuando la experiencia ha demostrado la carencia, en la universidad española, de equipos investigadores en el campo de las humanidades, se agradecen los esfuerzos individuales, como el de M^a Teresa García-Abad, subordinados a un proyecto común más amplio como el coordinado por los doctores Vilches de Frutos y Dougherty.

Cristina Santolaria

PENAS IBÁÑEZ, M^a Azucena, *Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del "Gracioso" en algunas comedias de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, 136 pp.

M^a Azucena Penas Ibáñez propone con su estudio una estructuración de fenómenos semánticos presentes en la obra de Lope de Vega, estructuración a la que llega tras un meticuloso y detallado análisis de tres obras de Lope, sirviéndose para ello de un rastreo cuidadoso de los posibles temas comunes. Su estudio se vale principalmente de uno de los personajes: 'El Gracioso', tomando su lenguaje como contrapunto de una sociedad, como reflejo de la otra imagen de esa realidad. Esto proporciona al conjunto del trabajo un enriquecimiento generoso.

Divide su trabajo en tres apartados independientes y unitarios en su finalidad: Una introducción metodológica donde propone un acercamiento a través de un esbozo de las distintas teorías que se dieron para explicar y justificar la idea de Comedia; es una introducción breve pero completa ya que nos muestra los pasos que sufre la definición de Comedia hasta alcanzar la que hoy nos ha quedado. Agrupa el punto de vista de varios teóricos y escritores para darnos su visión personal tamizada por sus condicionantes de la época. Echamos aquí en falta un mayor desarrollo de la teoría propuesta por Cervantes al que le dedica tan sólo dos líneas y media. Todo este muestreo no es más que una justificación introductoria que quiere abocar en el *Arte Nuevo* de Lope, quiere resaltar la idea, con la que estamos totalmente de acuerdo, de que Lope en esta obra entrecruza tres fuerzas: la ironía, la erudición y la experiencia de dramaturgo. Ella expone las teorías y nos las desmenuza, con un lenguaje accesible, para hallar un mejor entendimiento. Recupera para

nosotros la teoría de Emilio Orozco donde pone en contacto el *Arte Nuevo* de Lope con la oratoria y el teatro. Sabemos que valiéndose de la oratoria en verso Lope actúa al mismo tiempo, con una voz directa, como poeta, predicador y comediante.

Penas nos recuerda la idea que D. Alonso sostiene: si Góngora era capaz de complicar con palabras, Lope podría ser un poeta filosófico que aturdiría con pensamientos como pozos; una imagen ésta que nos recuerda la pugna del Barroco entre el impulso y la norma, la monstruosidad y la belleza, la naturaleza y el arte...

Penas nos dice que Lope era una fuerza barroca. Para el lector la fuerza de la autora reside en atraer nuestro pensamiento y nuestro recuerdo a datos importantes, concretos, relevantes. Hay datos concretos en los que la autora da sus ideas directas, tajantes, a veces, pero que nos hacen meditar aunque no estemos totalmente de acuerdo con su postura; ese sería el caso de la comparación de Lope con Góngora, donde nos presenta a éste como un escritor más limitado. No olvida, no obstante, que Lope bucea entre dos mareas cultas representadas por la tradición petrarquista y la técnica gongorina.

Otro apartado lo engloba bajo el epígrafe de *corpus*, en esta parte central, la más larga y técnica del libro, Pena analiza 1.546 versos tomados de tres obras referidas que son: *El Amor enamorado*, *El Caballero de Olmedo* y *El Castigo sin venganza*. Esta parte, muy elaborada en su estudio, requiere por parte del lector un conocimiento exhaustivo de la obra dramática de Lope y es así cuando las indicaciones de Pena Ibáñez nos sirven de camino allanado a través de los resquicios y vértigos que puede producir una obra de esta envergadura.

El trabajo llevado a cabo por M^a Azucena

Penas Ibáñez alberga lo semántico, pasando por lo lingüístico y gramatical, sin olvidar lo etimológico, alcanzando teorías generales que envuelven todo el trabajo. En una reseña de este tipo nos parece oportuno dedicarnos únicamente a destacar aquello que llamó nuestra atención de una manera especial.

En su estudio de *El Amor* nos recuerda la victoria del ojo sobre el oído, polémica que alcanzó una gran difusión en el Barroco. Nos recuerda también que el escritor es un pintor de la naturaleza y la idea central que dice que el Barroco es tanto lo bello como lo feo. Lope se vale de la figura del 'Gracioso' Para conseguir que el público pase a ser copartícipe de la propia obra. Plantea que de la desproporción entre lo que se dice y lo que se oye y entiende surge la comicidad. En *El Caballero* Pena vuelve a reflejar el agudo sentido práctico de la realidad que comporta 'el Gracioso'. Este personaje aparece aquí como la faceta realista, la otra parte de su amo, la cruz de una cara idealista, la del amo. En *El Castigo* se nos presenta esa 'extremosidad' del Barroco consistente en la acumulación de palabras con connotaciones negativas. Se recuperan ideologías importantes en la época como que el hombre es el lobo para el hombre. De nuevo surge la idea del espejo, ahora con una connotación poética, como figura de la muerte.

La última parte la dedica a una síntesis, a unas conclusiones. En ella explicita las figuras retóricas y cuántas aparecen en los tres textos. Poco a poco, la autora nos va introduciendo introduciendo en la figura del 'gracioso'. Nos queremos quedar aquí con una breve pero amplia, en su sentido, definición sobre el personaje: es un espejo puesto por el dramaturgo para dar la otra imagen de la realidad. Nos dice también que sería la figura-puente entre el estamento señorial y el popular; entre la

verdad y la mentira; entre lo serio y lo jocoso; donde el 'gracioso' se definiría por sus acciones concretas y por lo que nos dicen los demás sobre él. Ella nos lo define de una manera poética, dice: "la psicología del 'gracioso' está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada". Y todo esto no deja de ser otra cosa que ese orden en continuo desorden de una época tan complicada como la que fue el siglo XVII.

Para finalizar valga nuestra valoración personal al respecto: para nosotros esta lectura ha sido un rastreo y muestra práctica de lo que supuso el Barroco, de sus ideas, de su esencia; con sus tópicos y su mezcolanza, un reflejo de ese espíritu inquieto que como movimiento abraza uno por uno a los escritores que cálidamente se dejaron transportar por sus vertiginosas aguas.

Ana Llorente

PENAS IBÁÑEZ, M^a. Azucena *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, 299 págs.

Diferentes críticos se han dedicado a estudiar el lenguaje de los textos teatrales de Lope de Vega y han analizado las imágenes de *Peribáñez* (Wilson), los rasgos lingüísticos de los personajes (Salomon), el lenguaje de *La dama boba* y la "fabla antigua" de Lope (Zamora Vicente), el gongorismo (Hilborn), los "actos de habla" en *La dama boba* y en *La batalla del honor* (Larson y Hicks, respectivamente) y las relaciones entre los interlocutores con el fin de mostrar que Lope imponía un habla discreta a los personajes que ocupaban el nivel superior de la sociedad y un habla necia al vulgo (Ly).

M^a. Azucena Penas estudia a Lope desde

un punto de vista lingüístico y literario. Su libro, según confiesa, es el resultado de su experiencia como estudiante y como docente en varias universidades españolas. En el capítulo primero, presenta las diferentes fases por que ha transcurrido la investigación y reflexiona sobre semiología y los elementos que intervienen en la comunicación teatral. Pretende estudiar la expresión lingüística de Lope de Vega y conocer la evolución de su estilo tanto cronológica como temáticamente. Penas analiza treinta comedias que fueron escritas por Lope en tres épocas distintas: 1579-1603; 1603-1615; 1615-1635. Para el análisis temático, parte de la clasificación de Menéndez y Pelayo, quien dividió el teatro del Fénix en nueve grupos de comedias, aunque excluye el grupo de autos y coloquios, que abarca cuarenta y seis piezas cortas.

