


6-1998

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" (1998) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 501-532.

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

1. BERENGUER, ÁNGEL Y PÉREZ, MANUEL (1998)
Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)
2. CABAL, Fermín
¡Esta noche, gran velada!, Castillos en el aire
3. CIMARRO, Jesús F.
Manual. Producción Gestión y Distribución del Teatro
4. ENCINA, Juan del
Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano
5. GRANDE ROSALES, María Ángeles
La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral
6. HERNÁNDEZ, Miguel
El labrador de más aire
7. LÓPEZ MOZO, Jerónimo
Ahlán
8. LÓPEZ RUBIO, José
La otra orilla
9. MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago
La más fingida ocasión y Quijotes encontrados
10. MARTÍN GAITE, Carmen
La hermana pequeña

11. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús
Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro La Saturna
12. MIRAS, Domingo
La Saturna
13. MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro
La Plasmatoria
14. PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía (ed.)
Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine
15. RUBIO, Juan Carlos
Esta noche no estoy para nadie

BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel (1998) *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Sin duda, el siglo XX se caracteriza por su fascinación por la teoría, muchas veces abstracta y generalizadora. Una voluntad cientifista y aséptica ha intentado formular en reglas explícitas el funcionamiento de todos los fenómenos humanos: analizarlos, segmentarlos, codificar sus leyes, predecirlos, lo que ineluctablemente ha posibilitado el descrédito de la historia debido a su carácter aproximativo e impreciso. En este sentido, la necesidad de realizar síntesis históricas sobre disciplinas tales como la literatura y el teatro, tan denostadas en función de su subjetividad, ha dejado lugar a la elaboración de diccionarios, índices, cuadros cronológicos, catálogos descriptivos, etc, que en parte se alimentan de los postulados de la tan socorrida teoría empírica.

En efecto, el primer problema para cualquier historia estribaba en cómo encarar, clasificar y ordenar su objeto de estudio, lo que se hacía atendiendo a criterios de índole geográfica, lingüística o histórica. Más allá de la delimitación, no obstante, el mayor reto se producía en relación a su ordenamiento, que debía de dar cuenta invariablemente de su esencia, evolución y variedad, en una suerte de confluencia de un esfuerzo de periodización y de sistematización. Si la sistematización contraba los esfuerzos del investigador sobre un género concreto o sobre escuelas determinadas (por ejemplo, Romanticismo, Realismo, Dadaísmo...) la periodización, que reconocemos como indudablemente familiar, procuraba ceñir la multiforme producción literaria en ciclos, etapas o periodos que asumen

cierta coherencia en función de la vitalidad de determinadas categorías estéticas y se deslindan de manera arbitraria en el tiempo o se circunscriben a determinados acontecimientos históricos, como por ejemplo el criterio generacional. A veces, incluso, se opta por cronologías simples. En cualquier caso, la ineficacia de dichas compartimentaciones se obvia desde la existencia de fenómenos del todo inclasificables, periodos de transición, generalizaciones cuestionables, etc.

En consecuencia, aún permitiendo una primera clasificación de los fenómenos, los ordenamientos tradicionales se muestran bastante precarios por su alto grado de subjetividad o por la búsqueda en los mismos de una estructura orgánica interna no siempre demostrable, el énfasis excesivo en la intencionalidad del autor o en la discontinuidad de los periodos. No obstante, la necesidad de historiar sigue siendo imperativa, ya que no tenemos otro modo de acceso a los fenómenos del pasado, si bien el concepto de historia ha sufrido una transformación de indudable interés en la actualidad según la cual la historia de autores, géneros y escuelas - historia de la *producción*- ha dado paso a la de la historia de las formas y la *recepción*, así como al reconocimiento del carácter institucional del ámbito literario y artístico y, por tanto, intrínsecamente histórico, es decir, estrechamente unido a las ideologías y a los valores predominantes, porque en efecto la historia no puede ser neutral, y los investigadores de la misma son conscientes de ello.

Es en este marco de renovación de la historiografía en el que se inscribe el magno proyecto de la *Historia del Teatro español del siglo XX* que están llevando a cabo en la editorial Biblioteca Nueva los profesores Ángel Berenguer -director del

mismo- y Manuel Pérez, si bien hasta ahora sólo ha salido a la luz el cuarto volumen titulado *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Dicha historia constará finalmente de tres volúmenes más dedicados a los períodos 1892-1939, 1939-1975 y 1983-1996, así como de un estudio introductorio sobre aspectos teóricos y metodológicos.

En lo que a este volumen se refiere, dentro de un contexto cronológico y político bien delimitado -el estrecho margen de los siete efervescentes años de la transición española cuya estructura política teatral cambiará radicalmente a raíz de las elecciones legislativas de 1982 que dieron el triunfo al P.S.O.E-, se nos presenta una historia del teatro ya no subsidiaria de la literatura, sino consciente de la complejidad inherente al fenómeno teatral, de ahí que el criterio básico establecido para la obtención de los datos analizados se base en los estrenos teatrales de la época. Se favorece así una comprensión multilateral de este teatro "desde coordenadas históricas, literarias y escénicas" (p. 13).

No se trata de consignar únicamente obras y autores, sino también de proporcionar una valoración de la actividad teatral del momento, para lo cual los autores hacen gala de sus sólidos conocimientos teatrales, que si en el caso de Ángel Berenguer lo han consolidado ya como punto de referencia indiscutible en los debates teóricos sobre el teatro contemporáneo, hecho sin duda favorecido por su extraordinaria experiencia práctica en este ámbito, en el caso de Manuel Pérez han dado lugar a monografías pormenorizadas que le convierten en el mayor experto sobre la escena española durante la transición. Si bien la atención al teatro español de la segunda mitad del siglo XX cada vez va

obteniendo mayor atención por parte de los estudiosos, mereciendo incluso publicaciones de cierta amplitud tales como las recientes de María José Ragué o Ignacio Bonnín Valls, entre otros, hay que tener en cuenta que la especificidad de la historia del teatro que venimos comentando radica en el sustrato teórico que caracteriza el trabajo de investigación sobre teatro contemporáneo puesto en marcha por el profesor Ángel Berenguer en la Universidad de Alcalá de Henares. En efecto, formado con el filósofo francés Lucien Goldmann, Berenguer ha sido pionero en España en la difusión teórica y práctica del sociologismo genético, cuyo método fue el primero en dar a conocer en España con cierta explicitud en artículos tales como "El estructuralismo genético y el teatro español contemporáneo". Dichos planteamientos defienden la concepción de la realidad social como un conjunto de procesos de estructuración y desestructuración que permiten ver a la colectividad como el sujeto real de la creación artística.

De acuerdo con ello y complementado con otros métodos de análisis, tales como el de la Teoría de las Mentalidades, las líneas teóricas fundamentales del estudio relacionan la vida social y la creación literaria o artística no en el nivel de las líneas argumentales (es decir, de su contenido) ni de la intencionalidad del autor, sino mediante las estructuras mentales transindividuales que la obra refleja, conformadas por un conjunto de categorías que modelan el universo alzado por el escritor en función de la conciencia global que posee del grupo social al que pertenece. Desde esta perspectiva, las obras teatrales se consideran "materializaciones artísticas que transponen las visiones del mundo de los grupos sociales, manifestadas a través de sectores de mentalidad que determinan

los modos de creación de los autores que participan de ellas" (p. 15). La aplicación de este método exige distinguir dos grados de desarrollo: uno inicial de carácter comprensivo, dirigido a evaluar la dimensión estética de la obra, y otro posterior de carácter explicativo, en el que ya se muestra cómo se incardina la estructura de la obra con la visión del mundo de la que procede. Así, el concepto básico con el que se estructura el estudio es el de *tendencia*, visión del mundo de un grupo social, de la que se muestra portavoz el dramaturgo que finalmente "determina la modalidad estética de las creaciones" (p. 15).

En este sentido, el análisis de las diferentes tendencias, más allá de la terminología al uso ("generación realista", "nuevo teatro español", "teatro de vanguardia", etc), trata de describir la plasmación dramática, a través de obras y autores, de determinadas concepciones sociales del momento, básicamente las de continuismo, reformismo y rupturismo. Las tres tendencias principales son denominadas *tendencia restauradora* -conservadurismo afín al Régimen franquista, comercial, involucionista y casi inexistente a partir de 1982-, *tendencia innovadora* -basada en la investigación formal de fórmulas teatrales, especialmente las de la comedia burguesa, de talante conservador y centrada sobre todo en el tratamiento dramático de relaciones conyugales y extraconyugales; teatro que intenta captar las subvenciones oficiales- y, por último, y en cierto modo opuesta a las dos anteriores, la *tendencia renovadora*. Ésta adquiere diferentes inflexiones: a) una radical -teatro de combate, anacrónico tras la Dictadura-, b) reformadora, -tendente a la crítica social e identificable con la mentalidad reformista del momento que da lugar a obras de denuncia crítica, reflexivas, centradas en

cuestiones de tipo histórico, la guerra civil, etc- y c) de ruptura, experimental, de gran audacia expresiva, fuera de las coordenadas estéticas y temáticas del momento. Cada una de ellas se analiza a través de los autores más representativos, distinguiendo entre creadores con obra anterior y nuevos creadores. Por ejemplo, en el caso de la subterendencia renovadora de ruptura, entre los creadores con obra anterior se encuentran Fernando Arrabal, Luis Riaza, Luis Matilla, José Ruibal, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Els Joglars y La Cuadra, mientras que el apartado de nuevos creadores está dedicado a autores como Francisco Nieva, Alfonso Vallejo, Ángel García Pintado y Manuel Gómez García.

Por lo demás, un cierto eclecticismo permite el análisis de dichas tendencias sobre un material heteróclito que incluye reseñas periodísticas de los espectáculos, crítica especializada, monografías al uso, etc, haciendo especial énfasis en la recepción teatral. No se le ocultan a los autores, por lo demás, precisas cuestiones sociológicas, tales como la existencia de subvenciones que condicionarán fuertemente la actividad teatral del período, la sujeción del teatro a la ley de la oferta y la demanda o la modificación de las instituciones teatrales -creación del Centro Dramático Nacional en 1978- y el nuevo dirigismo teatral que asume la nueva concepción del teatro como servicio público que "al ofrecerlo, lo controla y dirige" (p. 160), lo que ha supuesto en contrapartida una paulatina desaparición de los teatros privados. Quizá la única objeción que podría hacerse estriba en el predominio de los valores estéticos dramático-literarios sobre los aspectos escénicos, que no se tratan con el deseable detenimiento, y quizá la consideración somera de la labor de los colectivos teatrales que, procedentes del

teatro independiente, a mi juicio conforman un lenguaje escénico con medios expresivos propios que corresponde a otra problemática más allá del teatro del texto y más allá del puro rasgo estético de desverbalización.

Ello quizá hubiera estado en consonancia con uno de los grandes aciertos de esta monografía, la consideración del desarrollo dramático y escénico español en relación al contexto de renovación europea, óptica inusual en las monografías panorámicas habituales que, en opinión de los autores, ha provocado algún desenfoque en la consideración del teatro español de postguerra al omitir la trascendental influencia de la vanguardia surrealista o del teatro político europeo, especialmente Brecht, sobre nuestro teatro, así como la influencia de las compañías extranjeras, cuya repercusión en España, especialmente canalizada a través de los festivales, ha posibilitado gran parte del experimentalismo español.

Por otra parte, el alcance de esta investigación, más allá de segmentaciones arbitrarias, manifiesta "la coherencia genética evolutiva" de las tendencias teatrales de la transición con el teatro inmediatamente anterior y posterior, así como se muestra un momento privilegiado en la consideración del teatro de la segunda mitad del siglo XX, ya que este breve período conforma una suerte de microcosmos del espacio teatral contemporáneo, como ocurre también en otro orden de cosas en los campos político, social o cultural, adquiriendo así "un singular valor paradigmático para la comprensión del teatro español de la segunda mitad de nuestro siglo" (p. 156).

