


12-2003

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" (2003), Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 19, pp. 327-350.

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

AGUILERA SASTRE, Juan

El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939). Ideología y estética

ARRABAL, Fernando

Carta de amor ("Como un suplicio chino")

CAMPOS GARCÍA, Jesús

Naufregar en Internet

DE LA GRANJA, Agustín y LOBATO, María Luisa

Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis

Cartografías del desasosiego. El teatro de García Lorca

GARCÍA RUIZ, Víctor

Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra

HUERTA CALVO, Javier

El teatro breve en la Edad de Oro

HUERTA CALVO, Javier y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, coords.

Diccionario de personajes de Calderón

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María

Teoría del canon y literatura española

AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939) Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002, 519 págs.

El extenso estudio de este manual parte de una tesis doctoral previa defendida en 1998 en la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de Jesús Rubio Jiménez, investigador puntero en el teatro español del primer tercio del siglo XX.

El propósito del autor al abordar el tema del teatro nacional es doble. Por un lado, contribuir a completar los capítulos inacabados de la Historia de la escena española del siglo XX y por otro rescatar la memoria teatral española en una de sus manifestaciones más substanciales y discutidas. Porque el concepto de "Teatro Nacional" es una denominación ligada con la idea política de una cultura nacional y de una concepción de la esencia de lo español.

Así pues lo estético y lo ideológico quedan estrechamente vinculados en el debate presente y echan sus raíces en las numerosas polémicas surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII en torno a la necesidad de una reforma en los teatros. Sin embargo, con el fin de acotar los márgenes cronológicos del estudio, la investigación ha prescindido profundizar en la prehistoria del debate, dejando ésta para un próximo volumen. En cambio, el análisis seleccionado no atiende exclusivamente al teatro drama-tico, sino que ha procurado ampliar su campo hacia el teatro musical, argumentando para ello idéntica antigüedad y paralelismo en el debate en torno a la música española y la ópera nacional.

La base documental utilizada ha prescindido de la bibliografía habitual suplantada en este caso por un rastreo sistemático y exhaustivo de la prensa periódica y de archivos públicos destacando el Archivo de la Villa de Madrid, el del Congreso de los Diputados, el de la Administración de Alcalá de Henares. Entre los fondos privados consultados se encuentran los archivos familiares de Rivas Cherif y de Felipe Lluch.

El libro se estructura en cinco amplios capítulos en función de la cronología política y estética que se fue generando de 1900 a 1939. Un sexto capítulo se dedica a la creación de los Teatros Nacionales durante el franquismo. Los capítulos van preludiados por una Introducción que suministra un apartado imprescindible sobre los antecedentes decimonónicos del debate. Complementa el manual un Apéndice documental con la transcripción de los artículos más emblemáticos sobre el Teatro Nacional y una prolija y detallada Bibliografía sobre el tema.

El capítulo primero (1900-1908) titulado: *Un viejo debate permanente* hace referencia a dos asuntos. El primero dirigido a la cuestión del teatro Español de Madrid, empresa municipal que de hecho funcionaba como un teatro nacional, pero que no encontró en estos años los cauces para oficializar su cometido. El segundo asunto afectaba a la Ópera Nacional y a la demanda de un teatro lírico nacional. Al contrario de lo que ocurría en el Español, el Real era un teatro nacional que no funcionaba como tal, ni continuó haciéndolo en estos ocho años, exhibiendo una nómina de "célebres italianos para un público poco interesado, un repertorio raquítico y unas puestas en escena lamentables".

El capítulo segundo (1908-1910): *Un Teatro Nacional que no pasó de la Gaceta* narra densamente la pasión con la que se siguió el proyecto de la creación de un teatro nacional, se incluye la proposición de ley y los pormenores del debate de la misma en el Congreso. Mención especial merece el apartado dedicado a la *Ideología, política y literatura* en torno al Teatro Nacional donde se valora el alcance del proyecto en coherencia con el contexto general de la vida española del momento, cuando las tensiones de fin de siglo

parecían encauzarse por sendas de regeneración y el maurismo hizo albergar esperanzas de cambios en el seno de la institución teatral. Pero el proyecto centrado de nuevo en el Español se desvaneció y el teatro municipal siguió por una senda cada vez más errática.

El capítulo tercero (1910-1923): *Desilusión y atonía*, comienza describiendo el desgobierno municipal y el consiguiente declive del Español para proseguir con las propuestas para un nuevo debate después de la decepción por el fracaso de la ley del Teatro Nacional de 1909, hasta llegar a definir los intentos de nacionalización del Teatro Real.

El capítulo cuarto (1924-1931): *La Dictadura: Nuevas coordenadas para el debate*, destaca como nota dominante el escepticismo respecto al apoyo oficial al teatro. Se plantea asimismo la agudización de la conciencia de crisis teatral en los sectores alejados del teatro comercial y las propuestas de otros modelos de Teatro Nacional como el de La Comedia Francesa o El Teatro Nacional Ruso, como posibles soluciones al problema. Entre éstas también se apunta la nueva valoración de los clásicos como pauta para la renovación teatral.