En el capítulo segundo, Penas elabora una estadística minuciosa de una serie de elementos semánticos (anacolutos, hipérboles, hipérbatos, metáforas, paralelismos...) y semiológicos (iconos, indicios, símbolos, topónimos...) que aparecen en las treinta comedias estudiadas. Según el análisis, Lope empleó en la segunda época (1603-1615) gran número de elementos semánticos y semiológicos. El periodo menos fecundo fue el tercero. Por tanto, es posible que Lope hubiese comenzado su carrera dramática con mucho ánimo, alcanzase su momento culminante en la madurez y disminuyese su capacidad creadora en los últimos años. Anadiplosis, elipsis, perífrasis, poliptoton, zeugma, son algunos elementos semánticos de la primera época que aportan calidad al texto. Calambur, ironía, hipálage, ironía, metonimia, paronomasia, símil, dominan en la segunda etapa. Apóstrofe, pleonismo, polisíndeton, son frecuentes en la tercera época. Concluye Penas señalando que el

estilo de la primera época es sencillo y austero; el de la segunda está adornado con exceso y el de la tercera es el más ampuloso. Los elementos semiológicos más frecuentes son deícticos lingüísticos y semiológicos, cultismos, topónimos y gentilicios.

En el apartado siguiente, Penas analiza los recursos que emplea Lope en cada grupo de comedias. Algunos aparecen en todos los grupos (los deícticos y los términos peyorativos); otros, en ocho (las fórmulas de tratamiento y los antónimos); algunos únicamente se hallan presentes en un grupo: las frases hechas. Los deícticos lingüísticos sirven para recordar hechos pasados o anticipar sucesos futuros; las fórmulas de tratamiento ordenan la dirección del discurso y permiten asignar un personaje a un grupo social superior (habla discreta) o inferior (habla necia); algunos términos intensifican el valor del mensaje ya de manera positiva, ya de manera negativa; los antónimos facilitan las relaciones de oposición; los tropos no sólo llaman la atención y realzan el mensaje, sino que muestran el ingenio y competencia del poeta. Otra serie de figuras, menos frecuentes, son el retruécano, calambur, etimología popular, sinestesia, hipérbaton, polisíndeton, zeugma, elipsis, onomatopeya. Los recursos menos abundantes son el anacoluto (sólo en comedias de historia extranjera), el apóstrofe, el vulgarismo (sólo en comedias pastoriles), etc. Los anacronismos, metáforas, metonimias e hipérbatos están presentes en casi todos los grupos; por el contrario, los ex-abruptos sólo se encuentran en las comedias de enredo y las ultracorrecciones, en las comedias de historia extranjera.

Los elementos semiológicos más frecuentes son aquellos que sirven a Lope para ubicar al espectador en un espacio determinado (topónimos y gentilicios), para

conectar con la cultura de un país concreto (cultismos) o para señalar objetos y personajes (deícticos). Penas también señala cuáles son los elementos semiológicos que se encuentran en cada uno de los nueve grupos de comedias. Los símbolos aparecen frecuentemente en las comedias históricas porque "la temática histórica necesita de los símbolos para ser narrada porque ella misma en su proceso histórico-cultural los crea y conforma" (p. 207). Los deícticos lingüísticos y semiológicos abundan en las comedias de santos y en las mitológicas. Aclaran al público contenidos trascendentales y lo acercan al mundo sobrenatural y ficticio.

En el capítulo tercero, Penas analiza una serie de elementos semánticos y semiológicos con el objetivo de averiguar en qué medida unos y otros bien suponen aportaciones al sistema lingüístico, bien son tópicos literarios, etc. Los rasgos que Lope adopta del sayagués colaboran, como en el teatro del siglo XVI, en la caracterización de los villanos. En los epítetos, Lope acude a tópicos literarios con mucha frecuencia: *blanca mano, loco amor, flacas mujeres*. En metáforas, símiles y metonimias, también recurre a la tradición, pero aporta creaciones personales. En los sinónimos, sin embargo, sobresale la originalidad del poeta. Otro tanto sucede con los neologismos: a partir de *hola*, crea *holear*. Sin embargo, emplea símbolos ya aceptados por la tradición: *paloma, laurel, Lucrecia* aluden, respectivamente, a *paz, desdén de la mujer y castidad femenina*.

En el capítulo cuarto, la autora ordena los elementos semánticos y semiológicos que ha estudiado y calculado con loable afán. Cierran el libro las referencias bibliográficas, un índice de elementos semánticos y semiológicos y el índice general.

En la *Presentación de la obra*, Eugenio de

Bustos "reclama un lector crítico". Hemos de tener en cuenta que este libro expone la parte teórica de la tesis doctoral de la autora; por tanto, consideramos que no resulta fácil condensar los tres tomos y nueve apéndices de aquélla en trescientas páginas. Algunos descuidos (en la notación) son disculpables. Es de agradecer el carácter docente de la exposición (traducción al español de las citas en idiomas extranjeros), pero, a veces, el didactismo resulta algo innecesario. Así, cuando señala que "De todos conocido es el hecho de que Lope de Vega escribió sus comedias en verso. También escribió su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo en verso*" (p. 36). Determinadas afirmaciones -el carácter universal del teatro español del Siglo de Oro- pueden ser aceptables, pero convendría no olvidar, según ha probado Ruiz Ramón, que una de las limitaciones de nuestro teatro clásico consiste en enfocar la realidad del mundo desde una perspectiva exclusivamente española. Si el índice de "elementos semánticos y semiológicos" hubiese sido completado con indicaciones de las páginas en que son citados, la utilidad para el especialista habría sido aún mayor.

La autora se ha dedicado a su labor con paciencia, método y ánimo. Analiza individual y separadamente los elementos semánticos y semiológicos que se hallan presentes o ausentes en los nueve grupos de comedias. Considera la cantidad y calidad, compara y concluye señalando la función de unos y otros. Así, las prolepsis anticipan ideas o elementos de la acción y permiten captar el interés del público, los deicticos ayudan a vincular la acción dramática con el espectador, etc. A veces, no obstante, el empleo de tecnicismos oscurece un tanto el discurso: "Quizá en el teatro de Lope (en las 30 comedias analizadas en este trabajo) haya un proceso desde los iconos e índices

hacia la simbolización en mayor grado que procesos de iconización o indización desde índices y símbolos o iconos y símbolos, respectivamente" (p. 196). El libro se lee con gran interés puesto que Penas demuestra ser una consumada especialista en la materia estudiada y exhibe profundos conocimientos lingüísticos. En el apartado titulado "Cronología relativa de los elementos semánticos presentes en cada grupo temático de comedias", Penas enumera paciente y ordenadamente los elementos semánticos (por épocas y grupos temáticos) y realiza un profundo análisis cuantitativo y cualitativo de los mismos. También examina los elementos semiológicos. Es obvio que un trabajo tan detallado ha supuesto un esfuerzo considerable. La autora calcula de modo exhaustivo los recursos de las treinta comedias estudiadas, ilustra sus deducciones con oportunos diagramas y prueba que un trabajo de este tipo no hubiera podido ser abordado por quien careciese de auténtica vocación y aptitud.

Jesús Maire Bobes

QUINTO, José María de, *Crítica teatral de los sesenta*, edición de Manuel Aznar Soler, Universidad de Murcia, 1997, 258 pp.