En suma, nos hallamos ante una obra útil, clarificadora, pedagógica y al mismo tiempo de carácter especializado, imprescindible y prometedora de una

lectura inédita del teatro contemporáneo que sin duda constituye una notable excepción dentro del desolado panorama de la crítica teatral en España.

M^aÁngeles Grande Rosales

CABAL, Fermín, *¡Esta noche, gran velada!*, Castillos en el aire, Edición de Antonio José Domínguez, Cátedra, Letras Hispánicas, n^o 428, Madrid, 1997.

Las obras escogidas para esta edición ya habían sido publicadas anteriormente en la colección "Espiral" de la editorial Fundamentos; en el caso de *¡Esta noche, gran velada!*, en una edición que incluye además el texto de *Caballito del diablo*, mientras que *Castillos en el aire* se publicó en un mismo volumen junto con *Travesía* y *Ello dispara*, con prólogo de Enrique Centeno, con lo que prácticamente toda la obra de F. Cabal había quedado reunida en dicha colección. *¡Esta noche...!* está incluida también en la *Antología del Teatro Español Contemporáneo* publicada por el Centro de Documentación Teatral y el Ministerio de Cultura en 1992.

La aparición de una edición crítica de estas obras en una colección como "Letras Hispánicas" -que, por otra parte, ha venido publicando en los últimos años varias piezas de dramaturgos españoles contemporáneos- es señal del reconocimiento que existe en estos momentos hacia la obra de Fermín Cabal; no es casual que recientemente se haya publicado una monografía sobre el teatro de este autor (Cristina Santolaria, *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá; reseñado en el n^o 6-7 de esta revista), que a su vez

constituye una de las fuentes principales del libro de Cátedra.

La edición conjunta de estas dos obras nos permite ver la evolución producida en la dramaturgia de Fermín Cabal desde el inicio del período socialista (1983 es el año del estreno de *¡Esta noche, gran velada!*), época en la que abandona en parte su vertiente política para crear un teatro más centrado en lo humano y con un fuerte componente humorístico, hasta el desengaño sufrido en los últimos años de gobierno del PSOE, que se materializa en un teatro mucho más politizado y con menor presencia del humor. Si la selección de obras de las ediciones anteriores respondía a un criterio básicamente cronológico (las obras prologadas por E. Centeno constituyan para dicho crítico una "trilogía"), ahora nos encontramos ante dos obras pertenecientes a períodos más claramente diferenciados en la producción de Fermín Cabal.

¡Esta noche, gran velada! fue escrita a partir de "una historia conmovedora, ejemplar y tremendamente divertida", en palabras del propio dramaturgo (citado por Domínguez, pág. 24). Cabal localiza su obra en el mundo del boxeo "para mostrar [...] el deseo de rebeldía de la gente, porque este deporte, aunque cada vez tiene menos resonancia en la vida pública, sigue manteniendo esa cualidad de ser un rincón de lo épico, donde los hombres pueden ser héroes, lo cual, en la vida normal, ha desaparecido" (cita de Domínguez, págs. 41-42). Es un texto realista que se inscribe, según el prologuista, en lo que F. Cabal denomina "poética de lo cotidiano". La obra gozó del estreno en un teatro comercial, el Martín, con gran éxito de público y de crítica. Según Domínguez, "su temática y su fábula, que fueron consideradas como tópicas, hoy día, al hilo de los

acontecimientos y de su propia obra, desbordan el elemento estructurante premonitorio para enlazar con *Castillos en el aire*" (pág. 41). Este autor ve en el personaje de Kid Peña al *alter ego* inverso de Martínez de *Castillos en el aire*: "el primero sigue una trayectoria ascendente; el segundo, descendente". La historia del boxeador que se rebela frente al mánager negándose a participar en un combate fraudulento, se opone a la del político que cede a la corrupción. Al mismo tiempo, una de las frases de uno de los personajes de *¡Esta noche...!*, Mateos, ("Vamos Kid, ya tienes edad para saber que los Reyes Magos son los padres") será el *leitmotiv* de *Castillos en el aire* (Domínguez, pág. 105, nota 19 de *¡Esta noche...!*).

De hecho, uno de los aspectos más interesantes de la edición conjunta de estas dos obras lo constituye el poder apreciar con claridad la diferencia en la construcción de personajes, señalada por C. Santolaria en el libro citado, quien distingue dos etapas en este sentido (antes de 1986 y después de 1990): Kid Peña, el protagonista de *¡Esta noche...!*, pertenece al grupo de personajes "jóvenes, rebeldes y puros en sus concepciones" que "deben enfrentarse a una sociedad, encarnada en un personaje que actuará como antagonista, que pretende impedir o coartar su libertad, sus anhelos de pureza, de conocimiento o de vivir una vida plena" (ob. cit., pág. 235). En *Castillos...*, como en el resto de obras del segundo periodo, ningún personaje "destaca por una actitud valiente, ni de defensa de un valor connotado positivamente; en general, todos van a la deriva con sus mayores o menores frustraciones. Sí hay, en cambio, algún personaje que encarna valores negativos [...], pero éstos son perfilados por el autor con cierta benevolencia: su comportamiento es ése como consecuencia de un ambiente y unas circunstancias precisas" (*ibíd.*).

El texto de *¡Esta noche, gran velada!*, según señala A. J. Domínguez, tiene como base la segunda edición de Espiral/Fundamentos, idéntico al de la primera y al de la antología del Centro de Documentación Teatral. La única variación de la edición reseñada consiste en que Domínguez ha cotejado ambas ediciones y ha unificado los criterios de puntuación y corregido las erratas tipográficas. El texto de *Castillos en el aire* parte de la versión publicada en la revista *Escena* en mayo de 1995, la cual presentaba ligeras variantes con respecto a la publicada en Fundamentos, que se fijó tras la puesta en escena llevada a cabo en el Teatro de la Abadía de Madrid. Domínguez ha anotado las variantes que se produjeron desde el texto original anterior a la labor de puesta en escena (galeradas de la edición de Fundamentos) con las dos ediciones existentes para poder seguir el proceso de creación de esta obra, cuyo resultado final, según el editor, es fruto de una estrecha colaboración entre director y autor, que se debe a los años de aprendizaje del dramaturgo en el Teatro Independiente.

En cuanto a la introducción, comienza ésta con unos "Apuntes provisionales para una biografía" que no aportan demasiados datos nuevos a lo ya publicado anteriormente en otras obras sobre el autor (Víd. C. Santolaria, ob. cit.), a la cual le sigue un breve estudio sobre el teatro de Fermín Cabal, para centrarse finalmente en el análisis de las dos obras editadas. No deja de sorprender al lector la desigualdad del espacio dedicado a una y otra pieza (el estudio de *Castillos...* ocupa casi cuatro veces más que el de *¡Esta noche...!*), así como de la estructura de ambos. En la introducción de *¡Esta noche...!* el prologuista se centra en la significación de este estreno en el

panorama teatral del momento y en la trayectoria de su autor, y estudia su argumento, espacio, y el proceso del personaje. De *Castillos...* analiza su estructura, basada en dieciocho escenas "con una característica común: sus dos personajes funcionan como protagonista y antagonista, aunque sus papeles puedan invertirse según la situación. De esta forma, el conflicto no se focaliza sino que se multiplica en distintas variantes". Tras describir, una por una, la trama argumental de las escenas, el prologuista analiza el lenguaje, las intertextualidades y las acotaciones, "elementos estructurantes de una comedia en la que la acción, movimientos y sentimientos de los personajes se materializan en una economía de medios que pretende más sugerir que enunciar" (pág. 61); la recepción de la crítica, y la significación de este estreno. La bibliografía que cierra la introducción no añade demasiado a la publicada en la citada monografía (si acaso, algunas críticas publicadas en medios de no muy amplia difusión); antes al contrario, es más incompleta, ya que no incluye la relación de obras estrenadas, obras realizadas en colaboración, traducciones a otros idiomas, trabajos de dirección escénica, ni los guiones realizados para cine y televisión, importantes todos ellos para una mejor comprensión de la trayectoria dramática de Fermín Cabal.

Berta Muñoz Cáliz

CIMARRO, Jesús F.; *Manual. Producción Gestión y Distribución del Teatro*, Madrid, SGAE y Fundación Autor, 1997, 428 pp.

Creo que por primera vez aparece en el mundo teatral un manual como el que concienzudamente Jesús F. Cimarro ha

diseñado, texto en el que, desde la experiencia que concede su dilatada trayectoria en la empresa teatral y desde el conocimiento del medio que le reportan sus cargos como directivo de diferentes agrupaciones teatrales (Asociación Española de Productores de Espectáculos Teatrales y Federación Estatal de Asociaciones de Empresas Productoras de Teatro), presenta datos actualizados, precisiones burocráticas y reflexiones sólidamente fundamentadas a todas aquellas personas que indagan respuestas inmediatas y concretas, o bien pretenden aproximarse al ámbito empresarial en busca de soluciones a esa ya tan larga y cacareada crisis del teatro.

Jesús F. Cimarro estructura su *Manual. Producción, Gestión y Distribución del Teatro* en cinco grandes bloques en los que pasa revista a importantes temas de índole genérico. Como todo buen manual que se precie de tal, éste comienza definiendo qué es una empresa teatral, cuáles son sus modelos jurídicos principales (modelos que ejemplifica con el caso de Focus.S.A. y Pentación Espectáculos. S.L.), cuáles son los requisitos legales para la constitución de una sociedad mercantil, etc. Desde su convencimiento de que todo productor es, también, un creador, Jesús F. Cimarro se dedica a exponer, en los dos siguientes capítulos, qué se entiende por producción, qué diferencias se aprecian entre las llamadas producciones de iniciativa pública (municipal, autonómica y nacional) y privada (compañías alternativas, comerciales y empresas de producción), qué subvenciones ayudan a la producción o cómo deben ser las producciones orientadas a su exhibición en festivales. Más adelante (capítulo III), analiza los convenios colectivos, los contratos, los derechos de autor, el patrocinio, la informatización de las

taquillas y un largo etcétera de conocimiento imprescindible para todas aquellas personas que decidan entrar en el mundo empresarial del sector teatral.

"La distribución teatral" abarca el capítulo IV y en él, Jesús F. Cimarro explica desde qué se entiende por el término "distribución", hasta la detallada relación de las denominadas Redes de Teatro, tanto nacional como autonómicas, sin olvidar los circuitos de los teatros privados o de las salas alternativas. Muy interesante, igualmente, y de gran utilidad, es la información que aporta el capítulo V, donde vienen constatadas las asociaciones del sector teatral de todo el estado español, su ámbito territorial, composición, etc.

Este imprescindible *Manual* del productor y distribuidor, instrumento todavía más valioso ante la carencia de centros docentes en los que se pueda aprender esta profesión que tiene tanto de oficio como de creación, se cierra con un "Epílogo" en el que Cimarro ofrece una serie de sugerencias que, sin duda, contribuirían a la mejora de este sector que se dice en crisis, y que, según el autor del presente libro, no es tal crisis, sino un desajuste entre el rico contenido de nuestra dramaturgia y formas teatrales, y una estructura teatral insuficiente en la empresa privada, e inaccesible en los espacios públicos.

El texto de Jesús F. Cimarro viene precedido por un somero, pero muy dilucidador, "Prólogo" de Ignacio Amestoy, quien desde su profundo conocimiento del teatro, adelanta los contenidos del *Manual* y analiza algunos de sus puntos más sugestivos y relevantes.

Nadie puede negarle a Jesús F. Cimarro el papel de pionero en un estudio de las presentes características, en el acercamiento a un tema al que tan exigua atención se le ha prestado y cuya práctica, con frecuencia, es enfrentada por los

propios empresarios sin excesiva pasión. Es de esperar que iniciativas como ésta de Jesús F. Cimarro tenga próxima continuidad, no sólo por la utilidad que entraña para las personas del sector empresarial, sino por el interés que suscita en personas ajenas a él.

Cristina Santolaria

DEL ENCINA, Juan, *Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. Luisa de Aliprandini, Madrid, Akal, 1995, 160 págs.