La última circunstancia que se aborda fue el prolongado cierre del teatro Español y del Real por motivos de obras. La situación sirvió para reabrir nuevas coordenadas sobre el proyecto del Teatro Nacional.

El quinto capítulo (1931-1939): *La segunda república*, reabre los planteamientos hasta entonces existentes y los comienza a implantar a través de proyectos como El Teatro del Pueblo de Misiones pedagógicas y La Barraca. No corre la misma suerte el Teatro Lírico Nacional que fracasa tras un clima de frustración por los intentos infructuosos de ponerlo en marcha.

Se da cuenta en este capítulo de la batalla por la creación del Teatro Nacional durante 1931 a 1933, así como del relieve que cobra el María Guerrero al constituirse como sede experimental de un posible Teatro Nacional: el Teatro Escuela de Arte, de Rivas Cherif, y del nuevo protagonismo del Español hasta llegar al que denomina el autor "trágico final de una etapa de ilusión".

El capítulo sexto: *Final (provisional) de un debate: La creación de los teatros nacionales franquistas*, que materializarán las bases teóricas tan largamente atrás sustentadas. Así, por ley, quedan elevados a Teatros Nacionales tanto el María Guerrero como el Español.

En definitiva, todo el amplio proceso que se analiza con precisión y hondura en esta publicación, recupera la historia de una polémica llena de vaivenes y cambios de sentido, que refleja las contradicciones de una época en continuo cambio.

Mar Rebollo

ARRABAL, Fernando, *Carta de amor ("Como un suplicio chino")*, introducción de Ángel Berenguer, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2002, 51 págs.

En esta ocasión, la revista *Teatro* aumenta su colección "Textos/Teatro" con la irreverencia del Arrabal más privado, aquel que añora y odia a su madre-madrastra y al que únicamente ha podido conocer su círculo de allegados. En este sentido, sólo el profesor Berenguer podía conducir al lector, neófito o especialista, por las cavidades de este monólogo que Arrabal escribe como un diván en el que se tiende para curar las heridas de un encono antiguo que lo distanció de su madre por las circunstancias de una España convulsa y por los dramáticos hechos acaecidos en la historia familiar del melillense a causa de la desaparición del padre, que huía de un pelotón de fusilamiento.

Ineluctablemente, acudir a la crítica arrabaliana supone un repaso de la trayectoria investigadora del profesor Berenguer que, como él mismo dice en el prólogo, se inició en 1973 con su tesis sobre el teatro de Arrabal titulada *L'exil et la cérémonie* y publicada en 1977. A pesar de la importancia de esta investigación y de su novedad de antaño, que, con seguridad, todavía hoy se mantendrán vigentes, este libro pasó desapercibido en España, como indica el propio Berenguer en la introducción (p. 8). Después de este trabajo pionero, sobrevinieron la edición en Cupsa de *Baal Babilonia* en 1977, con sus posteriores reediciones en Seix-Barral y Destino en 1983. También data de 1977 la primera edición de *Pic-nic. El triciclo. El laberinto* a la que seguirían posteriores ediciones con un lógico talante modernizador. En 1979, la publicación del *Teatro completo* de Arrabal, de nuevo en Cupsa, y su colaboración en *Fundamentos* con un libro titulado *Fernando Arrabal*. Siguió en 1982, la edición y prólogo de *Inquisición* de Fernando Arrabal, publicado en la editorial Don Quijote de Granada. Y, por último, la dirección en 1991 de una tesina titulada *Edición crítico-textual de "El arquitecto y el emperador de Asiria" y de "El cementerio de automóviles" de Fernando Arrabal*, redactada por María del Carmen de Lucas Vallejo y leída en la Universidad de Alcalá. Por otra parte, Berenguer ha mantenido y mantiene una amistad de años con Arrabal que se inició cuando ambos coincidieron en París, lo que permite un acercamiento más personal a un texto tan controvertidamente autobiográfico como este "suplicio chino".

En cuanto a la edición de la obra, el texto adolece de cierta frialdad instrumental de libreto para actores. Se ofrece al lector desnudo, con el único abrigo del prólogo, cuyos hallazgos se difuminan al levantarse el telón del bloque textual. El lector neófito se queda en la oscuridad de la cuarta pared fascinado por el despliegue ceremonial de Arrabal, mientras que un lector más especializado debe guardar su cuaderno de notas con el inicio de la función. Obviamente, la finalidad de este librito no es una lectura anotada para el estudioso de Arrabal, sino permitir un acceso rápido a los actores y directores que se interesen en representar esta obra monológica. De esta manera, el prólogo de Berenguer puede ser observado como un gesto de cortesía que procura la comodidad del lector especializado. Aun así, para posibles revisiones de la *Carta de amor*, se debería considerar el auxilio de un par de comentarios que prolonguen el efecto de la introducción en el cuerpo textual.