Este libro que ahora edita la Universidad de Murcia recoge treinta y ocho artículos del crítico teatral, pero también narrador, dramaturgo, ensayista y director de escena, José M^a de Quinto, artículos aparecidos en *Ínsula* entre febrero de 1965 y junio de 1968, y que vienen precedidos de una introducción de Manuel Aznar Soler en la que analiza las constantes críticas del citado ensayista, labor de la que ya había dejado

constancia en "José María de Quinto, crítico teatral del realismo social" (*Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 4, 1, (1993), pp.207-232).

El prologuista, tras una presentación del trabajo de José M^a de Quinto, expone las coordenadas desde las que el crítico de los sesenta realizó su trabajo: su posicionamiento marxista desde el que propugnó la inseparabilidad de actividad artística e ideología. Desde el realismo épico propuesto por Brecht, a quien consideró una de las más destacadas figuras del teatro occidental, José M^a de Quinto, según el profesor Aznar Soler, analizó las restantes tendencias dramáticas: la aristotélica y la vanguardista.

La crítica realizada por De Quinto desde *Ínsula* le sirvió, según el editor, para fustigar "la situación miserable del teatro español, el reaccionarismo estético e ideológico" (p.15) de la burguesía. Desde sus páginas combatió la presión de la censura, el populismo de Arniches, la complicidad de Benavente con la burguesía española, el anquilosamiento del teatro clásico, etc.; alabó, por otra parte, las dramaturgias de Valle-Inclán, Lorca y el primer Gala, mientras que mantuvo una postura ambigua sobre Buero Vallejo por la preeminencia de lo ético sobre lo político de su teatro. La disección de José M^a de Quinto no se quedó en la dramaturgia, sino que se fijó, igualmente, en la representación: en el interesante trabajo de directores como José Luis Alonso y Ricart Salvat, en la falta de formación de los actores, en la incompetencia y vacuidad de la profesión teatral, en la servidumbre del teatro a los intereses mercantiles y en un larguísimo etcétera que se resumía en su convicción de que "el medio escénico español es reaccionario, tanto estético como ideológicamente" (p.19). Manuel Aznar acaba exponiendo los motivos por los que

José M^a de Quinto abandonó *Ínsula*: el desencanto ante una lucha estético-política que no ofrecía resultados inmediatos y el aburrimiento ante la vulgaridad de la vida teatral española, fueron algunos de ellos.

Tras la aclaradora exposición de Manuel Aznar, aparecen los artículos de José M^a de Quinto agrupados en los siguientes apartados "drama aristotélico", "vanguardia", "drama épico", "teatro poético" y "teatro clásico", y a lo largo de sus páginas desfilan las críticas hacia la dramaturgia de Miller, O'Neill, Pirandello, Sartre, Buero Vallejo, Ionesco, Dürrenmatt, Pinter, Beckett, Brecht, Salvat, Claudel, Lorca, Gala, Maeterlinck, Lope, Calderón, Cervantes, Molière, etc.

Esta publicación de la Universidad de Murcia se suma al esfuerzo emprendido desde diferentes esferas por recuperar el pulso de nuestra escena en el presente siglo, esfuerzo que se cifra en la catalogación de las colecciones teatrales, en la reconstrucción de las carteleras y, como en este caso, en la recuperación de la respuesta de la crítica de uno de los más destacados ensayistas de los 60. Deseamos que, en aras a lograr una historia del teatro objetiva y de amplias perspectivas, iniciativas como ésta tengan pronta continuidad.

Cristina Santolaria

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, (colección Crítica y Estudios Literarios), 1997, 327 pp.

El libro más reciente del profesor Ruiz Ramón presenta como paradigmas del teatro clásico español cuatro obras de la triada esencial del teatro áureo, Lope, Calderón y Tirso (o quienquiera que fuese

el autor de *El burlador de Sevilla*: *Fuenteovejuna*, *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *El burlador de Sevilla*. El autor aporta un caudal esencial de erudición bibliográfica teórica y aplicada al análisis de textos bien conocidos. Bien es cierto que el lector de la obra debe, al comenzar a leerla, estar ya familiarizado con las últimas corrientes de las llamadas ciencias del espectáculo.

Pese a esta exigencia, bastante razonable en un libro de estas características y asunto, creemos que este estudio permite a un hipotético filólogo neófito de este campo, especialmente en sus páginas iniciales, hacerse con un útil haz de términos al uso, tales las parejas *texto literario* / *texto espectacular* -que el autor rechaza enérgicamente-, *texto-teatro* / *texto-espectáculo* / *objeto-teatro* y *dramaturgia*, entre otras. En efecto, desde las líneas iniciales, el profesor de la Universidad de Vanderbilt revisa las antinomias del drama barroco, la época objeto de estudio del libro: “engañar con la verdad”, “hablar y callar discreto” -ambas expresadas en los bellísimos términos contemporáneos-; *orden* / *desorden*, *identidad* / *diferencia*, la violencia íntima del “monstruo” barroco y las parejas complejas *rey* / *tirano* o *noble* / *tirano*, según los casos.

Esta exposición previa, de la que no están ausentes ni las referencias a Larra, Espronceda o Buero, protagonistas de algunos de sus estudios anteriores, ni la novedosa aplicación de la voz *dúplex* (un tipo de conexión empleada en telegrafía) para estos propósitos teóricos, permite a Ruiz Ramón invocar en varios momentos dos cuestiones de fondo: la vieja e inescapable antinomia teatral de *aceptación* / *denegación* simultánea, por el público, de lo presentado sobre las tablas, y la legitimidad dudosa -según él- de ciertas lecturas-representaciones interesadas y

parásitas del teatro clásico. Pese al esfuerzo de fijación de la latitud crítica del estudio, algunos términos empleados a lo largo del cuerpo central de la exposición quedan sin definir (*vid.*, por ejemplo, los efectos definidos en p. 54).

La obra aparece dividida en tres partes de diversa extensión: un centenar de páginas la primera, ciento sesenta la segunda y una cincuentena más la tercera. Las tres recorren con cierta exhaustividad cuatro ejemplos dramáticos de la visión teatral del poder político, lo que nos lleva a considerar el título del conjunto como poco apropiado o, al menos, como falto de un subtítulo más preciso que haga justicia a la selección del tema tratado en este volumen. Las piezas elegidas para acechar semejante asunto dejan, sin embargo, la cuestión más que aclarada.

Aunque el lector pueda pensar que no hace falta, hoy por hoy, otro estudio de las obras analizadas por nuestro autor, es evidente por lo demás que estas piezas de Lope y Calderón y la disputadísima *El burlador de Sevilla* de Gabriel Téllez -o, como indica con cautela Ruiz Ramón sobre esta autoría, de “Tirso o no Tirso” (p. 267, n. 1)- merecen sin duda otra mirada de conjunto. Con todo, parece haber una especial insistencia en el estudio de la pareja de Calderón *La vida es sueño* y *La hija del aire*. Hallamos en todos estos apartados una síntesis adecuada de cuestiones como el tratamiento lopiano de las fuentes de *Fuenteovejuna*, el visitadísimo sueño de Segismundo o la imagen del monstruo en *La hija del aire*, entre muchas otras, desglosadas en útiles epígrafes. Pese a su buen hacer en todos los demás apartados, nos queda la impresión de que Ruiz Ramón se encuentra más en su elemento cuando transita por los dramas calderonianos. Lo mismo puede decirse de alguna breve pero atinada incursión crítica

en el terreno de las adaptaciones del teatro clásico realizadas en pleno siglo XX (págs. 89 y 93, entre otras), que redundan en beneficio de una visión de conjunto, que hoy llamaríamos *receptorista*, de este teatro clásico. El lector encontrará también una sugerente explicación toxicológica del sueño de Segismundo en pp. 153-158.