Afortunadamente, el interés por el teatro de Juan del Encina ha aumentado en los últimos años. A la mesa redonda que se dedicó a este autor y al teatro del siglo XV en Aix-en-Provence en 1986, se ha sumado el reciente congreso internacional *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina* que, organizado por la Universidad de Salamanca con el fin de conmemorar el quinto centenario de la publicación del *Cancionero* de 1496, se celebró en diciembre de 1996 en dicha ciudad castellana. La edición de textos de Juan del Encina supone, además, una grata noticia por cuanto dicha dramaturgia no sólo es una de las más significativas del Renacimiento, sino que aporta una serie de claves necesarias para entender la obra de los autores más famosos del Siglo de Oro. Las ediciones de Rambaldo, Gimeno y Pérez Priego supusieron un avance considerable; aquélla por editar la obra completa y éstas por sus valiosas introducciones y detallado estudio de variantes.

Aliprandini edita dos textos; da el título de *Triunfo de Amor* a la *Representación XI*, pero el nombre elegido resulta equívoco pues Encina dedicó a don García de Toledo, primogénito de los duques de

Alba, un *Triunfo de Amor* que no se corresponde con la obra editada, sino con un poema alegórico de mil trescientos cincuenta versos octosílabos en que el poeta, al modo del marqués de Santillana, exhibe su erudición y su conocimiento de la mitología. Es comprensible que Aliprandini siga el criterio que Gallardo había expuesto en el *Criticón*, pero el ilustre bibliófilo, en su conocido *Ensayo* (II, 2073, cols. 850 y 863), distinguió el *Triunfo de Amor* dedicado a don García de la representación efectuada ante el príncipe don Juan. El *incipit* de la primera edición de esta obra reza: *Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan*; en los pliegos sueltos, la obra editada por Aliprandini es mencionada como *Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor de cómo andaba a tirar en una selva*. Gimeno la editó con el nombre de *El triunfo de Amor*, pero Pérez Priego, de modo más fiel y preciso, la tituló *Representación sobre el poder del Amor*.

Las dos obras editadas reúnen alicientes sobrados. Pertenecen a dos etapas distintas de la producción de Encina porque, a pesar de que la *Representación* fuera publicada en el *Cancionero* de 1507, había sido compuesta diez años antes. El nombre del protagonista, Pelayo, servía a Encina para caricaturizar a los villanos que, bien con el fin de justificar su derecho a disfrutar de los mismos privilegios con que contaban los hidalgos, bien para mostrar su pureza de sangre, afirmaban que su rancio abolengo procedía de los godos. En clave cómica, Encina menoscaba y descalifica a Pelayo y a sus compañeros exhibiendo su necedad, superstición y brutalidad de costumbres. La *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en cambio, se inspira más en los modelos dramáticos italianos y su semejanza con *La Celestina* señala que

Encina ha encontrado una nueva dimensión en la creación dramática. Por su contenido, ambientación, personajes y extensión, se parece más a una comedia que a una égloga. Los villanos no son caracterizados con atributos groseros, sino refinados (bien que irónicamente pues una prostituta es llamada "señora"), pero su conducta continúa siendo viciosa: se relacionan con alcahuetas y, en vez de respetar los valores religiosos tradicionales, parodian la liturgia del oficio de difuntos. Soplan nuevos vientos en la sociedad del Quinientos y los personajes retratados por Encina ya no se orientan hacia la salvación, sino que se burlan de ella; ya no ven a Cristo como centro de la sociedad, sino que profanan los aspectos más sagrados del cristianismo. Los clásicos estudios de Von Martin, Salomon, Maravall y otros demuestran que, en la sociedad del Renacimiento, se operó un profundo cambio en la mentalidad de la gente.

Aliprandini divide el *Estudio preliminar* en dos apartados: *El dramaturgo en la corte y Teatro y sociedad*. En el primero de ellos, llama la atención sobre una serie de datos que son básicos para comprender la obra del salmantino (condición conversa, servidor de los duques de Alba), aunque se centra en el periodo en que el poeta permaneció en Italia y muestra la relación que estableció con papas y artistas de su tiempo, su búsqueda de dignidades y beneficios eclesiásticos, la influencia obtenida en la corte de Alejandro VI, etc. En el segundo apartado, la editora, con pericia, expone el contexto social en que se desarrolló el teatro de Encina, se pregunta si reflejan sus églogas la realidad española de aquella época y señala la importancia que habían adquirido las actividades agrícolas y pastoriles. Analiza once obras (exceptúa las églogas segunda,

tercera y cuarta pues, según afirma, no están vinculadas con el contexto social) y examina las figuras que aparecen en ellas: pastores, escuderos, ramerías, etc. El cuadro social dibujado por Aliprandini es acertado pues aporta datos claros sobre la sociedad de la época, pero debemos preguntarnos: ¿Encina únicamente quiere reflejar una realidad social o bien utiliza ésta para cuestionar la conducta de unos personajes? La descripción de las actividades ejecutadas por los pastores - comer, dormir, beber, jugar- ¿tiene como finalidad retratar el modo de vivir de un estamento o es un pretexto de Encina para desprestigiar a unos individuos? Otros signos se prestan, igualmente, a la interpretación en sentido recto o figurado. La investigadora afirma que los rasgos que caracterizan a las mujeres desde un punto de vista social son muy elementales: "A lo más, y se trata de un único caso, se nos hace saber que la amiga de un pastor está ocupada en hilar" (pág. 30). Aliprandini alude al oficio desempeñado por Beneyta, amiga de Pascual, y entiende que hilar es una labor doméstica, similar a la de cocinar o coser. Ahora bien, Pascual, cuando juega con sus compañeros, afirma que lo hace para ganar una cesta y darla "a Beneyta/quel corpancho me deleyta/y me suele gasajar" (vv. 1142-44). Si la pastora deleita el cuerpo a Pascual, es posible que Encina haya ironizado con el significado del verbo *hilar* y no posea este vocablo el significado denotativo, sino el connotativo pues bien conocido es el sentido erótico que posee dicha palabra y harto frecuentes son los pastores rijosos que aparecen en las églogas.

Algunas opiniones resultan un tanto llamativas; así, la afirmación de que Juan del Encina era "un culto y activo intelectual pequeño burgués" (p. 16) choca con la siguiente certeza: Encina era paniaguado de los duques de Alba, a

quienes servía con sus composiciones líricas y dramáticas. ¿Hubiera sido posible que, en tiempos de los Reyes Católicos, un *pequeño burgués* abogara por los intereses de la aristocracia? ¿No ridiculiza Encina a los burgueses, quienes pretendían acceder al estamento privilegiado? Según Aliprandini, Encina "introduce su propia genialidad y competencias al exclusivo servicio de dos clases hegemónicas: la Nobleza y la Iglesia" (p. 13). Si bien resulta evidente que Encina defiende al estamento nobiliario, no parece tan cierto que apoye al eclesiástico. En la égloga segunda, los evangelistas Lucas y Marco inician la acción exclamando: "¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga!". Si dicha expresión era típica de los rústicos, ¿cómo es posible que los evangelistas sean degradados de esa manera? Parece bastante irónico que los evangelistas sean tratados como unos palurdos. En el villancico de la misma pieza, se toma a chirigota la virginidad de María. En la *Égloga de las grandes lluvias*, Juan confunde al Salvador con un saludador y cuestiona la divinidad de Cristo. Los ejemplos que permiten dudar de que Encina defienda a la Iglesia son numerosos.

Aliprandini anota cuidadosamente el significado de palabras y expresiones que, como *sos*, *soncas* o *no te deslindo migaja*, pueden resultar un tanto incomprensibles para el lector contemporáneo, pero habría sido deseable que hubiera indicado también los matices semánticos de otros vocablos manejados por Pelayo. Así, cuando éste cree que Amor significa *morder* o *mortaja*, da la impresión de que Encina, manejando finamente la burla, escarnece la falta de piedad del villano por cuanto, al ignorar éste lo que significa Amor, descubre que no moran en él ni ternura ni compasión y es por eso por lo

que cien mil (una cifra aproximada mencionan los historiadores contemporáneos cuando se refieren al número de judíos expulsados) lo castigan a querer a una estantigua ("Yo haré que feo ames/y hermoso te parezca"). Amor, para el villano, sólo puede tener el sentido reducido y prosaico de su mundo ordinario: morder y mortaja. Ambos conceptos subrayan intencionadamente el modo de vida del estado llano: padece hambre (cosechas calamitosas, plagas, inundaciones, habían abocado a la mayoría de la población a soportar hambrunas espantosas) y acarrea muerte (delaciones, persecuciones, autos de fe, consolaban a los cristianos viejos).

En las notas a la *Vigilia de la enamorada muerta*, Aliprandini señala con acierto que dicha parodia se había difundido abundantemente en la poesía del siglo XV y anota la procedencia bíblica del estribillo. No hubiera resultado superfluo que la editora hubiese señalado, así mismo, en qué salmos se basan los comienzos de las distintas estrofas. De este modo, el lector, conociendo el texto en que se basa la parodia, podría captar mejor el alcance de la ironía.

La edición, que se completa con útiles glosarios, cuadros cronológicos y datos bibliográficos, resulta interesante no sólo por el criterio filológico con que ha sido realizada, sino también por el meticuloso panorama social trazado; además, siempre supone una agradable nueva que una especialista italiana se interese por nuestro desamparado teatro del siglo XVI.

J. Maire Bobes

GRANDE ROSALES, María Ángeles
La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral, Madrid,

Universidad de Alcalá de Henares, 1997, 438 pp. (Anexos de la Revista Teatro, 5)

Quizá no sea exagerado afirmar que aún hoy el nombre de Edward Gordon Craig puede resultar perfectamente desconocido en los ámbitos del hispanismo peninsular para todo aquel estudiante o investigador que no se haya ocupado de la teoría y la historia del teatro contemporáneo como fenómeno escénico. El triste pero acertado juicio con el que María Ángeles Grande Rosales valora en términos generales la bibliografía hispanista en los párrafos finales de su acertado capítulo dedicado a la bibliografía en torno a la obra de Gordon Craig —«lamentablemente hemos de habérnosla con la desolación más penosa» (336)— debe interrogarnos acerca del efectivamente «penoso» estado al que hasta hace poco se han visto reducido los estudios teatrales y la concepción del hecho escénico en la universidad española; situación que, afortunadamente, comienza a solventarse con rapidez y eficacia desde el último decenio. Una prueba más de ello es la aparición del volumen que hoy podemos reseñar. Ahora bien, la publicación de este volumen no es el fruto exclusivo del denso estudio que ha llevado a cabo su autora, sino que detrás de él están dos importantes equipos de investigación dedicados desde hace años al estudio del fenómeno teatral desde una perspectiva teórica compleja y revolucionaria en el ámbito bibliográfico del teatro español y cuyos primeros frutos ya hemos tenido oportunidad de comprobar. Nos referimos, por un lado, al Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura dirigido por el Prof. Antonio Sánchez Trigueros en la Universidad de Granada y, por otro, al Aula de Estudios Escénicos y Medios

Audiovisuales de la Universidad de Alcalá de Henares, bajo la batuta del Prof. Ángel Berenguer, director, a su vez, de la colección donde aparece este volumen; claros indicios todo ello de algo que ya venía siendo evidente desde los últimos lustros: la definitiva consolidación de una nueva manera de concebir y estudiar el teatro.

Gordon Craig pertenece a esa élite de artistas que, a través de su obra, han alcanzado la condición de paradigmas de una época, superando así el ámbito de su esfera artística específica. El hecho de que esta afirmación pueda resultar sorprendente en ciertos medios universitarios e intelectuales españoles responde, curiosamente, al propio retraso en la asimilación definitiva y general de la revolución radical que supuso la obra de Craig en el teatro. Nos referimos a la consideración del trabajo del director de teatro como un acto total, específico y autónomo de expresión artística, comparable, pues, en lo que a objeto artístico se refiere —no claro en lo que respecta a su naturaleza y funcionamiento— al trabajo de un pintor, un poeta o un director de cine. Esta revolucionaria concepción de la creación escénica como lenguaje artístico específico no fue desarrollada en un plano de abstracción teórica, sino que se explica dentro de un contexto histórico, cultural y estético muy determinado que posibilitó una nueva aproximación y reflexión sobre el fenómeno teatral. Precisamente, creemos que en este encuadre de la obra de Gordon Craig dentro de las corrientes idealistas conformadas a lo largo del siglo XIX y que tuvieron su origen primero en el Romanticismo alemán radica una de las aportaciones más lúcidas del trabajo que nos ocupa.