Sobre la introducción, cabe destacar, además de los temas más consabidos en torno a Arrabal, la sistematización que el profesor Berenguer efectúa del proceso creador del dramaturgo melillense. Berenguer evoca la circunstancia vital de Arrabal con la metáfora geográfica de "un paisaje que transcurre" (p. 9) en la inadecuación o "falla" (p. 9) de la

realidad y la experiencia. Esta crisis funciona dramáticamente en el texto como el divorcio entre la deseada madre natural y la alegórica madrastra que emboza las manipulaciones efectuadas sobre la realidad por el discurso histórico. En este sentido, resulta muy significativa la “metamorfosis de la experiencia” que el premio Pulitzer de 1984, William Kennedy, atribuye a la labor creadora del escritor, como trasunto dionisiaco de una Historia de conciencia oficial. Obviamente, la realidad siempre es el punto de partida del creador, en este caso, Arrabal se inspira en su historia familiar y en la historia de España para trasvasarlas a un triángulo de las Bermudas compuesto por la memoria, el deseo y la realidad, donde el melillense “construye ‘su’ realidad sobre el informe exacto de su memoria” (p. 11). También se debe destacar el parentesco entre la memoria, el deseo, la madre y el hijo. La psicología actual relaciona la formación de la psique del niño con el vínculo materno-filial. Así, las sensaciones más primitivas de placer y dolor se almacenan en la memoria durante los primeros meses de vida como proximidad o lejanía de la madre. Este simple aparato emocional cimentará la complejidad afectiva del adulto y proporcionará el recuerdo necesario para suscitar felicidad o tristeza. Por esto, Arrabal acepta “el pasado como una realidad histórica exacta” (p. 12) para construir un discurso que muestre la discontinuidad entre la experiencia de la realidad y su transcripción histórica, obteniéndose como resultado un texto andrógino que monologa devorando las palabras del otro eróticamente. Tras estas consideraciones preliminares, Berenguer da cuenta de la factura de los montajes que han llevado a escena este monólogo y repasa la crítica sobre la *Carta de amor*.

Volviendo a la edición, se debe señalar que el aparato de cita se antoja empequeñecido ante el tono especializado de la introducción, aunque sus dos notas a pie de texto (pp. 10 y 11-12) suavizan la complejidad de un tema tan difícil como el de los artilugios de creación en Fernando Arrabal. Por esto, en una futura revisión de esta edición, habría que recapacitar sobre la posibilidad de una lectura más especializada. De todos modos, se debe agradecer este tipo de iniciativas por promover la vida intelectual y editorial en el departamento de Filología de la Universidad de Alcalá, lo que siempre produce al lector una imagen de dinamismo y desarrollo.

José Andrés Calvo Rodríguez

CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Naufragar en Internet*, Guadalajara, Ñaque editora, Serie literatura, literatura juvenil, 2000 (Premio Nacional de literatura dramática 2001), 109 págs.

La editorial Ñaque nos presenta dentro de la serie literatura, literatura juvenil, en la sección de teatro, una publicación paradigmática de lo que en nuestra opinión debe ser la edición de un texto teatral, no sólo para un público joven en edad escolar, sino para cualquier lector de libros de teatro. En este caso, el texto dramático va complementado con la recreación de su puesta en escena a través de una documentación fotográfica del montaje, una amplia reflexión y descripción del proceso de creación de la pieza por parte de su autor-director-escenógrafo y una pro-puesta de ejercicios didácticos; todo ello introducido por un prólogo del Dr. Manuel Pérez Jiménez, profesor de Teoría, Historia y Práctica del Teatro de la

Universidad de Alcalá, crítico teatral y espectador de la obra que reseñamos. Con este compendio de elementos, la lectura del texto dramático resulta el acto más perfecto de acercamiento al hecho teatral después del acto de recepción propiamente dicho. En cierto modo, con esta idea comienza el prólogo a la obra que incluye un sugerente subtítulo: “Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufragar en Internet*”. En efecto, el lector recibe en este prólogo las claves sobre la lectura de cualquier texto teatral. Así se explica la actividad de la creación teatral en sus aspectos textuales y de representación “desde (la) apreciable conciencia del escenario y de la realidad escénica” que contiene la obra de Jesús Campos.

La guía que realiza el Dr. Manuel Pérez orienta la visualización implícita que el dramaturgo plasma en el texto. De esta forma, analiza los polisémicos signos escénicos presentes, sitúa los personajes en los diferentes planos de ficción y realidad, destaca el conflicto dramático y la progresión del mismo. A su vez, el análisis de todos estos procedimientos aparece situado en la trayectoria dramática del autor, concretándose en su producción última al contrastar *Naufragar en Internet* con piezas como *A ciegas*, *En un nicho amueblado* o *Danza de ausencias*. En ellas se destaca el retorno del escritor al tema de la vivencia de la muerte por parte del individuo contemporáneo; en el caso de *Naufragar en Internet*, desde una perspectiva interior, “en tanto que se otorga al receptor la visión de esa realidad que le va entregando el protagonista”. Este aspecto junto con el de la referencialidad virtual e internáutica de la pieza ofrecida en códigos escénicos realistas, sirve para definir la obra como una pieza moderna que refleja las señas de nuestra propia identidad actual.