Como ciertos libros, carece de conclusiones propiamente dichas, seguramente porque su autor juzga indispensable la lectura detenida de toda la obra y no su suplantación vicaria por unas líneas o páginas finales, aunque éstas, pocas o muchas, siempre colaboren en la trabazón del conjunto, algo especialmente relevante en una obra facticia como la ahora editada, en la que se estudian las producciones de tres autores muy distintos entre sí y pertenecientes a etapas sucesivas del teatro clásico español.

Mucho nos extraña, asimismo, pese a sus virtudes evidentes, que un volumen que acoge tal variedad de referencias bibliográficas elegidas con madurez y ponderación carezca, sin embargo, de un índice de nombres propios, que estimamos ya indispensable para una obra de extensión media -más de trescientas veinte páginas-, con unas notas al pie bastante moderadas (una deferencia para con el lector que es muy de agradecer en el hispanismo actual), pero suficientemente bien pertrechado en cuanto a fuentes pertinentes y actuales. Empero, la división en apartados de pocas páginas puede contribuir a solventar en parte este inconveniente a la hora de consultar este volumen.

Hay alguna inconsecuencia formal de menor entidad en la numeración de los apartados del índice, pero hemos visto contadas erratas en el cuerpo del texto (*Estaban* por *Esteban* en p. 91). La bibliografía es, evidentemente, producto de un esfuerzo indudable de selección, la única

posibilidad razonable que cabe al autor de un libro sobre un tema como el presente y basado en las cuatro fuentes dichas. Podrían añadirse, quizás, con ventaja un valioso artículo de C. A. Soons [el conocido "Two Historical Comedies and the Question of Manierismo", publicado en *Romanische Forschungen* LXXIII (1961)] y, además de las nueve obras citadas de J. A. Maravall, precisamente la que versa sobre el teatro de la comedia nueva, bien sea en su versión original de 1972, bien en su forma revisada posterior. La posición del apéndice (pp. 95-99) nos extraña un poco, así como su contenido, ya publicado, en versiones más extensas, por López Estrada en 1965 y por A. Blecuá en su edición de 1981.

En suma, una obra justificada y madura, sintética -trescientas páginas para cuatro piezas de semejante talla- y de agradable, ordenada y clara lectura, que recomendamos al especialista con las salvedades mencionadas de la conclusión y el índice de nombres citados.

Héctor Briosos Santos

VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed., pról. y notas de Manuel Calderón; estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica, 1996, 592 págs.

La colección *Biblioteca clásica* publica la obra dramática en castellano de Gil Vicente. El ilustre hispanista Francisco Rico dirige las ediciones, que responden a los criterios filológicos más avanzados y científicos. La anotación minuciosa permite la lectura fácil del texto; una serie de notas complementarias, situadas al final del volumen, completan el conocimiento de las cuestiones más variadas e interesantes. Como todos los textos de la colección, este se abre con un estudio preliminar de un

consumado especialista en la materia. Reckert hace hincapié en varios aspectos de la *Tragicomedia de don Duardos*: su relación con el folclore universal, su ritmo y la sutileza psicológica de los personajes. Reckert se detiene en el tratamiento del *Auto de la sebila Casandra*, obra que pretende, según asegura, cuestionar la institución del matrimonio. La tradicional observación de la crítica es acertada, pero podemos preguntarnos: ¿es esa la razón de que el auto sea pieza fundamental de nuestro teatro? Según Reckert, Vicente viste de rústicos a los personajes para que funcionen "como portavoces de los valores de una sociedad tradicional localizada en el espacio y en el tiempo" (p. XII). No obstante, parece algo extraño que sabios y profetas judíos, por un lado, y adivinas paganas, por otro, representen a la sociedad tradicional.

En el prólogo, Calderón menciona las dificultades que existen para trazar una biografía fiable de Gil Vicente puesto que escasean los datos sobre su vida. En el apartado del contexto cultural y dramático, se refiere a Casandra como si ésta fuese una feminista *avant la lettre*. Es una interpretación exacta, aunque la nominación de personajes invita a reflexionar sobre aspectos más complejos. Salomón, Isaías, Abraham, Moisés, Erutea, Peresica, Cimeria y Casandra son nombres demasiado significativos como para que prescindamos del evidente simbolismo. Da la impresión de que los conflictos religiosos son mencionados con frecuencia. Los vaticinios de la "virgen" Casandra provocan incredulidad (cf. *Eneida*, II, 246; III, 185); los judíos son rechazados por los paganos; los personajes hebreos son caracterizados de forma más positiva que la virgen, la cual es asociada con imágenes bélicas; las folias y chacotas proporcionan una atmósfera burlesca...

Bajo el epígrafe "El teatro castellano de Gil Vicente", Calderón señala pormenores de las obras editadas: significado de la *visitación* en el auto homónimo, aparición de elementos sagrados y profanos en el *Auto pastoril castellano*, anacronismo y anticlericalismo del *Auto de los Reyes Magos*, influencia de doña Leonor en la creación del *Auto de san Martín*, fechas de representación del *Auto de los cuatro tiempos* y del *Auto de las gitanas*, función dramática de los elementos líricos en el *Auto de la sebila Casandra*, carácter festivo de la *Comedia del viudo*, fuentes del *Auto de la barca de la Gloria* y modo en que Gil Vicente adaptó de libros de caballerías la *Tragicomedia de don Duardos* y la *Tragicomedia de Amadis de Gaula*. Calderón resume la historia de la *Copilaçam* y señala cuáles son los ejemplares conservados de la primera edición, qué actos fueron censurados por la Inquisición, cuál ha sido la fortuna de la obra y cuáles han sido los criterios que han guiado su edición. El editor, buen conocedor de la bibliografía sobre Vicente, cita los diferentes estudios que han analizado las fuentes, las fechas de representación, la dramaturgia, etc.

La edición está cuidadosamente anotada. Las notas lingüísticas son copiosas y explícitas, aunque algunas aclaraciones sobre la sociedad contemporánea podrían orientar al lector actual, quien ha perdido, por regla general, la perspectiva histórica y necesita una guía que le despeje las múltiples dudas que lo asaltan en la lectura. ¿No resulta incoherente la conducta de los pastores en estos autos y comedias? Es posible que, en el *Auto de la visitación* (compuesto a mayor gloria de los reyes portugueses y castellanos), Gil Vicente dramatice "los anhelos de una Corte deseosa de la llegada de un heredero que garantice la continuidad de la Monarquía y

salve, como un nuevo Mesías, la independencia del reino" (p. 3). Ahora bien, ¿qué función desempeñan el vaquero y esos porquerizos que entregan productos rústicos y groseros al recién nacido? La presencia ridícula de estos personajes en la Corte ¿no tendrá que ver con los cambios sociales renacentistas que facilitaron la medra de muchos individuos del común que accedieron a altos cargos en la Corte, en la Administración o en los Consejos? Si, como es notorio, los autos, farsas y églogas se dirigían a un público aristocrático, ¿no disfrutaría éste viendo los disparates y errores proferidos y cometidos por un necio villano, quien estaba más acostumbrado a vivir en una cabaña que en un palacio? El común, que comenzaba a ocupar algunos de los cargos tradicionalmente reservados a la aristocracia, resultaba desprestigiado también por su manera de hablar. El empleo del sayagués degradaba aún más a esos individuos: ¿cómo se atrevían a entrar en la Corte si se expresaban de forma tan grosera y deformada?