Grande Rosales acierta a arrojar una perspectiva amplia y globalizadora

sobre la actividad de actor, grabador, escenógrafo, director, además de crítico, teórico e historiador del teatro, que fue Gordon Craig, salvando así los peligros de un abordaje personalista y restrictivo que hubiese estado carente de la distancia necesaria para llegar a percibir un contexto mucho más amplio en el que a menudo se encuentran las claves definitivas de una obra. Se solventa así el siempre fácil desliz hacia el tono mitificador que con frecuencia llenan las páginas de las monografías consagradas a una personalidad arrolladora del talante creador de Gordon Craig, ofreciendo, por otra parte, unos discursos históricos y teóricos más amplios y bien documentados que permiten entender la aparición y el desarrollo en un momento dado de la teoría simbolista y la renovación en la concepción teatral que significó la actividad de este autor.

Los capítulos iniciales se consagran, pues, al complejo análisis de ese marco histórico y cultural configurado por Kant y las derivaciones en el idealismo alemán, su repercusión estética desde el Romanticismo hasta el Simbolismo y la sucesión de los movimientos esteticistas, prestando una especial atención a la específica evolución inglesa, cuna de este artista. Así, partiendo del ámbito de la teoría estética —del que la autora demuestra tener un excelente conocimiento—, el libro se abre con el estudio del símbolo y su consideración en este período para adentrarse en el misticismo de Blake y la proyección moral del esteticismo, representada por Carlyle, Ruskin y Morris. Solo a partir del tercer capítulo, se centra en lo específicamente teatral, adentrándose en el análisis pormenorizado de los ejes de la obra *craigiana*, tales como la especificidad y autonomía del arte teatral, la influencia de lo oriental, la consideración sagrada del

arte o la nueva utilización de materiales escénicos como el espacio, el actor o el movimiento. Ahora bien, cabe objetar que el criterio teórico que ordena estos cuatro capítulos facilita la constante reiteración de ciertas ideas a la que obliga la exégesis de una poética sostenida por conceptos sumamente abstractos. Quizá una metodología más historicista hubiera puesto mayor orden en la exposición de las ideas y acontecimientos claves en la obra de este artista. Esta parte del estudio se cierra con el análisis detallado de uno de los montajes históricos más relevantes en la escena del siglo XX, la puesta en escena de *Hamlet*, con Gordon Craig al frente del célebre Teatro de Arte de Moscú que fundara Stanislavski. La confrontación de estos dos padres del teatro moderno constituyó —como demuestra la autora— un apasionante evento estético e histórico cuya repercusión queda bien reflejada en este estudio. Hay que agradecer la reproducción de numerosos diseños, bocetos y estudios escénicos, de gran ayuda para entender aquel sueño que el autor quiso llevar a la escena.

El documentado marco histórico en el que se encuadra cada una de las categorías estéticas abordadas en el estudio, remontándose a sus orígenes y presentando su difusión posterior, ayuda a una justa comprensión de la importancia que muchas de ellas tuvieron no solo en la escena, sino en todo el campo de la estética contemporánea. Ahora bien —como suele ocurrir—, en este amplio y sugestivo panorama de renovación, tampoco es difícil acusar la ausencia de algunas fuentes y nombres que al exigente lector le hubiese gustado encontrar entre ese profuso magma de creadores y corrientes. En cuanto a la discusión teórica y dentro del debate en torno al símbolo y la alegoría se detecta cierto maniqueísmo radicalmente inclinado hacia el primer

término, planteamiento, por otra parte, bien justificado históricamente dada la importancia clave del símbolo en la renovación estética. Sin embargo, entre tantos defensores a ultranza de esta teoría, no hubiese estado de más citar el lúcido estudio de Walter Benjamin en torno a la desdeñada figura de la alegoría, incluido en su trabajo sobre el drama barroco alemán, retomado por Peter Bürger en su teoría de la vanguardia y cuya repercusión fundamental en la teoría del drama español contemporáneo está todavía por ser estudiada en profundidad. Pasando ya al campo de los creadores, nos alegramos de encontrar nombres como el de Cipriano de Rivas Cherif incluido definitivamente en las nóminas de los defensores de un nuevo concepto de la creación escénica; pero, en un estudio que tiene en el simbolismo su centro fundamental, se echa de menos una alusión a Adrià Gual, sin duda otro de los grandes pioneros de la creación teatral en todos sus ámbitos. Asimismo, puestos a exigir, nos hubiera gustado encontrar *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, incluida también definitivamente entre esos volúmenes de estética de corte visionario y ascendencia espiritualista que articularon la renovación cultural en los albores de esta centuria, o el Ramón Gómez de la Serna de *Prometeo* y sus ensoñadoras descripciones de aquellas danzas y bailarinas convertidas en musas de tantos creadores del momento; ausencias, en fin, justificadas por la imposible exhaustividad a la que aspira un estudio ambicioso. Hay que destacar, en cualquier caso, el excelente conocimiento de una extensa bibliografía —muchos de cuyos títulos, de imposible acceso en bibliotecas españolas—.

El libro se cierra con una bibliografía comentada de gran utilidad para el investigador y con la reproducción

de algunos significativos textos teóricos de la ingente obra crítica y teórica de este creador. De forma inexplicable, algunos de estos textos ven la luz por primera vez en una publicación peninsular. El hecho de que a las puertas de un nuevo siglo, sigamos sin contar con ediciones de los textos fundamentales de la historia y la teoría del teatro occidental del siglo XX es algo que requiere urgente reparación. No se nos olvida, por supuesto, que en el ámbito catalán, el Institut del Teatre sí ha tenido el acierto de publicar *El arte del Teatro* en la edición de Rosa-Victòria Gras (1990). En este sentido, el estudio de María Ángeles Grande Rosales viene a llenar una parte del inmenso vacío que todavía parcialmente reina en la bibliografía española sobre teoría e historia del teatro, y que esperamos que siga llenándose con la publicación de los textos y el estudio de las obras de nombres tan fundamentales para el teatro contemporáneo como Appia, Fuchs, Jessner, Reinhardt, Copeau o los fundadores del *Cartel*, por citar solamente algunos.

Óscar Cornago Bernal
CSIC (Madrid)

HERNÁNDEZ, Miguel, *El labrador de más aire*, ed. de Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 429, 1997, 278 pp.

La editorial Cátedra, en su ya consolidada colección Letras Hispánicas, ofrece una nueva edición de *El labrador de más aire*, drama considerado por algunos como la mejor obra teatral hernandiana. Los autores de este trabajo, Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga, han partido de la única

edición presumiblemente revisada por Miguel Hernández, la de 1937 (Nuestro Pueblo, Madrid-Valencia), si bien han tenido en cuenta las realizadas con posterioridad, especialmente la aparecida en 1992 en Espasa-Calpe.

El texto hernandiano llega hasta nosotros profusamente anotado y en esas anotaciones (115) se nos ofrecen otras variantes del texto, el valor poético de algunas de sus imágenes, el significado de expresiones específicas del poeta y dramaturgo alicantino, referencias bibliográficas que abordan pasajes concretos, las relaciones y similitudes con otros versos del autor o de otros dramaturgos contemporáneos, etc.

Esta parte central del volumen viene precedida de una documentada y amplia "Introducción" en la que los editores, que en publicaciones anteriores habían abordado el teatro hernandiano, pasan revista a los siguientes aspectos: "El teatro en la vida de Miguel Hernández", "La obra dramática de Miguel Hernández", "Construcción poética del teatro hernandiano" y un estudio del drama que nos ocupa. En el primer apartado, en una erudita exposición, se examina la creación teatral de Miguel Hernández insertándola en el devenir histórico, señalando las interrelaciones con sus coetáneos y haciendo patente su evolución, para, a continuación, analizar brevemente, aunque no por ello con superficialidad, la producción teatral del poeta: *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, el *Teatro de guerra* (compuesto por *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*) y *Pastor de la muerte*. Del análisis de estas obras, Mariano de Paco y Francisco José Díez de Revenga deducen la poética de su teatro: su maestría y variedad métrica, la presencia de la lírica tradicional en su producción teatral, la

variedad léxica, la reincidencia de determinados temas como la muerte, el sentimiento de la naturaleza, el temor a la pérdida de la inocencia, la idea de desengaño, el desprecio de las galas mundanas, etc.

En el estudio preliminar a *El labrador de más aire* los editores muestran la evolución de Miguel Hernández desde el auto sacramental, -género revitalizado en la preguerra y que ha sobrevivido en la posguerra, como ha estudiado Mariano de Paco ("El auto sacramental en los años treinta", en D.Dougherty y M^a F.Vilches de Frutos, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC y Fundación García Lorca, 1992, pp.265-273; y "El auto sacramental, y el teatro español después de la guerra civil (1940-1995)"- hasta el teatro social, la relación de esta obra con los dramas de honor del Siglo de Oro, el conflicto social presentado, que ya preludia los enfrentamientos que se dieron cita en la contienda civil, la maestría en la caracterización de los personajes, en fin, ponen de relieve cómo en *El labrador de más aire*, Miguel Hernández conjugó perfectamente su temperamento lírico con la afición dramática.

Este trabajo se completa con una cuidada y actualizada bibliografía en la que se recogen las ediciones de la obra dramática y poética del autor alicantino, los estudios, monografías y recopilación de artículos sobre su producción, y los ensayos específicos sobre su teatro.

Con este volumen de la editorial Cátedra se consigue un cabal acercamiento a una de las creaciones cimeras del arte de Miguel Hernández y ello se alcanza gracias al esfuerzo de erudición y análisis emprendido por los editores, quienes logran de este modo situar *El labrador de más aire* en la trayectoria del poeta y dramaturgo alicantino, pero también en la

historia del teatro español de todos los tiempos.

Cristina Santolaria

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Ahlán* (Premio Tirso de Molina 1996), Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.

'Bienvenido' es la traducción española del irónico título de esta obra, basada en el tema de la inmigración; título que contrasta fuertemente con las palabras del Comisario Europeo que cierran el primer prólogo: "A ustedes, los españoles, les ha tocado ser guardianes de la puerta trasera de Europa. Pongan barreras para que eviten el paso de la miseria que vomita el sur y recibirán nuestro aplauso" (pág. 22), o con estas otras, del mismo personaje: "No es haciendo de pontífices como mejor contribuirán a la edificación de la nueva Europa. La tarea común es hacer lo posible para convertirla en una fortaleza. Hay que levantar muros en vez de derribarlos. [...] Entre el Moisés que abría caminos en el mar y el Hércules que creaba abismos apartando las tierras, hoy elegiríamos a éste. (*Contempla la orilla opuesta.*) ¿No le parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada?" (pág. 22).

El interior de una chabola, las calles más degradadas de Madrid, un prostíbulo en las afueras de Tarifa o Algeciras, una carretera, un lujoso chalet habitado por ultraderechistas, o una sala del Centro de Internamiento de Extranjeros, son algunos de los espacios en los que se desarrolla la acción de la obra de López Mozo, que comienza en Marruecos y acaba en Barcelona, tras pasar por la costa sur de España, Madrid y un pueblo de Aragón. Cada escena se

desarrolla en un escenario distinto, y este avance espacial se corresponde con un avance en el proceso de degradación de Larbi, el protagonista, un inmigrante magrebí que constituye el único nexo entre todas ellas, y que en cada escenario sufrirá de distinta manera la agresividad del entorno. Entre sus múltiples personajes se cuentan inmigrantes ilegales, policías corruptos, *camellos*, prostitutas..., pero también altos cargos políticos, responsables en última instancia de la situación inhumana en que se desenvuelven el resto de los personajes.