El cuerpo central de la publicación lo ocupa el texto dramático precedido de la ficha artística y técnica del estreno de la pieza en la VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, celebrada en Alicante, el 27 de noviembre de 1999. De la edición propiamente dicha destacamos el rigor con que se ha transcrito el monólogo dialogado con todas sus voces inaudibles, así como la grafía en mayúsculas de las profusas acotaciones imprescindibles en la obra.

Las diez fotografías que se ofrecen a continuación, ofrecen distintos planos del espacio escénico en varios momentos de la representación, respetando un orden lineal e ilustrando la ambigüedad y simplicidad escénica inicial hasta la paulatina complejidad del naufragio último en la atmósfera acuática de dimensión simbólica. Todas las imágenes llevan en su pie la referencia textual correspondiente, lo cual sitúa con precisión la evolución escénica del texto.

En el proceso de creación que Jesús Campos desarrolla en las siguientes páginas, se ofrece la gestación del texto, de la puesta en escena y de la interpretación actoral. El autor explica que *Naufragar en Internet* cuenta la historia de una confusión contada por el confuso –la acción transcurre en el cerebro de Daniel– a través de las conversaciones que mantiene con sus antagonistas omitidos. En el proceso de ajuste de la puesta en escena el escritor advierte que realizó diversos cortes al texto, bien para aclarar, resumir o agilizar el ritmo de la representación; también hubo añadidos textuales para potenciar las redes internas de internet. Un espacio de 11 x 7 sirve para esquematizar de forma coherente la transformación de las reacciones del protagonista ante su realidad. Así el polimorfo chalet-hospital-tarjeta-pantalla se convierte en pecera-acuario en el momento del naufragio. En este sentido toda la utilería empleada responde al criterio de la más estricta necesidad para expresar el laberinto discursivo. Coherente resulta el criterio de Interpretación aplicado, en el que la interacción texto/actor provoca la modificación recíproca.

Concluye la publicación con una ambiciosa propuesta de ejercicios didácticos

diseñada por Berta Muñoz, ayudante de dirección del montaje, que incluye ejercicios de comprensión, creación y reflexión adecuados para estudiantes de enseñanza media.

Mar Rebollo

DE LA GRANJA, Agustín y LOBATO, María Luisa, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/-Editorial Iberoamericana, 1999, 492 págs.

A nadie se le escapa la importancia de las bibliografías y de los catálogos descriptivos de obras literarias y de artículos y trabajos de investigación. Las bibliografías, a pesar de ser libros de consulta y meros instrumentos, acaban por convertirse en objetos cotidianos de nuestra mesa de trabajo y en fuentes de referencias indispensables para nuestras investigaciones. En el caso concreto del llamado teatro *breve* o *menor* español, se hacía necesaria la publicación de una obra que facilitara la no siempre fácil tarea de recopilación de bibliografía; era decisiva, por tanto, la aparición de un manual como éste con el que ahora contamos y al que Agustín de la Granja y María Luisa Lobato ya habían apuntado en algunos de sus estudios, y sobre todo en uno, dividido en dos partes, que A. de la Granja ya intuitivamente decidió titular “Hacia una bibliografía del teatro breve del Siglo de Oro” [en *Criticón*, 37 (1987), pp. 227-246, y *Criticón*, 50 (1990), pp. 113-124].

Reseñamos todavía en estas páginas, tras mil retrasos involuntarios, esta *Bibliografía descriptiva* por su enorme interés y pertinencia para el estudioso aficionado a estas cosas y para el interesado en otras muchas, muy variadas, ya que el terreno de los géneros mal llamados *menores* es, como se sabe, sumamente fértil para todo tipo de estudios sobre el carnaval, el folclore, la historia, el humor, lo grotesco, la sociedad, la mujer, etc.

Esta *Bibliografía* ofrece un importante *corpus* de los estudios realizados sobre el teatro breve español de todas las épocas -aspecto muy relevante-, ordenado de forma alfabética por los nombres de los autores. Es el resultado de la compilación de todos aquellos trabajos de los que Granja y Lobato han tenido noticia hasta 1997 (e incluso los recién aparecidos durante el 1998), pero el fin último de esta bibliografía no es únicamente recoger automáticamente aquellos libros, reseñas o artículos en los que se tratan temas generales o particulares del teatro breve español, sino también señalar aquellas referencias o noticias de ediciones modernas de las piezas que constituyen ese teatro, aunque éstas aparezcan simplemente mencionadas dentro de otros trabajos de investigación.