No cabe duda de que, según cuentan las crónicas, los nublados y lluvias mencionados en el *Auto pastoril castellano* pueden tener un significado denotativo y referirse a las tormentas y tempestades padecidas por la población en aquellos años. Sin embargo, considerando los graves acontecimientos contemporáneos, ¿no aludirán metafóricamente a las calamidades padecidas por judíos y conversos, quienes fueron perseguidos tanto en Castilla como en Portugal? Mientras que unos sufren esas "tormentas", otros, los pastores, cobijados en su condición de cristianos viejos, viven bien abrigados y seguros. Si los villanos habían participado activamente en las matanzas, si delataban con fervor y entusiasmo a los conversos y si acudían gozosos a contemplar los autos de fe, no deberían ser tratados como dechado de

perfección espiritual (el editor afirma que Gil Terrón "encarna la renovación del ideal eremítico"). Su aparente moralidad no puede ser entendida sino como ejemplo máximo de la más pura hipocresía. A esta censura hay que añadir otros aspectos no menos hirientes: enumeración grotesca de la dote, sátira del linaje villanesco...

En su exposición del *Auto de los Reyes Magos*, Calderón señala la paradoja de que, siendo un auto de Epifanía, no sean protagonistas los reyes magos y el anacronismo que supone el nacimiento de Jesús en un monte. La habilidad de un autor dramático radica muchas veces no tanto en lo que dice como en lo que sugiere. ¿Por qué no actúan los reyes magos? ¿Por qué se muestra el estado de inmoralidad en que vivía el clero? Si la llegada de Jesús pronosticaba paz, concordia y bondad en el mundo, ¿por qué los "ganados" andaban descarriados y perdidos? ¿No estará Gil Vicente cuestionando todo un sistema de valores religioso?

Más de dos mil notas a pie de página revelan la profusa tarea llevada a cabo por Calderón. En el comentario al verso 433 del *Auto de la sebila Casandra* ("Y una virgen ha de parir"), el editor, apoyándose en la Vulgata (la traducción latina del Antiguo Testamento fue efectuada, en parte, por san Jerónimo), nos recuerda que la frase de Casandra es una paráfrasis de Isaías 7, 14: ("He aquí que la Virgen concebirá y parirá Hijo"). Ahora bien, en los versos 534-535, el personaje de Isaías rectifica a Casandra y afirma: "que dessa Madre escogida/otra cosa se escrevió". Isaías cuestiona la traducción que el santo hizo de su texto. Por tanto, para saber qué escribió en realidad Isaías, es preciso reproducir el pasaje original del mismo profeta, el cual reza: "Mirad: la joven está encinta y dará a luz un hijo" (tr. Schökel y Mateos). ¿Por qué existe tal disparidad entre esta versión

y la de san Jerónimo? La Septuaginta - primera traducción de la Biblia al griego- estaba plagada de errores; aun así, inspiró al santo. El texto de Isaías fue uno de los más afectados. La palabra hebrea "almah" no fue traducida rectamente por "joven grávida", sino erróneamente por "virgen". En la mitología griega era aceptable que una virgen concibiese y los Setenta creyeron que, de este modo, se alentaban también las expectativas mesiánicas de los judíos, quienes, hacia el año 270 a.C., vivían en el exilio. En la historia de las traducciones, no habrá habido nunca otro desatino más decisivo; ningún otro gazapo refleja mejor la conocida sentencia *traduttore traditore*. La falsa versión iluminó a los primeros cristianos e influyó prodigiosamente en el futuro de la Humanidad.

Mil trescientas notas complementarias informan detenidamente de las condiciones en que se representaba el espectáculo, la cultura humanista, los rasgos del sayagués o las relaciones que mantiene el texto de Vicente con la literatura clásica y bíblica. En la nota a los versos 11-12 ("Y pues vemos de qué suerte/la honra tanto se ama") de la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, Calderón apunta diferentes significados de *honra*. Es posible que Gil Vicente aluda a "la idea de que la *honra* se gana con esfuerzo" (p. 518), pero no sería descabellado pensar que Amadís se refiere también al matiz de "valer más"; este sentido adquirió gran relieve en la abierta sociedad del Renacimiento por cuanto el dinamismo social y el individualismo habían movido a los hombres a valorar más su persona y su dignidad. El enaltecimiento que algunos miembros del común habían logrado fomentó la obsesión por la honra.

El descomunal trabajo que ha llevado a cabo Calderón es digno de todo elogio ya que se ha aplicado con laboriosidad a su

tarea con el fin de ofrecernos una edición que destaca por la esmerada anotación (repleta de abundantes comparaciones con textos contemporáneos), la pertinente bibliografía, el vasto aparato crítico (más de mil variantes) y un conveniente índice de notas. Es preciso aplaudir la aparición de ediciones críticas de este calibre en las cuales el rigor científico, la erudición y el trabajo concienzudo y cabal se combinan de modo ejemplar para forjar una obra filológica de primer orden. Las diferencias interpretativas que hemos expuesto en modo alguno empañan o desacreditan la edición; en todo caso, podrán servir de contrapunto para que, entre todos, logremos comprender mejor la partitura creada por Gil Vicente. El teatro del siglo XVI se componía en condiciones muy dificultosas y los poetas debían extremar sus precauciones. Encina así lo había manifestado en su égloga primera: "Darles he de mi montón / bellotas para comer, / mas algunas tales son / que en roer el cascarón / avrán hartó que hazer" (vv. 95-99).

Jesús Maire Bobes.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca y Dru DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, Colección Arte, 116, 1997, 589 pp.

La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición forma parte de un proyecto dirigido por los autores del presente texto que pretende estudiar el teatro representado y leído en Madrid entre 1900-1936. Esta es la segunda entrega del mencionado estudio porque ya en 1990 apareció *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*.

(Madrid, Fundamentos, Colección Arte, 109), y está en preparación, según los investigadores, el periodo 1931-1936. Un boceto sobre esta investigación apareció en *Anales de Literatura Española Contemporánea* (XVII, 1992, pp.75-86), con el título "La escena madrileña entre 1900 y 1936: apuntes para una historia del teatro representado".

El proyecto de análisis de la escena madrileña de preguerra ha contado con la ayuda de la Dirección General de Política Científica y Técnica del Ministerio de Educación, mientras que en su publicación han colaborado la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura y el Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture and United States Universities.

El volumen que nos ocupa está estructurado en dos partes, la segunda de las cuales ofrece, en forma de ficha, la cartelera del periodo 1926-1931, es decir, la documentación objetiva que se ha perseguido con esta investigación, eso sí, precedida de unas detalladas explicaciones de cada una de las temporadas estudiadas en las que se aportan datos sobre estrenos, obras más representadas, teatro extranjero, géneros de más éxito, etc. Se completa esta sección con un indispensable índice de autores.

Sin discutir la validez de las 1.875 fichas que componen esa segunda parte, de incuestionable valor para los estudiosos que aborden el periodo desde cualquier perspectiva, nuestro interés se centra en esa primera parte que analiza los principales textos, tendencias, géneros y representaciones, y su recepción, teniendo en cuenta la respuesta del público, la valoración de la crítica del momento y la efectuada después por estudiosos posteriores. Con todo este material, es

innegable que los profesores Vilches de Frutos y Dougherty nos ofrecen una verdadera historia del teatro del periodo comprendido entre 1926-1931.

"Un lustro de transición", capítulo con el que se inicia el libro, repasa las principales tendencias innovadoras que se dejaron notar en las tablas de la capital. Los autores advierten que, aunque hay una cierta continuidad respecto al periodo anterior, es perceptible la influencia de una Europa convulsionada por la guerra y los conflictos sociales, pero también por los adelantos técnicos, lo que conlleva una serie de preferencias en nuestro teatro: la afición por todo lo que implicara una cierta modernidad, la presencia de un pujante feminismo, el auge de la revista como espectáculo de moda, el retroceso del teatro frente al poder avasallador del cine sonoro, y, de modo acorde con los tiempos, la presencia de temas sociopolíticos que respondían a acontecimientos impactantes de la vida española anterior a la República. No podía faltar tampoco como constante de nuestra escena, la sensación de crisis que invadía los escenarios y cuyas causas fueron reiteradamente analizadas desde los medios de comunicación.