Temáticamente, *Ahlán* está emparentada con otra obra de López Mozo: *Eloídes* (publicada por Visor, en la colección "Biblioteca Antonio Machado", en 1995). Como señala Virtudes Serrano, prologuista del libro que nos ocupa, ambas obras "dan testimonio de su época con una estética profundamente realista" (pág. 9). En el caso de *Ahlán*, el autor llevó a cabo una amplia labor de documentación que ha supuesto un largo periodo de gestación de unos cinco años. La obra se aproxima al teatro-documento, género que ya había tratado anteriormente (el máximo exponente dentro de su producción en este sentido lo constituye *Anarchía-36*) también estilísticamente, en rasgos como el uso de diapositivas.

Nos encontramos, pues, ante un teatro de denuncia, comprometido con su tiempo y con su sociedad -una constante en la dramaturgia de López Mozo-, que no duda en abordar los temas más incómodos, aunque este compromiso no implique necesariamente un abandono de las técnicas escénicas de mayor complejidad. Consta esta obra, de extensión superior a lo habitual (su duración en el escenario sería aproximadamente de unas tres horas), de dos prólogos, veintiuna escenas y un epílogo, estructurados a modo de retablo, mediante una ágil combinación de

elementos dramáticos y épicos; lo cual, unido a la multiplicidad de espacios (resuelta escénicamente mediante una gran superficie blanca polivalente "unas veces horizonte, otras pantalla" (pág. 17) que, tal y como señala Virtudes Serrano, en ocasiones funcionará como elemento distanciador), al recurso a técnicas de cuño expresionista o al elevado número de personajes (treinta y cuatro más los figurantes), da idea de la complejidad de su puesta en escena.

A veces el autor, consciente de la dificultad del montaje, centra su atención en el posible lector, introduciendo alguna acotación sin traducción escénica y de vocación más bien narrativa ("Para Larbi se inicia una noche de desolación a la que seguirán otras tan iguales que, todas juntas, parecerán una sola", pág. 119); incluso a veces el lenguaje de alguno de los personajes es literario, aunque todo es muy teatral excepto la estructura, más propia del cine, género con el que mezcla de forma más evidente en la escena en que rinde homenaje a la película *La caza* de Carlos Saura.

En efecto, su estructura es más cinematográfica que teatral (no así el diálogo), lo cual le acerca al género narrativo, que se impone de forma natural al final de la función. En el epílogo, la obra pierde definitivamente su vocación teatral para convertirse en un sincero y desgarrador testimonio.

En ocasiones los nombres de los personajes (Juana la Loca, Gardel o Rodrigo; protagonista este último de una de las escenas más felices de la obra) tienen un carácter evocador que lo apartan del realismo.

El tema de la inmigración ha sido tratado también por otros dramaturgos españoles de hoy. Virtudes Serrano pone en relación esta obra, por su temática, con *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio

del Moral; *La falsa muerte de Jaro el Negro*, de Fernando Martín Iniesta, o *La orilla rica*, de Encarna de las Heras (y aún podríamos añadir películas como *Las cartas de Alhou*), y con algunos personajes de obras extranjeras como el *Edmond* de David Mamet, o *Roberto Zucco* de Koltés. Por otra parte, el mensaje de esta obra recuerda en cierto modo al de *La camisa* de Lauro Olmo, pues desde el inicio de la obra el personaje de Nachib (que, en cierto modo, será la conciencia de Larbi) aconsejaba no abandonar la propia tierra, aunque en esta ocasión el tema se aborde desde la perspectiva contraria. ("Pobre del que abandona su casa. Es hombre perdido. [...] es lástima consumir la vida en perpetuo destierro", dice este personaje en la Escena I).

López Mozo, como otros muchos, forma parte de una generación de dramaturgos prohibidos durante la dictadura (es uno de los autores con mayor número de obras prohibidas) por su carácter crítico y menospreciados durante la democracia por una nueva clase política que consideró que, una vez acabada la dictadura, la actitud crítica era algo obsoleto; por lo que su obra ha sido injustamente relegada de los escenarios.

Es de lamentar el hecho de que el Premio Tirso de Molina, uno de los más prestigiosos galardones del teatro en lengua española, con el que fue distinguida esta obra en su pasada edición (compartido con Francisco Portes por su obra *La trompeta de cristal veteado*), ya no implique (desde el año 1993) la ayuda económica al estreno de la obra premiada, lo que disminuye notablemente la importancia y la eficacia del premio.

Berta Muñoz Cáliz

LÓPEZ RUBIO, José, *La otra orilla*, SGAE, 1995, Serie "Homenajes". Introducción de José María Torrijos.

Poco después de la reposición de *La otra orilla* en el Teatro Maravillas de Madrid, apareció este cuidado libro homenaje, que constituye la quinta edición española de la que López Rubio consideraba su obra preferida.

En la introducción, a cargo de José María Torrijos -quien ya anteriormente había publicado varios estudios sobre la obra del dramaturgo granadino-, los datos biográficos, imprescindibles para comprender muchos de los aspectos de la obra del autor (como su temprana afición al teatro; su educación en Madrid con los agustinos, donde interpreta su primer papel importante como protagonista de una comedia infantil; su primer estreno como autor de teatro a los quince años, o sus años de guionista en Hollywood) se han ido hilvanando con otro tipo de cuestiones referidas específicamente a sus obras. Torrijos presta atención no sólo a las obras dramáticas estrenadas, sino también a su única novela publicada: *Roque six* (1928), valorada como pequeña obra maestra del humorismo de los años veinte. Incluye además una extensa bibliografía que abarca no sólo las obras dramáticas originales de López Rubio (tanto las escritas en solitario como las realizadas en colaboración) y la versiones, sino también su obra narrativa, poesía, guiones cinematográficos y para televisión, una selección de artículos y otros escritos, así como una selección de trabajos que tratan acerca de la obra del dramaturgo. La edición incluye además un reportaje de más de una treintena de fotografías cedidas por el prologuista de la obra, en las cuales, además de montajes de sus obras o imágenes de películas dirigidas por López Rubio, podemos ver al

dramaturgo acompañado de Jardiel Poncela, Martínez Sierra, *Tono*, Edgar Neville, Pemán, Mihura, Benavente, Buero Vallejo o Ionesco, entre otros.

Leer su biografía durante su etapa de formación es hacer un recorrido por el mejor ambiente cultural de la España anterior a la guerra civil, pues, según se indica en la introducción, en estos años asiste a conferencias en la Residencia de Estudiantes (G. Chesterton, L. Aragón, B. Cendrás, M. Jacob...), escucha tocar el piano a Federico García Lorca, se hace amigo de Pepín Bello, Salvador Dalí, Claudio de la Torre, Luis Buñuel, etc.; forma parte como actor del grupo de aficionados dirigido por Rivas Cherif "El mirlo blanco"; acude a las tertulias de los cafés de Platerías, La Granja del Henar, Pombo...; se relaciona con Manuel Azaña, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Bergamín, Alberti, Sánchez Mejías, Lorca, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna... Un recorrido que nos ayuda a comprender la obra de un autor formado en los años de la vanguardia y la deshumanización orteguiana, con un sentido lúdico de la creación artística que se refleja en su obra y que, años más tarde, le llevaría a escribir: "sigo considerando el teatro como un juego maravilloso, el único juego de imaginación y de sólo relativo azar que conserva el hombre desde su edad primera a lo largo de su vida" (de su artículo "El juego del ensayo", citado por J. M. Torrijos en pág. XXV de su Introducción).

Los años que pasara como dialoguista en Hollywood le dotarían de un excelente manejo de la carpintería y del lenguaje dramático, así como de una facilidad para resolver verbalmente situaciones escénicas, que se reflejan a la perfección en esta obra. Su trabajo como director de cine se traduce en unas acotaciones detallistas y minuciosas,

auténticas indicaciones escénicas, como podemos comprobar a lo largo de las páginas de la obra que nos ocupa.

La otra orilla fue escrita en 1953 y estrenada en 1954, en el Teatro de la Comedia de Madrid, con dirección de Edgar Neville; se inscribe, por tanto, en la época de mayor actividad creativa de López Rubio. Su humor amable y la carencia de componentes políticos de sus obras harían que este teatro no entrara en conflicto con el régimen autoritario, aunque de alguna de las afirmaciones del autor se deduce que tuvo que ejercer una cierta autocensura en su labor creativa ("Yo hubiese querido hacer un teatro inmoral, pero he tenido que hacerlo moral y darle un final a las comedias un poco aleccionador, y entonces, para no hacer una lección moral, creo que me he ido por el camino del sentimentalismo"), lo cual es palpable en el final de *La otra orilla*, en contraste con el escepticismo y la ironía de las páginas anteriores. Afirma Torrijos que ésta es uno de los grandes valores de esta obra, "una ironía que nace del escepticismo sobre las convenciones sociales, comenzando por la del matrimonio". Nos encontramos, pues, ante una obra irónica y desengañada, con componentes irreales y de humor absurdo, aunque también evasiva y con la suficiente dosis de convencionalismo como para agradar al público burgués de los años cincuenta.

En la década de los sesenta, López Rubio se iría distanciando progresivamente de los escenarios, consciente, quizá, de que le había llegado el turno a otro tipo de teatro. Con su drama *Las manos son inocentes* (1958) había intentado un nuevo camino, más próximo al realismo que a su humor y

fantasía anteriores. Quizá también, señala Torrijos, influenciado por sus dos últimas versiones realizadas sobre textos de Camus y Arthur Miller, aunque "la recepción poco favorable de la obra por parte de un público fiel más acostumbrado a comedias entretenidas, decidió a López Rubio a volver a las piezas de humor" (pág. XXXV).

El teatro de López Rubio ha sido clasificado entre "el teatro de los vencedores" (C. Oliva) o de la "identificación" con el régimen (A. Berenguer), dentro de la llamada "comedia burguesa de evasión", con cuyas características coincide plenamente (perfecta construcción, humor amable e ingenioso, ternura, intrascendencia...); siendo *La otra orilla* una de las obras maestras del género. Como en la mayoría de estas comedias, sus tres actos suceden en un mismo decorado: el clásico salón burgués. Sin embargo, su tratamiento de lo inverosímil hunde sus raíces en la vanguardia de entreguerras.

Torrijos subraya el vasto vagaje cultural del dramaturgo, así como su importante talante intelectual y culto. Según este autor, "Sus comedias significan un testimonio de la España de su tiempo por cuanto pretendieron entretener al espectador, revivir durante unas horas algo de la ilusión perdida, llenar de poesía y ternura aquello que el autor, él antes que nadie, percibía con escepticismo y, sobre todo ello, un teatro bien escrito, en sintonía con la comedia europea y americana, con la benevolente intención de que, frente al incómodo panorama, se opte por una de las dos soluciones: o la venda en los ojos o construir con el lenguaje una realidad diferente. En especial, cuando la verdad no se puede decir" (pág. XXXVIII). Su estudio preliminar, sin ser laudatorio, cuenta con la cualidad de estar escrito

desde el conocimiento personal y el afecto, acercándonos así no sólo al escritor sino también al hombre que fue José López Rubio, y, a través suyo, a toda una época del teatro y de la cultura española.

Berta Muñoz Cáliz

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*, Madrid, Teatro Independiente Alcalaíno, 1998.

Un encuentro entre el Caballero de la Triste Figura y el falso Quijote de Avellaneda en una venta es el punto de partida del que arranca la peripecia de esta obra; situación inicial que resulta de gran eficacia teatral debido a lo conflictivo del tema abordado, la usurpación de la identidad. A partir de ahí, este don Quijote se verá inmerso en trances como el enfrentamiento con el falso caballero, el de ser requerido por una dama madura que dice ser Dulcinea del Toboso, o el de creer que va a ser procesado por el Tribunal de la Inquisición.