Esto último -no hace falta decirlo- añade a la tarea, de por sí minuciosa, de la recopilación, el enorme reto que supone procesar esa bibliografía y revisarla para localizar y anotar todas las alusiones a títulos de obras menores. Y, al ser géneros breves, ya se puede imaginar el lector que se multiplican exponencialmente las alusiones, puesto que los estudiosos tendemos a citar en cualquier momento muchos ejemplos de un enorme corpus para ilustrar cualquier aspecto de un problema dado. La mención múltiple es casi una herramienta indispensable de trabajo en muchos terrenos, ya que garantiza en cierta medida la validez de las hipótesis colectivas presentadas por el investigador de este género.

La obra, añadido ese aspecto fundamental, que ha aumentado visiblemente el es-

fuerzo recolector de bibliografía, asume como criterio organizador la propia división de los breves géneros teatrales: trabajos sobre las loas, bailes, jácaras, entremeses y mojigangas aparecen reunidos de manera independiente, sumando, en total, 1033 entradas y más de 4800 títulos de obras breves del teatro español. La cantidad de bibliografía disponible varía mucho, lógicamente. Así, las escasas páginas que se dedican a la jácara o a la mojiganga ponen de manifiesto los pocos estudios que existen al respecto.

Tras los datos bibliográficos concretos, se señalan, según hemos indicado, los títulos de las obras de teatro que se incluyen en ellos, aunque sólo sean meras alusiones, indicando previamente, en cada caso, de manera bien visible, con una inicial mayúscula (L, B, J, E, M, X) si se trata de una loa, baile, jácara, entremés, mojiganga u otro tipo de pieza. La X puede significar, según los casos, paso, fin de fiesta, sainete y algún otro nombre alternativo. Utilizan la negrita en caso de que se trate de una edición de la obra, lo cual constituye un sistema de búsqueda claro y preciso, apto para rápidos vistazos y consultas urgentes. Evidentemente, estos autores son conscientes de que muchos estudios de piezas de estos géneros incluyen ediciones, dada la brevedad de estas obras y dado el carácter inédito de bastantes piezas.

Si lo que se quiere es localizar la bibliografía existente sobre una obra determinada o saber si ha sido editada, basta con recurrir al índice final de obras. Eso sí, la búsqueda de un título en concreto se hace difícil cuando éste se pierde entre otros muchos, puesto que, dentro de cada entrada, no aparece la lista de obras por orden alfabético, sino por orden de aparición dentro de la obra en cuestión. Es lo que sucede, por ejemplo, en las entradas de los grandes repertorios, como la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII* –correspondiente a las entradas 362 y 363–, en la que tan sólo el tomo I ocupa más de treinta páginas (en este primer caso, lógicamente, el estudioso todavía podrá recurrir –suponemos– al propio índice original del polígrafo asturiano); o *Les Intermèdes des collections imprimées*, de Henri Recoules (nº 754).

Pese a este reparo, que puede salvarse sin problemas en la mayoría de las entradas, como en la de C. Chauchadis (nº 341) [pero no tanto así en M. Andioc (nº 223) ni en E. Asensio (nº 242) o Bergman (nº 258)], es evidente que la nueva obra suple en parte un defecto común a muchísimos libros, como el citado de Asensio, que sólo contaba en su tiempo con un índice de nombres propios. Y justamente nos hemos visto obligados a recorrer pacientemente todas las entradas de un autor dado en ese índice para localizar las páginas dedicadas por Asensio a un determinado entremés dentro de su *Itinerario*. Los índices de Granja y Lobato harán, así, para muchos, las veces de los índices de títulos o nombres nunca publicados de más de un libro importante y consultado con gran frecuencia. Es de destacar que la publicación de estos índices y listas se va convirtiendo, por fortuna y cada día más, en una herramienta necesaria en los estudios teatrales de todas las épocas, dadas las dimensiones del corpus de este género.

Los autores declaran sus intenciones en un prólogo que da idea de los problemas de estos microgéneros, pequeños en tamaño, pero grandes en dificultad. De una manera conmovedora y que provoca inmediatamente la simpatía del lector (si es que este libro puede leerse, aunque recomendaremos aquí su consulta casi seguida), Granja y Lobato declaran ahí al “discreto lector” que la obra comenzó *celestinescamente* en manos del primer autor - Granja- y luego recibió el socorro de la segunda, Lobato. Como cabe imaginar, ahí se declara que ambos se enfrentaron pronto con un objeto de examen (y no sólo de catalogación) mucho más vasto y complicado de lo que en principio supusieron. Como me recordó –con razón– mi

amigo Miguel Zugasti en un reciente congreso, hay general-mente más publicado en este campo de lo que suele suponerse y de lo que cabe pensar a partir de un vistazo apresurado a la bibliografía, justamente debido a la ausencia de un libro funda-mental como éste.

Podemos entonces felicitar a Granja y Lobato por habernos dedicado en parte diez años de su vida investigadora para regalarnos esta obra ahora imprescindible, además de muy bien razonada, organizada y presentada. Ambos tienen bastantes trabajos publicados sobre el tema: sólo en el campo de los entremeses, Granja es autor de las entradas 506 a 517 y Lobato de las entradas 610 a 624, con otras sobre loas, bailes, etc., muchas veces en sendos casos.