Los capítulos II, III y IV repasan el acontecer del teatro comercial a través de los géneros que más repetidamente acogía cada una de las salas madrileñas. La comedia (capítulo II) en la que destacaron principalmente los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Muñoz Seca y Pérez Fernández, adoptó variedades diversas: la comedia de costumbres, que plasmaba la realidad cotidiana por medio de unos personajes- tipo populares que habitaban en Madrid y Sevilla, principalmente, y cuya caracterización era totalmente maniquea; la comedia sainetesca, con grandes deudas (temas, tipos y situaciones) hacia el sainete; la comedia de tesis, de nítida finalidad

moral y que servía para exponer un problema social y los medios más adecuados para su resolución; la comedia astrakanesca, fusión de las comedias de tesis y costumbrista, caricaturizaba de forma sistemática la realidad con un objetivo claramente satírico. El género bufo, en cualquiera de sus modalidades, tuvo como objetivo provocar la carcajada, y, a pesar de no gozar del favor de la crítica, alcanzó un gran éxito de público en todas sus formas: la farsa, cuyos recursos no impidieron abordar serios problemas de la época, el juguete cómico, basado en la parodia, y unos sainetes de perfiles poco definidos, géneros todos ellos que ofrecían una imagen de España "deforme, absurda, dislocada..." (p.94). El capítulo III, dedicado al género lírico, abarca una serie de apartados que estudian el llamado género chico, la heterogénea y deshilvanada revista moderna de carácter parisino, y la zarzuela grande, amañada por la anterior, fenómenos en los que el texto comparte protagonismo con la música. En el llamado género chico se integran "todas aquellas piezas teatrales en un acto, generalmente con música, o sin ella, que empezaron representándose en secciones por horas" (p.115), a saber, el sainete lírico, deudor del teatro clásico, y las obras que componen el denominado género frívolo (humoradas, fantasías, pasatiempos, historietas, quisicosa, apunte, etc.). La comedia dramática, de autores consagrados o con un elevado contenido político, y el drama rural de ideología conservadora, fueron los dos géneros de más éxito en el teatro comercial dentro del género dramático (capítulo IV). Con grandes semejanzas con el drama rural, si bien aderezado con bailes y cantos, se desarrolló el género flamenco con la finalidad de reflejar ambientes y tipos.

En "Los autores españoles consagrados y

nóveles" (capítulo V), M^a F.Vilches y D.Dougherty hacen un repaso a las producciones que, no alcanzando siempre el éxito de público, sí consiguieron el aplauso de la crítica o de la historiografía posterior, por lo que dividen su estudio entre los que, en el periodo 1926-1931, eran autores consagrados (Benavente, Muñoz Seca, Azorín, entre otros), o los que su trayectoria necesitaba de tiempo para consolidarse (Jardiel Poncela, López Rubio, Eduardo Ugarte y J.I.Luca de Tena, etc.). El capítulo VI, "El reto de la vanguardia", habla de la existencia de una vanguardia teatral en Madrid en el periodo analizado por este ensayo y que se reflejó en el estreno de textos "de avanzada", en los pequeños grupos que "optaron por no seguir la rutina del teatro comercial", en una "crítica dedicada a impulsar la renovación teatral" y en la "exploración de nuevos temas" (p.191). Tras definir concienzudamente qué se entiende por "Teatro de vanguardia", Vilches de Frutos y Dougherty repasan las vicisitudes de los pequeños grupos surgidos con el anhelo de romper con el teatro al uso, y aquellos estrenos de la época que se acogieron a la etiqueta de "vanguardistas".

El capítulo VII, "Innovaciones en el discurso escénico", se hace eco de la polémica suscitada entre críticos, directores, etc., sobre el valor de lo espectacular o lo textual en el teatro de este lustro, polémica que se decantó hacia los elementos plásticos y visuales como componentes de mayor peso en la representación, lo que implicaba una cierta preeminencia del director y un mayor interés por la escenografía, los juegos de luces, etc. Un interesante apartado de este capítulo lo componen las aportaciones del teatro clásico en este momento: su valoración de acuerdo a motivaciones políticas o sociales, el enfrentamiento entre

los que proponían adaptaciones libres o los más puristas, así como un repaso a los autores clásicos más representados. En "La interpretación" se abordan temas como el divismo, la falta de preparación de los actores, la improvisación, la carencia de escuelas de arte dramático y la situación laboral de las personas vinculadas al hecho teatral. También se repasa en este capítulo, el papel de la crítica en la modernización del acto teatral (puesta en escena, escenografía, interpretación, etc.) y la función que la crítica misma debía desempeñar, así como el papel del público, verdadero árbitro de la vida teatral. Las nuevas tentativas en el teatro infantil, surgidas a raíz del intento renovador de determinados creadores, pone fin a este capítulo.

"Crisis y renovación: el teatro extranjero" (capítulo VIII) ofrece un interesante panorama de las aportaciones de esta dramaturgia a nuestras tablas, aportaciones que no se reducen al conocimiento de determinadas figuras, sino que también abarcan innovaciones escénicas. Entre los dramaturgos que se importaron, destacaron autores reconocidos del panorama internacional (Pirandello, Lenormand, O'Neill, etc.), pero también escritores que nada aportaron a las esena española (Verneuil y Bourdet, entre otros). La programación de obras extranjeras obedecía a diferentes motivos que iban desde la seguridad que proporcionaba estrenar a dramaturgos consagrados o que ya habían sido introducidos en España por compañías extranjeras, hasta el éxito de público de determinados géneros tales como la revista, el vodevil o el melodrama policiaco, sin olvidar la oportunidad política y social de representar determinados textos que presentaban problemas similares a los que atenazaban a nuestro país. Los dos últimos apartados se

dedican a revisar la recepción y trabajo de las compañías extranjeras de habla no española y de las compañías nacionales que representaban repertorios de autores extranjeros.

"El Teatro Nacional" es el capítulo con el que se cierra esta primera parte. En él se plasma el posicionamiento de la crítica a favor o en contra del intervencionismo estatal en la organización de una compañía que representara el espíritu de la nación, que se ocupara de montajes de riesgos y que contribuyera a la formación del público. La prensa también se encargó, mediante una encuesta, de promover los cauces para la realización de este proyecto. En "El Teatro Lírico Nacional" Vilches de Frutos y Dougherty realizan un exhaustivo repaso a la polémica desatada en torno a la programación y puesta en escena de este género, y de la cual la crítica se hizo eco. La llegada de la República obligó a nuevos replanteamientos en torno al tema del teatro nacional, porque los que ocupaban el poder, esperaban que éste se supeditara a sus intereses ideológicos. El apartado dedicado a la ópera se centra en los problemas que se generaron con el cierre del Teatro Real, pero también en otros factores que condujeron a este género a una situación crítica: la ausencia de libretistas apropiados, el carácter elitista del género, los cambios que conllevó la llegada de la II República, etc.

Este panorama mínima y someramente esbozado en las líneas precedentes, no es más que un pálido reflejo de la rica documentación y espléndido análisis que *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* aporta. Sus casi seiscientas páginas, con el sólido caudal que ofrecen las 1.875 fichas de estreno completadas con datos sobre la obra, así como los ocho capítulos que introducen y explican dicha documentación, capítulos en

los que se ha conjugado el análisis de los textos, la opinión de la crítica y las aportaciones de la historiografía posterior, todo ello enriquecido con las casi mil notas a pie de página, ofrecen un panorama preciso, completo y actualizado del periodo 1926-1931, una obra que es indispensable tener en cuenta en cualquier estudio que incida, aunque sea tangencialmente, en ese lustro. *La escena madrileña entre 1926 y 1931* es una obra de impecable factura, que ha mejorado, si cabe, el análisis y documentación de *la escena madrileña entre 1918-1926*. Si bien ambos estudios comparten la rigurosa elaboración de las fichas y la erudición, en esta segunda entrega se ha realizado un análisis en profundidad de dichos datos que abarca los mencionados ocho capítulos (348 pp.) frente a los tres (en torno a las cien páginas) de la primera entrega. Esta mayor atención al análisis favorece, a nuestro parecer, la aproximación al periodo.