A través de dicho enfrentamiento se contraponen dos concepciones del mundo, humanista e idealista en el Caballero de la Triste Figura, y típicamente contrarreformista en el Caballero Desamorado. Santiago Martín ha centrado el conflicto entre los dos caballeros en el tema amoroso, de vital importancia para el propio Cervantes, tal y como señalara Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*. Triste Figura, tanto en su comportamiento con la dama de blanco como en el debate con el falso caballero muestra una concepción neoplatónica del amor, similar a la plasmada en *El cortesano* de Castiglione o en los *Diálogos* de León Hebreo (el amor para este don Quijote "es aquella fuerza

que nos da el sentido oculto de las gentes, que enriquece las ánimas acercándolas al ser de Dios, que nos sitúa en las cúspides del entendimiento" [pág. 71], así como "máxima esencia vital" y "principio armónico"); mientras que el misógino caballero Desamorado reniega continuamente de él (el amor para él no es sino "engaño de los sentidos, pecado de las almas, abismo de la razón" [ibíd.]). Mucho más mundanales en su forma de abordar los asuntos amorosos se muestran Dulcinea, Álvaro Tarfe, Mariana, Tello y Gaspar; este último resulta próximo al Burlador de Sevilla o a don Juan Tenorio. De este modo, al contraste entre las posturas de los dos caballeros se suma el existente entre el puritanismo ético de uno y la misoginia del otro con el erotismo y la vitalidad de todos los demás.

Según señala el propio autor en el Prefacio, este título, "con dos octosílabos a la manera de la comedia nuestra del Siglo de Oro, contiene un asunto puramente cervantino, pero pretende más o menos evocar el código dramático de Lope" (pág. 5). En efecto, esta función, concebida para ser representada en un decorado semejante a un corral de comedias, está estructurada como una comedia lopesca: se ha seguido una división tripartita, con comienzo abrupto del Acto I, unidad de acción — aquí acompañada de las de tiempo y lugar—, mezcla de lo cómico y lo trágico, y desenlace típico de las comedias áureas, bodas incluidas; desenlace que además resulta muy cervantino en el caso del emparejamiento de Mariana y Tello. Aunque escrita en prosa, hay una cierta musicalidad buscada por su autor que se plasma en recursos como la presencia de varios soliloquios que, a su vez, darán lugar a una serie de escenas corales. Algunos de los personajes responden al personaje-tipo de la comedia áurea, aunque no ocurre lo mismo con otros

como Triste Figura, Dulcinea o Álvaro Tarfe. Aunque el asunto principal es el enfrentamiento entre los dos Quijotes, y las tramas secundarias las constituyen los amores de Tarfe y Dulcinea, el triángulo de Mariana, Gaspar y Tello, con el personaje de Maese Roque como nexo entre todos ellos, lo cierto es que dichas tramas secundarias cobran verdadera relevancia en el texto. El dramaturgo utiliza el recurso cervantino de adjudicar la autoría de su obra a uno de los personajes que en ella aparecen: Álvaro Tarfe; presente en el *Quijote* apócrifo y al que Cervantes haría declarar la falsedad del héroe de Avellaneda en la segunda parte de su obra, en un magistral episodio recreado por Martín Bermúdez en su comedia.

En esta obra, de muy grata lectura y de carácter primordialmente lúdico, el autor plantea la vigencia, más aún, la necesidad, del humanismo cervantino, tan próximo al de Erasmo, como observara en su estudio, ya clásico, Américo Castro. Don Quijote se muestra aquí lúcido y desengañado, como lo es el cervantino al final de la segunda parte de la novela, que son los que aparecen recreados en el texto, pues como señala el autor, la acción transcurre en tiempos "de Alonso Quijano, el Bueno", cuando éste ya ha dejado de ser don Quijote de la Mancha y duda incluso de sí mismo. Frente a él, el intransigente y dogmático Caballero Desamorado, cuya locura tiene mucho de estulticia y necedad, aparecerá como una burda imitación ("ese feo espejo que me ofreces", dirá Triste Figura) del verdadero caballero cristiano. Nos encontramos, pues, ante una obra idealista y quijotesca —no solo en el plano anecdótico— que apuesta por la autenticidad en estos tiempos de ceremonia de la confusión. Idealista desde la propia concepción del texto, pues aquí

la totalidad de los personajes coinciden en apreciar la bondad y sensatez del Caballero de la Triste Figura, así como la locura y el fanatismo del Caballero Desamorado, a diferencia de las burlas y la ingratitud que sufre don Quijote a lo largo de las páginas de la novela cervantina.

Buen conocedor de la literatura española áurea, el autor recrea el lenguaje de la época en un continuo juego de intertextualidad en el que afloran abundantes citas del *Quijote* cervantino y algunas del apócrifo, aunque también de otras obras, como el *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra, *El caballero de Febo* y el *Romancero*. Cuando las fuentes han sido citadas literamente se han indicado en notas a pie de página, y al final del libro se incluye un glosario.

Santiago Martín Bermúdez cuenta con importantes premios, como el Lope de Vega (1994) por su obra *No faltéis esta noche*, estrenada en el Teatro Español, y el Ciudad de Alcorcón (1994) por *Penas de amor prohibido*, aunque buena parte de su producción permanece inédita. Autor al margen de modas teatrales, su labor como dramaturgo ha transcurrido por cauces tan dispares como el libreto de ópera (*Penas de amor prohibido*, planteada como "ópera bufa", aunque también como teatro), la comedia (*Carmencita revisited*, *Nosotros que nos quisimos tanto*), la "comedia bufa" (*Penas de amor prohibido*), la comedia dramática (*No faltéis esta noche*) o la ópera infantil (*Solimán y la reina de los pequeños*), siguiendo la terminología utilizada por el propio autor. La ironía y el sentido del humor, así como el juego con los moldes dramáticos que le ofrece la tradición y una cierta estilización del realismo son constantes en la producción de este dramaturgo que a nivel formal se considera deudor en muchos aspectos de López Rubio.

Este texto, escrito en el 450 aniversario de Cervantes, en el que se sucedieron los homenajes teatrales, entre los cuales se cuenta la escritura y publicación de este libro, ha sido editado por Teatro Independiente Alcalaíno en la Colección Nuevos Autores, que realiza la quijotesca labor de dar a conocer sus textos sin ánimo lucrativo, con la finalidad de ampliar el repertorio de las compañías.

Berta Muñoz Cáliz

MARTÍN GAITE, Carmen. *La hermana pequeña*. Barcelona: Anagrama, 1999.

La escritora salmantina Carmen Martín Gaité, recientemente fallecida, es autora de una extensa obra narrativa – comprende tanto novelas como ensayos, la mayoría de un marcado carácter histórico – que le reportó diversos e importantes premios a lo largo de su vida, incluido el Premio Nacional de las Letras en 1994. Sin embargo, pese a su magnífica trayectoria como novelista, en 1999 nos sorprendió con una bella pieza teatral: *La hermana pequeña*.

A pesar de que esta obra fue reiteradamente rechazada por directores, actores y empresarios por opinar, en palabras de la propia autora, que “era más lo que se dice que lo que pasa”, – reproche compartido por alguno de los más grandes dramaturgos de la literatura española, como Valle-Inclán o el inasible Ramón Gómez de la Serna –, tras numerosos intentos por convertir dicho texto en representación, negándose a destruirla, *La hermana pequeña* es estrenada por primera vez el 19 de enero de 1999 en el Centro Cultural de la Villa en

Madrid, bajo la dirección de Ángel García Moreno, siendo publicada en el mismo año en la Editorial Anagrama de Barcelona.

La pieza, situada a finales de los años cincuenta y, por tanto, alejada de nuestra inmediata actualidad, nos ofrece una perspectiva de aquella época a través de los intensos diálogos que siete personajes desarrollan a lo largo de los tres actos en los que se divide la obra. La propia autora reconoce en el “Texto para el programa” que este “anacronismo puede favorecer a la obra en sí, que añade a sus posibles valores lo ganado como testimonio histórico, a expensas de perder actualidad”.

La acción, por momentos dramática, gira en torno a la relación entre dos hermanas de madre distinta: Laura e Inés. Ésta, tras morir su madre, mujer sobreprotectora con los típicos prejuicios y miedos de la postguerra y en contra de los consejos de sus más allegados, decide dejar a sus veintidós años la vida de una ciudad de provincia para irse con su hermana Laura (a la que no ve desde que era pequeña y que ya está en la treintena) a la gran ciudad: Madrid, donde ésta vive tratando de abrirse camino como actriz. La visión idealizada que Inés tenía de su hermana, sus ansias de libertad, junto a la esperanza de que ésta la protegiera ante la sociedad se desvanecen al encontrarse una mujer dura que cree que cada uno debe abrirse camino por sí mismo, sin apoyos de nadie. Como contraste están Gonzalo (“amigo” de Laura que encarna al joven rico, ocioso y sobreprotegido por su madre) y Berta (la madre de éste) quienes le harán descubrir su propia independencia y la necesidad de labrarse su propio destino.

Carmen Martín Gaité sostenía que su obra evocaba las circunstancias, valores e inquietudes propias de su generación, como podía ser el choque entre la idealización, los sueños y la cruel realidad, la constante y masiva emigración a las grandes ciudades, la negación a someterse a las leyes del dinero, el miedo de los que se creen más débiles ante la libertad, ante la posibilidad de controlar, hacer y dirigir su propio destino... Temas, al fin y al cabo, que no han pasado de moda, y ante los cuales el lector todavía puede sentirse aludido.

La hermana pequeña es, pues, una obra amena y entretenida, tanto para ser leída como para ser llevada a escena, que sirve de testimonio de un momento importante de nuestra historia y de "recordatorio de un puñado de gente que aún no se había plegado en masa a los dictados del dinero fácil", como sugiere la inolvidable Carmen Martín Gaité.

Ana María García Freire.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, 539 págs.

La actividad dramática que se desarrolló en las universidades y en los colegios durante el siglo XVI ha sido uno de los aspectos menos tratados por la crítica -aunque valiosos hayan sido los estudios de García Soriano, Roux, Garzón-Blanco y Griffin-, pero últimamente se le concede el lugar que justamente merece; así, Arellano, en su reciente *Historia del teatro español del siglo XVII*, al mencionar las aportaciones de la dramática del siglo XVI a la

formación del teatro nacional, concede al estudio del teatro en los colegios de jesuitas más espacio que a Torres Naharro y a Gil Vicente. La importancia de esta dramaturgia, innegable, se debe a que influyó en una serie de elementos característicos de la comedia lopesca: temática religiosa (alegorías, comedias de santos, dramas teológicos), técnicas dramáticas, intención pedagógica, escenografía, etc. En la universidad, se cultivaba un teatro cuyo objetivo primordial consistía en servir de apoyo a la tarea docente y los colegios asimilaron rápidamente esa práctica para dedicar también parte de su tiempo al desarrollo de dicha actividad; en particular, la Compañía de Jesús aprovechó las múltiples posibilidades pedagógicas que ofrecía el teatro para divulgar su ideario.

En 1981, Menéndez Peláez inició un proyecto de investigación sobre el teatro jesuítico, y ahora nos ofrece el fruto de una labor paciente y ardua, pero, a buen seguro, placentera e intensa pues al esfuerzo que habrá supuesto localizar los manuscritos y colecciones, dispersos en diferentes bibliotecas, el investigador ha opuesto afición, afán y tesón. Estos aspectos se ven reflejados en los diferentes apartados en que está dividido el libro: visión sobre la importancia que, muy temprano, adquirió el teatro en la orden religiosa; reflexión sobre la oposición de los jesuitas al teatro profano; análisis de la *Tragedia de San Hermenegildo* y del entretenimiento *Hércules, vencedor de la ignorancia* (con la consiguiente edición) y varios apéndices en donde el autor ofrece una relación de los principales autores y obras del teatro de jesuitas, obras anónimas, etc.