Esta obra pone de manifiesto ahora que los menos estudiados entre estos géneros han sido los bailes, jácaras y mojigangas, y que el entremés cuenta ya con una suma nada despreciable de obras registradas de 716 entradas. A la vista de estos datos, no podemos dejar de encarecer la utilidad inmensa del nuevo repertorio de la Biblioteca Áurea Hispánica. Hoy es posible ya establecer en qué artículos y notas (y en parte ediciones) de la bibliografía se mencionan y estudian qué piezas de un enorme inventario de obritas conservadas. Si el estudioso se preguntaba, a la altura de 2001, por qué no se hacía lo mismo con las comedias (labor que, naturalmente, no cabía pedir entonces a Granja y Lobato, ya que era de esperar que otros sufridos investigadores tomaran el relevo en otro campo), desde 2002 podemos responder que, contamos con la obra, no menos paciente, enérgica (y ¡unipersonal!), aunque hecha sobre otros patrones, del profesor Héctor Urzáiz, al que también felicitamos calurosamente por su estupendo *Catálogo de autores teatrales*.

Esta bibliografía de Granja-Lobato nos ha parecido extra-ordinaria primero por el formidable acarreo de datos, que permite incluso espiar a los colegas, y por la añadidura importantísima de las listas de referencias y alusiones, dentro de cada entrada, a diversas piececillas “menores”, justamente la pesadilla del estudioso. Luego, por algún otro detalle de buena factura bibliográfica: se ha resuelto, por ejemplo, de forma convincente el problema enorme de las escurridizas piezas “sin título” al añadir entre paréntesis datos suficientes para discernir en lo posible unas de otras en ese proceloso magma intitulado (*vid.*, por caso, pp. 414-415). Y algunos datos ofrecidos ahora, por cierto, permiten entrever para qué comedias se escribieron tales y tales piezas breves, todo lo cual ayuda naturalmente a completar el *puzzle* teatral del XVII, con sus inmensas lagunas y sus colosales pérdidas y naufragios.

A pesar de la calidad general indiscutible de la obra, surge algún que otro ligero problema (quizás debido, con todo, a cierta inhabilidad nuestra para esta ciencia): no encontramos en el índice la Loa famosa nº 146 de Cotarelo y Mori (pp. 420-421), editada en el volumen quinta parte de *Comedias de diferentes autores* (Barcelona, 1616) ni en general otras bajo ese muy probable título; el *Entremés de Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza se cita en p. 413 sólo como aludido en la entrada nº 576, aun cuando debería indicarse su estudio insuperable por E. Asensio en el citadísimo *Itinerario* del entremés, pp. 121ss. [y luego el comparativo de H. Brioso en *Teatro*, 11 (1997), pp. 79-100; pero esto es ya harina de otro costal, pues nos hallamos ya en el límite cronológico de este catálogo].

Habrà siempre datos que añadir, surgidos después de cerrada la investigación de estos autores: encontramos, así, en sus índices por *Mesonerica* el *Baile de la mesonerica* aparecido en la *Octava parte de comedias de Lope de Vega* (1617) y luego editado por A. Rodríguez López-Vázquez en su edición aumentada última de *El burlador de Sevilla* (Madrid, Cátedra, 2000), pp. 293-295, dato que habrá que sumar a los muchos que sobre ese baile y muchísimas piezas más brinda este libro, que permite reconstruir el camino de los estudios sobre la ascendereada *Mesonerica*, citada o editada sucesivamente por Cotarelo, Caravaggi,

Merino Quijano, Huerta Calvo, etc. Para ciertas consultas técnicas y sobre todo en lo que hace a loas y bailes, podría incluirse en futuras ediciones un índice de primeros versos.

Sobre la posteridad de este libro, aunque sujeto al desgaste natural de las obras de referencia en un medio muy cambiante, cabe suponerle un futuro halagüeño en las estanterías de los estudiosos (no es un volumen de mera consulta ocasional en la biblioteca universitaria: es un libro que todo estudioso debe tener sobre la mesa, en todo momento) durante muchos años, y más aún, en especial, si los autores continúan con addendas como la muy significativa de las pp. 339-354, con 68 nuevas entradas sólo de 1998, año que los autores dicen haber dedicado solamente a los índices y a esa addenda (p. 9n.). Estos datos, que a buen seguro deben angustiar a nuestros pacientes recolectores bibliográficos, no son sino indicios de la fecundidad de estos géneros, menores sólo en tamaño, de la fecundidad de la crítica y de la oportunidad, necesidad y dificultad de tareas como ésta.

En suma, se trata de un libro indispensable y muy bien hecho que unifica, racionaliza, amplía considerablemente y actualiza las dispersas bibliografías existentes sobre el riquísimo teatro breve español de todas las épocas.

Héctor Brioso Santos
Cristina Castillo Martínez

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Cartografías del desasosiego. El Teatro de García Lorca* (Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas), Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2003.