El interés que *La escena madrileña entre 1926 y 1931* ha despertado en nosotros no es óbice para que no señalemos lo que consideramos algunas de sus carencias, carencias todas ellas de carácter práctico y formal: lamentamos la falta de índices de directores, actores y títulos, que recojan los datos de las fichas, pero también de toda la parte analítica con que se abre el volumen; echamos en falta, igualmente, que en las fichas no aparezca el reparto que dio vida a las obras, si bien somos conscientes de la ingente cantidad de información que esto supondría y las dificultades que se derivarían de cara a su organización. Por fin, pensamos que el texto ganaría en posibilidades de acceder a sus considerables aportaciones, si apareciera una bibliografía que recogiera las ediciones de los textos dramáticos comentados, las críticas citadas y la historiografía a la que se hace referencia, en suma, una bibliografía

que recogiera la documentación que ofrecen las notas a pie de página, si bien ya conocemos parte de estos datos, -los relativos a la historiografía-, gracias al artículo de los doctores García Lorenzo y Vilches de Frutos en *Siglo XX/ 20th Century* (1-2, 1984-1985, pp.1-14).

La escena madrileña entre 1926 y 1931 se inscribe en una línea de investigación que se inició con el trabajo de Paloma Cuesta *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)* y que la Universidad de Alcalá ha desarrollado bajo la dirección de doctor Ángel Berenguer, y que consiste en recabar los datos de estreno de determinados periodos de la historia del teatro madrileño del siglo XX, si bien este estudio de los investigadores Vilches de Frutos y Dougherty supera a los anteriores en profundidad analítica de unos datos revisados a la luz de la recepción de la crítica. La iniciativa de reconstruir la situación del teatro madrileño leído y representado, o de cualquier otra parte del territorio español, emprendida desde diferentes centros investigadores y docentes, creemos debería coordinarse para evitar el esfuerzo baldío de que un mismo periodo sea estudiado, con ligeras variaciones, desde diferentes esferas.

No podemos concluir esta ya muy extensa reseña sin felicitar por su labor a los autores de *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* y animarles para que coronen el proyecto de recuperación de la escena madrileña de preguerra con el mismo rigor y atención que el demostrado en la redacción de esta segunda entrega.

Cristina Santolaria

Montearabi (Homenaje a Antonio Buero Vallejo), 23, Revista editada por el Ateneo Literario de Yecla, 1996, 106 pp.

Con motivo de su ochenta cumpleaños y de las bodas de oro de su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, el Ateneo Literario de Yecla dedica sus páginas en esta ocasión a Antonio Buero Vallejo. Esta revista literaria presenta nueve trabajos sobre su obra que nos adentran, según su directora Cecilia Belchí Arévalo, en “su figura humana y magistral, o sus relaciones con otros escritores, o aspectos de su ya dilatada obra” (p.3). Además, aporta un dibujo inédito realizado por el dramaturgo de uno de los escritores por el que reconoce estar influenciado, José Martínez Ruiz, Azorín. Mariano de Paco nos ofrece un cuidadoso análisis en su artículo “Azorín y Buero Vallejo”, donde también se demuestra la preocupación del autor de *La Voluntad* por el teatro de don Antonio. Francisco Díez Revenga aprovecha este homenaje para publicar una poesía de Antonio Buero dedicada a Gerardo Diego en conmemoración de su centenario, y así, titula su artículo “Gerardo Diego y Antonio Buero: diálogo poético”, donde analiza el poema del dramaturgo y nos presenta finalmente el que Gerardo Diego dedicó a Antonio Buero, cada uno de los poemas refleja “el sentido de una relación de amistad, (...) y lo que un escritor aportó al otro en función de lo que ambos escribieron en sus textos” (p.6). El estudio de Antonio Díez Mediavilla se centra en la configuración simbólica de las figuras teatrales creadas por Buero Vallejo en la obra *Un soñador para un pueblo*, análisis que le hace afirmar que el dramaturgo no persigue una verosimilitud histórica de sus obras y personajes, sino que a través de su técnica funcional consigue una arquitectura dramática de “recursos novedosos en la

utilización libre y abierta del espacio, la acción y el tiempo” (p.31). En “Imágenes de España en el teatro de Buero Vallejo: una puesta al día”, Martha T. Hasley rescata la sentencia del escritor: “si hay un teatro rigurosamente ceñido a lo que está pasando en la sociedad española, ese es mi teatro”. La autora establece una diferencia entre las obras franquista y postfranquistas, para dedicar su artículo a estas últimas creaciones que se caracterizan por su pesimismo y desconfianza ante la nueva situación española, aunque siempre con un halo de esperanza a fin de que el espectador reflexione acerca de los errores de los personajes y de la posibilidad en la construcción de un futuro mejor. Para Robert L. Nicholas las obras de Buero Vallejo constituyen un “museo del vivir”. Desde una visión personal este estudioso analizará lo que él ha venido a denominar “tres salones” de su teatro. En el primero sitúa a *Historia de una escalera* (1949) y al *Sueño de la razón* (1970), porque aunque son obras separadas en el tiempo y en el estilo las dos constituyen verdaderos poemas de dramaturgia actual que logran representar la “realidad conflictiva”. El segundo de los salones es *El tragaluz* (1967), obra que para R.L. Nicholas “une las dos corrientes centrales del teatro de Buero, la inmersión del neorrealismo de su primera década y el distanciamiento (...)” (p.58) y que además constituye un gran ejemplo de metateatro. *Lucas de bohemia* (1920) y *La detonación* (1976) conforman el tercero de los salones. Tanto la obra de Valle, como la de Buero son ejemplos de viajes en los cuales cada uno de los protagonistas “llega a ser testigo de la crisis nacional” pero a la vez, estos personajes se muestran incapaces de efectuar cualquier cambio. Finalmente, este estudioso equipara las obras de don Antonio con las de Goya, desmintiendo sus propias palabras

vertidas hace veinticinco años en *The Tragic Stage of Antonio Buero Vallejo*. Patricia W. O'Connor demuestra en su artículo "Epifanía y sincronicidad, motivos antiguos y actuales, en *Las trampas del azar*" que Buero Vallejo recurrió a motivos de la posmodernidad (misterio, equívoco, enigma, fuerzas psíquicas, fenómenos paranormales, etc.) antes de que se pusieran de moda. Desde *La señal que se espera* (1952), el dramaturgo utiliza la epifanía y sincronicidad a través de la figura del "anciano contemplativo capaz de percibir verdades vedadas a los demás" (p.65). Su estudio se centra, sobre todo, en *Las trampas del azar*, obra de 1994, en la que la epifanía y la sincronicidad se establecen a partir de la figura del mendigo violinista. Por su parte, Paloma Pedrero nos ofrece unas emotivas palabras que en su día leyó en la mesa redonda *Buero Vallejo y los dramaturgos españoles*, en el homenaje que la Universidad de Murcia le ofreció al dramaturgo, y que tituló "Pienso en Buero". Para la también dramaturga, don Antonio es un punto de referencia a través del cual confiesa haber descubierto el arte de la dramática. Magda Ruggeri Marchetti analiza *Jueces en la noche*, una obra en la que, según esta profesora de la Universidad de Bolonia, sobre hilos temáticos intimamente relacionados, el autor hace caminar a sus personajes en direcciones opuestas.