En el capítulo primero, Peláez señala que la Compañía de Jesús advirtió muy pronto cuál era la fuerza catequística del teatro. Indica, además, que los jesuitas

aprovecharon el procedimiento seguido por la Iglesia en la Edad Media, etapa en que, aun cuando algunos Santos Padres condenaran las actividades musicales y literarias porque las consideraban propias de paganos, la Iglesia aprovechó las capacidades festivas y pedagógicas que brindaba el teatro para catequizar a los fieles. Al ser el teatro jesuítico un medio auxiliar de las enseñanzas impartidas, los autores estaban condicionados por los objetivos didácticos propuestos; de ahí que, en la mayoría de las ocasiones, estas obras destaquen más por sus valores moralizadores y ejemplares ("sermones disfrazados") que por sus cualidades estéticas y artísticas. Según Peláez, los jesuitas forjaron su teatro escolar aunando varias tendencias: el afán doctrinador del teatro religioso medieval, la naturaleza clásica del teatro universitario renacentista y el carácter lúdico de la *commedia dell'arte*. Las citas, cuidadosamente seleccionadas, ayudan a comprender en qué medida el teatro ayudaba a los jesuitas a lograr sus objetivos pedagógicos, que, en buena medida, participaban de los fines de la Contrarreforma; son muy útiles para captar el tipo de enseñanza que se realizaba (la Compañía prohibió la lectura de Terencio, Vives y Erasmo porque suponía que estos autores desacreditaban a la religión católica y eran enemigos de la fe y de la castidad); nos informan del tipo de público que asistía a las representaciones (en su mayor parte, autoridades civiles y religiosas) y muestran el poder de persuasión adquirido por la suntuosa y realista escenografía pues, en cierta ocasión, los espectadores creyeron que, en la *Tragedia de Nabucodonosor*, algunos jóvenes actores habían sido verdaderamente arrojados a las llamas del horno. En otros apartados, Peláez explica que la causa de que hubiera muchos personajes radica en que los

numerosos estudiantes debían actuar en la representación; advierte del hecho de que la caracterización psicológica de los personajes sufre en favor del adoctrinamiento; subraya la importancia que había adquirido la música pues solía utilizarse para "dar mayor realismo a una determinada puesta en escena" (pág. 80); describe la estructura de estas piezas dramáticas y observa que la polimetría es una de sus características, pero afirma, atinadamente, que "estamos aún lejos de la doctrina versificatoria implantada por el *Arte nuevo* de Lope de Vega" (pág. 61) puesto que, aunque la polimetría del teatro jesuítico pudo haber influido en la comedia barroca, existía, como es sabido, una tradición lírica -en donde bebió Lope- que ya había fijado el uso del romance para la narración, el terceto para asuntos graves, etc. Analiza, finalmente, el bilingüismo ya que dicho teatro se escribía bien en latín, bien en castellano, bien en los dos idiomas; el empleo de una u otra lengua podía servir, incluso, para diferenciar socialmente a los personajes nobles (hablaban en latín) de los plebeyos (empleaban el romance).

En el capítulo segundo, el autor registra las diversas opiniones negativas que expusieron en el Siglo de Oro padres distinguidos como Rivadeneira, Mariana y otros con el fin de impugnar las representaciones del teatro profano. En el capítulo tercero, realiza la edición crítica de una de las obras más significativas del teatro jesuítico, la *Tragedia de San Hermenegildo*; examina con erudición los aspectos principales: manuscritos en que se conserva la obra, autoría, fechas de composición y estreno, temas, estructura, personajes, variedad lingüística, escenografía... Completa la esmerada edición (variantes textuales, traducción de los fragmentos latinos, aclaraciones léxicas) el entretenimiento *Hércules*,

vencedor de la ignorancia, pieza de extensión nada reducida (casi dos mil versos) que debía de amenizar la densidad latréutica y lingüística de la tragedia pues carece de texto latino, tiene personajes jocosos (Bárbaro se parece al bobo) y dispone de una acción que, en ningún momento, resulta enfadosa.

En uno de los apéndices, el autor cataloga obras y autores del teatro jesuítico proporcionando valiosos datos. Gran interés tienen algunas de las diecinueve obras del *Códice de Villagarcía*, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, principalmente el *Triumphus circumcisionis* en donde la protagonista, Circuncisión, lejos de identificarse con esta costumbre hebrea, representa a la virtud que, armada con tijeras, se enfrenta con diferentes pecadores para cortar de raíz sus vicios. En los diversos coloquios que Circuncisión mantiene con unos y otros, se retratan costumbres y personajes contemporáneos sin perder de vista la crítica social y la moralización. En otros apéndices, encontramos noticias sobre obras anónimas, teatro jesuítico en Europa, índice alfabético de obras del teatro jesuítico, documentos sobre la representación de la *Tragedia de San Hermenegildo*, disposición del teatro en que se estrenó dicha obra y nombres de los actores, etc. Muy útiles resultan los apéndices puesto que orientan al investigador interesado en esta materia para ya profundizar en su estudio, ya editar parte del material que aún permanece inédito. Una pertinente bibliografía cierra el libro.

Peláez nos obsequia con un estudio concienzudo, el cual ha sido elaborado, así mismo, con rigor científico y sin ánimo de parcialidad. Llama la atención, no obstante, la adscripción de la *Égloga* de Francisco de Madrid al género dramático por más que dicha opinión se ajuste a las

opiniones de otros ilustres críticos que consideran también teatrales obras como las *Coplas* de Puertocarrero o el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Cota. Por otra parte, es posible que se trate de un *lapsus calami* la estimación de que las *Coplas de Mingo Revulgo* pertenecen al teatro del siglo XV (pág. 88) porque el propio Peláez, en su *Historia de la literatura española*, las incluye, debidamente, en el grupo de *Poesía satírica de naturaleza política y social*. Estos detalles nimios no deslucen, en modo alguno, una obra que resulta básica no sólo para conocer el teatro jesuítico, sino también para formarnos una idea más cabal del teatro del Siglo de Oro pues el teatro presenciado por Lope de Vega y Calderón en los colegios de jesuitas pudo haber fomentado su vocación dramática y fijado la orientación religiosa e ideológica de sus textos. Es necesario escudriñar en todos los rincones para tener una visión lo más amplia posible del fenómeno teatral ya que la literatura no está sometida a una perspectiva unívoca y particular, sino a componentes muy diferentes que, en conjunto, pueden ofrecernos entera comprensión de la materia que, fragmentada, resulta, a veces, incoherente o abstrusa. Además de poseer otros meritorios valores, el documentado trabajo de Peláez abre las puertas a futuras investigaciones sobre un campo virgen que ofrece variadas posibilidades: examen del teatro que se representó en determinados colegios, análisis de autores, estudio de la escenografía, edición de obras que aún permanecen inéditas...

J. Maire Bobes

MIRAS, Domingo, *La Saturna*, ed. de Virtudes Serrano, Ciudad Real: Editorial Ñaque, 1997, 141 pp.

Acaba de hacer su aparición en la editorial Ñaque *La Saturna* de Domingo Miras, texto que ya había sido editado, en 1974, en la revista *Pipirijaina*, y, con posterioridad, en *Teatro Español Contemporáneo. Antología* del Centro de Documentación Teatral. En esta ocasión es Virtudes Serrano, especialista en el teatro mirasiano, quien se ha ocupado de la edición y de las anotaciones dramáticas que acompañan al texto.

La ya conocida obra de Domingo Miras, no por ello menos apreciada, presenta un esperpéntico friso de la España del Siglo de Oro tomando como base la peripecia de Saturna, madre de Pablos, el protagonista de *El Buscón* quevedesco. Por medio de un juego en el que la realidad y la literatura de diferentes épocas se funden, Miras disecciona la realidad de nuestro país hundiéndolo en diversos estamentos y capas sociales, valiéndose para ello de la tradicional estructura itinerante. *La Saturna*, tragedia de la protagonista y de España entera, es una recreación literaria en la que Miras ha fusionado, no sólo elementos de la novela quevedesca, sino del mundo cervantino, de la dramaturgia valle-inclaniana e, incluso, del mismo D. Juan Tenorio, como ha señalado muy acertadamente Virtudes Serrano.

En el "Prólogo", la estudiosa, tras pasar revista a la trayectoria vital de Domingo Miras, trayectoria en la que ha ido insertando sus creaciones dramáticas, se ha detenido en el análisis de la Saturna, personaje representativo del modo de hacer mirasiano, quien, de forma bastante generalizada, presenta a la mujer como víctima del poder establecido, como personaje prototipo de esos seres positivos, carentes de libertad, que son aplastados por el peso de una sociedad que no retrocede ante la tragedia de los

más débiles. Finalmente, Virtudes Serrano aborda el estudio concienzudo de *La Saturna*, tratando aspectos como el devenir de la obra y su recepción por parte de la crítica, la riqueza lingüística y la presencia de acotaciones valleinclanescas, la estructuración itinerante y el análisis de los personajes, para, finalmente, determinar el significado último de este poderoso texto de D.Miras. Este "Prólogo" viene acompañado de una valiosa bibliografía en la que la editora presenta el devenir de cada uno de los textos del dramaturgo, así como los más significativos análisis y estudios que ha generado su obra.

El libro se cierra con unas aclaratorias anotaciones dramáticas en las que Virtudes Serrano, tras dilucidar el significado de algún término, propone una serie de actividades pedagógicas que contribuyen a desentrañar la esencia literaria y espectacular de *La Saturna*. Un estupendo texto de Domingo Miras y una valiosa colaboración de V.Serrano son las aportaciones de esta edición acometida por Ñaque.

Cristina Santolaria

MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro, *La Plasmatoria*, Sevilla, Kronos, 1997 (edición, introducción y notas de M^a Teresa Domingo y Benito).

M^a Teresa Domingo y Benito, natural de Guadalajara, pero que ejerce la docencia en Sevilla, ha publicado un estudio muy completo de una de las comedias más interesantes de Pedro Muñoz Seca y de su más habitual colaborador, Pedro Pérez Fernández, *La Plasmatoria*, estrenada el 18 de diciembre de 1935 en el teatro Infanta Isabel (llamado durante la República María Isabel).

El título de este libro es: *La Plasmatoria. Edición, Introducción y Notas*; publicado por la Editorial sevillana Kronos, 1997.

La autora lo ha dividido en tres partes:

La primera parte se compone de una *Introducción*, en la que hace un breve estudio biográfico sobre Pedro Muñoz Seca y un repaso a su actividad creadora; seguido de un estudio de "*La Plasmatoria en su tiempo*", momento éste, muy inestable para España, ya que nos encontramos en el llamado Bienio Negro (1933-1935) y concretamente ante el escándalo del estraperlo, situaciones que no son ajenas a esta comedia; a continuación, un estudio de "*La Plasmatoria desde dentro*", subdividido en seis apartados que tratan: el tema, argumento, personajes, estructura, la lengua y el humor; un repaso a las ediciones en las que podemos encontrar esta comedia; y, poniendo punto final a esta primera parte, la Bibliografía que a la autora le ha servido de consulta.

La segunda parte se refiere al *Texto*, gracias al que nos va a ser posible recordar a unos, o conocer a otros, esta divertida recreación, en clave de humor, del mito de D. Juan Tenorio. Todo el texto está acompañado de numerosas acotaciones, que nos ayudan

-especialmente a los no iniciados- a comprender y situarnos correctamente en el interior del tema tratado por los autores.

En la tercera, y última parte, llamada *Apéndice*, nos va a ser posible conocer la cartelera madrileña de día 18 de diciembre de 1935, junto con las reseñas críticas aparecidas en periódicos como: *A B C*, *El Debate*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *La Libertad* y *La Voz*, aparecidas con motivo del estreno de esta comedia.

Mª Rosario Jurado Latorre

PÉREZ BUSTAMANTE, Ana Sofía , ed., *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998, 571 pp.

El volumen colectivo que reseñamos contiene veinticuatro artículos sobre diversas adaptaciones o estudios del arquetipo mítico-literario del Don Juan. Dividido en cuatro secciones, teatro, ensayo, narrativa y cine, sirve de excelente dintel para asomarnos al mundo donjuanesco en las distintas artes del siglo XX (y en algún caso desde el XIX -como en el artículo inicial de César Oliva sobre el *Tenorio* zorrillesco). La sección dedicada al cine, con un solo artículo de carácter general, es la más reducida, y la primera, sobre las versiones teatrales, la más extensa y completa. La música es tratada lateralmente por el artículo de Laura Dolfi. Es patente la buen labor editorial de este libro colectivo, a la que a buen seguro se debe el delicado equilibrio entre los géneros y artes: al haber sólo un artículo sobre cine, se ha optado al parecer por darle un punto de vista más panorámico. Sin embargo, este buen intento no termina de justificar del todo el subtítulo del libro: *Literatura y cine*.