Breve, muy breve ensayo que inaugura una nueva colección pensada para el análisis de las relaciones entre los problemas históricos y la estética. De formato reducido y con márgenes mínimos en su maquetación, el discurso transcurre, sin embargo, por la banda ancha de la crítica posmoderna. Amparado en la obra de David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Fernández Cifuentes trata de acercarnos al problema del espacio en el teatro moderno desde una doble posibilidad psicológica: la tranquilidad que supone un hábitat reconocible o el desasosiego que produce enfrentarse a una escena de cartografía indeterminada.

El autor, que acude raudo al diccionario de la Academia para explicar el significado del segundo término del título, “desasosiego”, descuida la semántica del primero y engendra una confusión fundamental alrededor del vocablo “cartografía”. Entiende por éste no solo la representación gráfica del espacio sino también su ámbito referencial, e inclusive –y aquí es donde el ensayo hace aguas– su denotación del entorno escénico. Trata de basarse en el concepto de “cartografía del desasosiego” para caracterizar toda aquella producción lorquiana que no incluya en sus acotaciones elementos espaciales coincidentes con la realidad. Es decir, habría un teatro “sosegado” en el que el autor haría explícita la referencia espacial por donde transcurriera la obra – Andalucía – y un teatro “desasosegado” que no explicitaría ningún lugar en concreto. Es este razonamiento el que le lleva a diferenciar Mariana Pineda de *El Público*, cuando en realidad no se trata de una cuestión de referencialidad, más o menos explícita, sino de una concepción del espacio “hipotético” radicalmente diferente.

Se observa, pues, a lo largo de este trabajo una gran imprecisión a la hora de aplicar conceptos y de calificar movimientos dramáticos que, por otra parte, ya han sido bien estudiados por la crítica anterior. Así incurre en el error de hacer contemporáneos a García Lorca y a Beckett, recurriendo a la aparente coincidencia de un “art of impoverishment” que utilizarían ambos. Tal concepto, que se religa aquí a un trabajo de Leo Bersani de 1993, ya había sido puesto de relieve por Peter Brook en su conocido ensayo *El espacio vacío* de 1968 así como por Jerzy Grotowsky en *Hacia un teatro pobre* de ese mismo año. No obstante, el ámbito de discusión habría que situarlo, más que en referencias críticas posteriores, en las técnicas de representación imaginaria que estaban funcionando en tiempos de García Lorca: naturalismo versus simbolismo, realismo versus surrealismo, etc. Estas técnicas, si en un primer momento aparecen como reacción innovadora frente a la convención espacial, una vez aceptadas por el público se con-vierten en lugares comunes tan *sosegados* como los anteriores.

Desafortunado, por lo tanto, este intento de trazar una espacialidad en la obra lorquiana. La tensión dramática, que Fernández Cifuentes confunde aquí también con el “desasosiego”, no nacería en el caso de este dramaturgo de una indefinición en el espacio sino de una concepción muy definida del hecho dramático que el autor ajustaría y equilibraría de acuerdo a las corrientes artísticas de su tiempo.

Carlos Alba

GARCÍA RUIZ, Víctor, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

He aquí la tesis central de este ensayo: “cierto teatro que se impone en España en torno a 1950 –Buero Vallejo, Mihura, López Rubio, Ruiz Iriarte, la dirección de escena- tiene sus raíces estéticas e intelectuales en la preguerra.” (p. 19). Es tanto como decir que la España de los cincuenta –con su dictador al frente- es en cierto modo la consecuencia de los movimientos sociales de la malograda II República. Verdad pero no.

El ensayo de García Ruiz, que ofrece datos muy interesantes para la comprensión del teatro de preguerra y posguerra, adolece, sin embargo, de una cohesión adecuada que interrelacione toda esa información a la luz de su propuesta continuista. Quizás lo más interesante de todo su discurso sea la primera parte dedicada a las condiciones reales de la escena donde a través de fuentes originales – Reglamento Nacional de Trabajo para los profesionales en Teatro, Circo y Variedades de 1949, Ley de Propiedad Intelectual de 1879, y la revista *Teatro* (1952-1957)- trata de esbozar un acercamiento sociológico a los condicionantes de autores, actores y directores. En la segunda parte –núcleo del ensayo-, sin embargo, las indicaciones sociológicas quedan marginadas sucintas reseñas, recurriendo el autor a de la literatura de la época. Su taxonomía se construye así sobre una heterogénea y confusa visión del producto teatral: “los que empiezan a intentarlo”, “el teatro extranjero”, “el teatro experimental”, etc. García Ruiz se empeña, no obstante, en hallar un común denominador bajo todos estos marbetes y logra reducir la clave de la renovación escénica al “juego” y al “escape”, pretendiendo que estos conceptos, al amparo de reflexiones

orteguianas, se conviertan en un puente colgante sobre el abismo de la guerra civil. El riesgo, de todas formas, no queda ahí. Mayor vértigo ofrece al plantear la hipótesis de que sería el Teatro Nacional de Falange el que vertebraría con solidez la pasarela aludida al coincidir, por su carácter estudiantil y por su preferencia de una dramaturgia clásica, con La Barraca lorquiana. El ensayo concluye su discurso continuista ofreciendo la aparición de los Teatros Nacionales –María Guerrero y Español– no sólo como una derivación del Teatro Nacional de Falange sino como la materialización efectiva de las ansias renovadoras que se pretendían en el teatro republicano.