La revista cierra su número con un artículo de Virtudes Serrano titulado "Las nuevas mujeres del teatro de Antonio Buero Vallejo", en el cual demuestra como el escritor ha estado a la altura de las circunstancias con respecto al avance que la mujer ha venido experimentando en la sociedad. Si hasta *Jueces en la noche* los personajes femeninos aparecían como víctimas, ahora, el dramaturgo nos presenta a una mujer moderna, y así, Cristina, su

protagonista, llegará a la verdad enfrentándose "cara a cara con la mentira, con la dificultad y hasta con la violencia" (p.100). Teniendo en cuenta este aspecto, la autora del artículo incide en la "capacidad renovadora de un dramaturgo ya octogenario y (en) la juventud de una dramaturgia que ya ha cumplido medio siglo" (p.104).

Las ciento seis páginas que componen este nuevo número de *Montearabi* ofrecen al lector un conjunto de estudios que consiguen aportar nuevos aspectos sobre la producción literaria de esta autor, centrados, mayoritariamente, en la interpretación que don Antonio hace de la sociedad, la historia y sus protagonistas.

Sara Akkad Galeote

VVAA, Cuadernos de Dramaturgia: Taller de Escritura con Paloma Pedrero, prólogo y selección de Virtudes Serrano, Ed. Escuela de Arte Dramático de Murcia, 1996.

Concebido en primera instancia como una labor de recopilación de las jornadas de trabajo sobre escritura teatral impartidas por la polifacética Paloma Pedrero en la Universidad de Murcia durante el curso de 1996, el libro de Virtudes Serrano presenta, sin embargo, una doble perspectiva que lo dota de polivalencia y lo sitúa más allá del mero ejercicio académico.

En su vertiente más didáctica, habida cuenta de su puesto de profesora de Dramaturgia de la Escuela Superior de Arte Dramático, la coordinadora de la obra nos ofrece un resumen conciso de la experiencia vivida por los alumnos de cuarto curso de Arte Dramático, desde la gestación y desarrollo de la idea de establecer este Taller de Escritura hasta su

resultado último, una docena de breves textos de diversa índole, pero unidos todos en el mismo tronco común del hecho teatral. Por otra parte, de una manera más profunda, Virtudes Serrano trasciende el ambiente meramente expositivo del libro para indagar en los verdaderos motivos que la impulsaron, junto con Paloma Pedrero, a llevar a cabo este proyecto. Ambas consideran imprescindible la existencia de una cantera de jóvenes dramaturgos que hayan tomado contacto con todas las áreas del fenómeno teatral, pasando por la interpretación, dirección y, por supuesto, composición. Desde esta óptica, la propuesta de la Escuela Taller representa una introspección en los planteamientos dramáticos y, al mismo tiempo, una apertura hacia nuevos métodos de experimentación en los que el texto funciona como un punto de conexión con otras formas teatrales y no como un fin en sí mismo. De esta manera, el resultado global ratifica la línea de trabajo de una tenaz investigadora del proceso teatral, al que concibe como un ente unificado en todas sus manifestaciones, cuyo producto completo y acabado se entrega al espectador. La trillada polémica de la dualidad entre texto y representación se reaviva de nuevo en esta propuesta, desde cuyo prólogo se pretende involucrar a los participantes en todas las facetas del teatro, entendido éste siempre como actividad creativa plena. No obstante, esta recurrencia enfática en la escritura dramática corre pareja a la finalidad específica del curso, cuyo objetivo se integra dentro de un esfuerzo de formación académica.

Paloma Pedrero, por su parte, realiza una tarea orientativa muy acorde con su trayectoria profesional, fruto de lo cual son las doce "obritas" nobles. Partiendo de unos preceptos muy clásicos, como es el

examen de la *Poética* de Aristóteles con la intención de establecer las principales bases teóricas del curso, la autora teatral es capaz de superar la inicial reticencia de los estudiantes ante el momento de la escritura y conseguir que, en un "esfuerzo de ingenio, sentido común y voluntad", en palabras de Virtudes Serrano, esta docena de breves composiciones vea la luz. La sencillez en su construcción es su característica más relevante, dada la falta de experiencia de sus autores. En todas ellas se entrevé la influencia de la dramaturga madrileña, cuya concepción estética del teatro como expresión de vida y, al mismo tiempo, actividad literaria, encuentra eco en la construcción de los personajes, el desarrollo de la acción y el uso del lenguaje. Su interés en transformar la realidad cotidiana bajo el prisma del teatro no impide que sus producciones estén dotadas de unos rasgos realistas que acentúan su acercamiento a los conflictos humanos tanto en la elección de temas como en el empleo de determinadas expresiones lingüísticas. Las relaciones antagónicas entre parejas marcan su trayectoria como creadora - Pedro y Rosa en *La llamada de Lauren* (1984), Olegario y Reyes en *Invierno de luna alegre* (1985), Sabina y Adolfo en *La noche dividida* (1989)...-, todo lo cual deja su impronta en las obritas que se pueden disfrutar en este libro. La gran mayoría está construida sobre el enfrentamiento entre dos personajes que poseen diferentes aproximaciones al presente más inmediato, del que no quieren sustraerse, al igual que sucede con las obras de su maestra, Paloma Pedrero. Así, las que se incluyen en esta publicación, acusan el peso del entorno social, los medios de comunicación, el cine, la literatura, la psicología e, incluso, el teatro. En líneas generales, se trata de obras frescas, a veces demasiado ingenuas, donde se palpa la vitalidad de sus autores,

que realizan instantáneas de gran fuerza dramática apoyadas exclusivamente en el poder del diálogo.

En general, el libro presenta una organización descriptiva convencional, dados sus presupuestos académicos, cuya rigidez se encuentra equilibrada por la espontaneidad de los textos. Desde las primeras páginas, el lector se encuentra inteligentemente guiado a través de todo el desarrollo de este proyecto común que, a pesar de su carácter experimental, deja traslucir un acabado metódico tras el que se esconde una actitud profesional en cuanto a la enseñanza dramática. Así, la composición de esta obra revela las directrices básicas de un esfuerzo de aula que no pretende ser el último.

En este sentido, es interesante resaltar cómo se enfatiza una muy consciente labor de síntesis entre el trabajo del profesorado y la recepción de los alumnos. Por este motivo, la edición del libro es doblemente importante. Por un lado, representa un modelo a seguir por otros centros de Dramaturgia, tanto a nivel público como privado, en cuanto a la formación y potenciación de actividades teatrales y, por otro, sirve como constatación de que sí se puede escribir teatro, ofreciendo alternativas innovadoras.

Este deseo de "promocionar" el acto de la creación así como el análisis implícito de algunos de los factores externos que influyen, de una manera u otra, sobre el hecho teatral hacen que el resultado de este curso haya sido satisfactorio. A la vista

están estas docena de obras cuyo máximo objetivo ha sido el haber sabido cerrar filas en torno al universo teatral, tan necesitado de estimulación y autogestión y, al mismo tiempo, abrir nuevas perspectivas hacia un panorama dramático en constante proceso de renovación.

Resulta curioso comprobar cómo dos métodos de trabajo diferentes, el de Virtudes Serrano como docente, y el de Paloma Pedrero como dramaturga y actriz, convergen en un espacio común para dar el resultado apetecido. Mientras que la primera se ocupa de promover y alentar exitosamente la consecución de un esfuerzo colectivo que en materia teatral sobrepasa las expectativas más optimistas, la segunda pone a disposición de los alumnos su energía y experiencia directa en el campo siempre complicado de la creación. Si la intención era aprender de y vivir el teatro, teatro escrito es lo que se vive. A decir del producto final y del entusiasmo con el que se respaldó la iniciativa, pese a las reticencias iniciales, cabe decir que la propuesta del Taller de Escritura cuenta con un aprobado general.

Francis Figueiras