Un estudio introductorio de conjunto de una quincena de páginas firmado por la editora del volumen ofrece el necesario marco del libro. En él, entre varias fértiles intuiciones, nos brinda su tesis de don Juan como héroe de la *desligación* (de la muerte, del tiempo, de la ley de Dios), que es *re-ligado* por la tramas de sus actualizaciones literarias o cinematográficas (p. 20). Hacia el final de estas páginas, Pérez-Bustamante resume sus propósitos y sus normas a la hora de elaborar y presentar el volumen. Aquí destacaremos el adecuado orden cronológico seguido dentro de cada

apartado de género, que articula perfectamente los contenidos y que acota, según recuerda la editora, las fechas de los textos y obras estudiados entre 1900 y 1994. Casi a renglón seguido, expone algunas interesantes ideas generales sobre el desarrollo del mito o arquetipo (de los dos modos puede considerarse) observadas a partir de los artículos del libro colectivo -una suerte de conclusión anticipada a falta de recapitulación final-, ideas tales como que don Juan suscita el mayor interés en el primer tercio del siglo, que desde 1968 no llama la atención el Tenorio "arqueológico" (no sabemos si se refiere a Zorrilla o al del XVII), que sobrevive "por la capacidad que tienen los mitos para liberarse de sus argumentos originales y dar cabida a historias y conflictos planteados siempre desde la actualidad" (todo en p. 23). En este punto, el inteligente preliminar deja paso a los artículos, "porque no es lícito que un prólogo enseñe más allá de media pierna" (p. 24). Con la miel de tan certeras consideraciones en los labios, el lector aborda la porción colectiva del libro, no sin añorar algún tanto unas conclusiones que no existen.

La parte específicamente teatral del volumen contempla obras de Zorrilla (especialmente sus representaciones desde 1844) en el citado artículo de Oliva, una pieza de Enrique Menéndez Pelayo (en el artículo de Salvador García Castañeda), las distintas *doña juanas* de Liern, Paso Cano, Servet y otros (en el estudio de Carlos Serrano), Jacinto Grau (visto por Irene Vallejo González y Pedro Ojeda Escudero), Falla y Martínez Sierra (Dolfi), Marquina y Hernández Catá (José Pallarés Moreno), Luca de Tena (José Jurado Morales), los esperpentos de Valle-Inclán (Luciano García Lorenzo, que ya ha estudiado con provecho las parodias dramáticas y algún don Juan), los

Machado (por Alfredo Rodríguez López-Vázquez, que no ha jugado chico papel en las sonadas polémicas sobre el *Burlador* original), Federico Oliver (Virtudes Serrano), Muñoz Seca (Salvador García Castañeda), Ridruejo -tan necesitado siempre de realces críticos en un siglo de exclusiones políticas- (Gregorio Torres Nebrera), Madariaga y su relevante estudio clínico-psicológico (Miguel Medina Gallego), el teatro moderno de José Ricardo Morales (Manuel Aznar Soler) y el actual de Alonso de Santos (José Monleón).

No menos relevante es la sección sobre los ensayos donjuanescos, cuya lectura seguida nos informa sobre las entretelas del interés por el mito desde los albores del siglo, a través de las aproximaciones de Marañón (Isabel Paraíso), el injustamente olvidado Maeztu (Genara Pulido) y Bergamín (Manuel A. Vázquez Medel). Después de un año largo de ditirambos no necesariamente valiosos ni oportunos al ínclito grupo del 98, estos estudios serios y detenidos, con un tema más que concreto y relevante, constituyen un verdadero soplo de aire fresco. Destacaremos el crucial *nietzscheanismo* de Maeztu y de alguno de sus contemporáneos (Unamuno en particular), estudiado años ha por Sobejano en un importante volumen y aquí rescatado con evidente provecho.

La narrativa es tratada en una sección de cinco artículos sobre Blanca de los Ríos (Nieves Vázquez Recio), Jacinto O. Picón (Emilio Miró), dos sobre Azorín (uno de la propia Pérez-Bustamante y otro de Francisco J. Díez de Revenga) y Torrente Ballester (Carmen Becerra). Este menos nutrido apartado resulta, por comparación con la primera sección sobre las adaptaciones teatrales, algo más escasa, aunque de no menor interés. Llama un poco la atención el visible predominio de

Martínez Ruiz. La mayoría de los artículos ofrecen miradas exhaustivas a las obras y autores estudiados, en algunos casos lo largo de extensas carreras literarias en las que son varios o muchos los acechos al elusivo don Juan (piénsese en Azorín, por ejemplo). El artículo dedicado a Marañón por Isabel Paraíso distingue, por ejemplo, más de un momento o etapa en la preocupación del ilustre doctor por el donjuanismo hispánico (*vid.* Las pp. 321ss.). Sólo echamos en falta algún acercamiento especializado al tipo universal en la obra de nuestro Ortega, que tanta influencia ha debido tener en varias generaciones de españoles y sin duda en algunas de las obras aquí estudiadas. A lo largo de algunos artículos, encontraremos, con todo, algunas citas orteguianas que paliarán en algo esta inadvertida carencia.

El lector encontrará curiosas novedades en el estudio de las *doña juanas* mujeres y en un caso *feministas* que hace Carlos Serrano o en el mencionado "Las hijas de don Juan" de Vázquez Recio, acerca de una poco conocida obra de la en exceso olvidada escritora Blanca de los Ríos, hoy en día preterida incluso como crítica y editora notable (aunque, como es lógico, positivista y nacionalista) de los textos de Tirso. En nuestra calidad de editores de la obra del mercedario, reconocemos la labor benemérita y entusiasta de esta ilustre sevillana en el conocimiento de las obras de Téllez (¿quién no ha manejado los bellos volúmenes de la editorial Aguilar?), aunque, como el lector sabe, sus métodos estén ya rebasados por la moderna filología. Como en el caso de Rodríguez Marín, del propio Cotarelo o de Menéndez Pelayo, el valor de sus intuiciones y el interés intrínseco innegable de su laboreo decimonónico de fuentes y documentos hacen que valga la pena recorrer las páginas del artículo de Vázquez Recio.

El volumen, bien organizado y dedicado a un tema tan apasionante que no requiere presentación, adolece de algún defecto menor. Varios artículos resultan algo premiosos por aparecer divididos en breves apartados (un tipo de esquema constructivo que raras veces nos parece necesario en estudios breves como los aquí examinados) y, acaso también, por introducir a los autores y obras con varias páginas de presentación, que no todos ellos requieren. El artículo de Luis M. Fernández emplea en exceso, quizás, la jerga inevitable de la modernidad crítica, ante la que el lector, y sobre todo el lector menos avezado en estos *palabros*, puede vacilar o confundirse momentáneamente, sobre todo cuando se le acumula el trabajo en el espacio de pocas líneas: "análisis polisistémico de la recreación fílmica"; "unidireccionalidad texto literario-texto fílmico" (p. 503). Descubrimos en seguida que su enfoque general se concentra en cuatro filmes españoles de entre 1910 y 1991, lo que, aunque parece contradecir el tono más que general del título, bien puede ser un panorama suficiente de estudio, especialmente si, como es recomendable a lo largo de toda la lectura de este libro, consultamos las bien provistas notas al pie o las páginas de recapitulación informativa y bibliográfica, como las 509-511.

En ciertos artículos detectamos el coloquialismo y el tono directo de los autores que no emplean necesariamente un estilo crítico distanciado y frío, sino que rozan lo personal (*cf.* las pp. 289-290 del artículo de Monleón), o usan el tono elegante y ameno del arranque del artículo de Oliva.

Se trata de uno de esos volúmenes que pueden leerse seguidos, con las dificultades que cabe imaginar para este género de libro colectivo y especializado, pero también consultarse y leerse sin rumbo preciso, incluso a saltos, y sólo a la

busca de atisbos al generoso campo del don Juan hispánico. Como acervo de datos sobre el tema, el volumen es inapreciable, aunque de compleja exploración para el mero cazador de anécdotas bibliográficas, de nombres, títulos y fechas, que forman una verdadera fronda. El cotejo de los distintos artículos y sus aparatosas notas al pie con la bibliografía conjunta y el índice de versiones es utilísimo y solventa con inusual elegancia las habitualísimas carencias de estos libros. Convendremos en que las más o menos quinientas entradas de la bibliografía teórica y de versiones (aquí se superponen algunas fuentes) y las más de ciento veinte del catálogo de versiones del don Juan podrán hallarse seguramente en otros repertorios, pero sí es de alabar la utilidad del catálogo de los acechos españoles al tema y, desde luego, la actualidad de muchas de las fuentes consignadas, que completa ahora los más recientes catálogos que conocemos [pensamos, por ejemplo, en el importante y reciente de Irene Vallejo y Pedro Ojeda, *José Zorrilla, Bibliografía con motivo de un centenario*, 1994, que recoge entradas hasta 1993; o en el catálogo de Carlos Serrano, *Carnaval en noviembre (Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio, 1996)*]. Por experiencia propia, sabemos que en un territorio tan vasto como el continente de los donjuanes artísticos, sólo la infaltable ayuda de estos catálogos y repertorios de estudios puede asistir al explorador. Además, las consideraciones generales de los autores de los distintos artículos acerca de las tendencias en el tratamiento del arquetipo, aunque lógicamente no sean sistemáticas, sí contribuyen, cuando aparecen, a guiarnos por tamaña selva.

El libro, en fin, equilibra, en beneficio del siglo XX, la relativa plétora de obras teóricas dedicadas últimamente en todo o en parte a este verdadero mito

de origen literario en sus comienzos barrocos: el libro conocido de Maurice Molho *Mitologías. Don Juan. Segismundo* (1994) y el estudio de Francisco Márquez Villanueva *Orígenes y elaboración de El Burlador de Sevilla* (1996) o el excelente volumen de Francisco Ruiz Ramón *Paradigmas del teatro clásico español* (1997) [estos dos últimos reseñados también en nuestras páginas], así como un sinnúmero de ediciones y discusiones filológicas sobre los problemas de autoría, texto o sentido del *Burlador* original de Tirso de Molina.

Héctor Brioso Santos

RUBIO, Juan Carlos; *Esta noche no estoy para nadie*, (Madrid: Fundación Autor, 1999).

Esta noche no estoy para nadie, de Juan Carlos Rubio, escrita con un tono humorístico y divertido, no deja de tener un fondo que pretende despertar inquietudes en el ánimo del lector.

Esta obra teatral, estrenada el 6 de noviembre de 1997 en el Teatro Arnau de Barcelona y publicada en 1999 por la Fundación Autor, trata de plantear ante el público temas sociales con cierta trascendencia e interés, abordando una serie de problemas fundamentales. El teatro adquiere así lo que Juan Carlos Rubio denomina la "responsabilidad moral" de educar al público.

En la tradición del "sapere aude" neoclásico, el autor pretende entretener y divertir al lector que, si queda satisfecho con la obra, podrá rescatar de la lectura un contenido histórico, social y eminentemente moral de gran calado. Así, entre guiño y sonrisa, el autor nos cuenta la "historia" de una "familia", sus choques

con las instituciones y la moralidad vigente en la sociedad actual.

En la pieza intervienen tan solo cuatro personajes: Soledad (la madre), Celia (la hija), Alfredo (el ex de la madre) y Luis (el ex de la hija), que protagonizan una situación de enredos a causa de los malentendidos propiciados por la falta de comunicación entre ellos. Pero no es éste el único tema que se toca, pues junto a la incomunicación aparecen otros de actualidad como la homosexualidad, la infidelidad, la mentira, el matrimonio, la soledad o la educación, todo ello aderezado con un lenguaje desenfadado, muy actual e irónico que provoca la sonrisa del lector/espectador.

Gracias a la publicación de la obra, todos aquellos que no tuvimos la ocasión de asistir al estreno, podemos ahora divertirnos con su lectura y reflexionar, al mismo tiempo, sobre los temas que en ella nos plantea Juan Carlos Rubio.

Rebeca Díez Figueroa