Nos resulta difícil aceptar una continuidad concebida en un sentido tan laxo y general. Y ello, en primer lugar, porque es difícil de conjugar esa linealidad con el exilio de una gran parte de los renovadores. Si bien aceptamos que, al finalizar el conflicto bélico, el pulso teatral iría recobrando sus constantes más vitales –apertura de teatros, carteleras, producciones, etc– una normalidad teatral –al igual que la cívica–, similar a la experimentada durante el periodo republicano, no sería alcanzada hasta la restitución del sistema democrático a partir de la transición. Es por ello que más que de continuidad habría que hablar, pensamos, de “adaptación”, en el sentido de que todos aquellos artistas que decidan seguir creando en el nuevo régimen habrían de “adaptarse” a las nuevas condiciones que les ofrecería un entorno radicalmente distinto al anterior. Obviamente esta adaptación transformaría e incidiría en su producción y tampoco sería la misma la que llevarían a cabo en 1939 o la que propone Buero Vallejo diez años después desde un punto de vista ya reformador. En otras palabras. Las visiones del mundo que, creemos, condicionan la producción de los creadores sufren una profunda transformación a causa de la guerra civil española y ello hace inviable una continuidad real como la que propone García Ruiz.

Por otra parte, se echa de menos a lo largo del ensayo la constatación de ciertas afirmaciones sobre carteleras de la época –especialmente sobre la escena madrileña durante la II República y que está disponible desde 1996 en esta misma revista (núms. 9-10) gracias al excelente trabajo de Luis M. González–.

Arriesgada, por lo tanto, la tesis continuista de García Ruiz que a pesar de partir de un ambicioso enfoque artístico no logra convencer ni sociológica ni literariamente de la linealidad renovadora. Si en los Teatros Nacionales participaron creadores que provenían de anteriores iniciativas republicanas, éstos no buscaban ya los mismos fines ni, por supuesto, compartían la visión del mundo anterior. La diferencia entre un Teatro Nacional y La Barraca es la misma que entre la Dictadura Franquista y la República. O sea, abismal.

Carlos Alba

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto (Colección Arcadia de las letras), 2001. 222 págs.

Entre la veintena de títulos que ya conforman la exitosa colección “Arcadia de las letras”, dirigida por Víctor de Lama, se encuentran varios títulos referentes al teatro que intentan acercar a un público no sólo investigador, sino también curioso a determinadas parcelas, de indudable interés, de la dramaturgia del Siglo de Oro: *Calderón y su escuela*

dramática, Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro, El auto sacramental y El teatro breve en la Edad de Oro. En este último, Javier Huerta Calvo, gran especialista en la materia, como atestigua la calidad y cantidad de sus publicaciones, nos ofrece de manera generalizada una descripción de aquellos aspectos considerados más importantes para conocer y comprender el teatro breve de la época de máximo esplendor de la literatura española.

La obra sigue las directrices de la colección, marcada por una reseñable intención didáctica. De este modo, Huerta Calvo presenta, en primer lugar, los principios básicos del teatro breve; realiza un recorrido por las líneas de investigación que se han seguido hasta el momento, apoyando sus argumentaciones con varios ejemplos muy ilustrativos; y además echa mano de cuadros cronológicos y esquemas, en pro de una mayor claridad del contenido que hacen de este libro una obra capaz de llegar a un público amplio.

Cinco son los apartados que estructuran el libro, al margen de los impuestos por la editorial: 1. "Preliminares comparatistas: orígenes del teatro carnalesco", una mirada al pasado, a los antecedentes de estas breves piezas. 2. "Breve historia del teatro breve", desde los inicios en los que tanto tuvo que ver Lope de Rueda, pasando por Cervantes, hasta llegar a la comedia nueva y posteriormente al siglo XVIII. 3. "El teatro breve; un familia numerosa", 4. "El entremés" y 5. "La fiesta teatral barroca". A los que se suma un epílogo que, tras realizar esa mirada analítica al pasado, se dirige al futuro en "Un teatro abierto a los tiempos".

Partiendo de la concepción del teatro como espectáculo y, en aquella época además, concebido como una fiesta teatral, Huerta Calvo conduce al lector por la historia del teatro breve, señalando aquellas formas dramáticas que le antecedieron y con las que está íntimamente relacionado, como el drama satírico (con el que comparte los mismos motivos argumentales), o la comedia dell'arte, cuyos particulares personajes son el germen de las características figuras del entremés; y también con manifestaciones populares relacionadas con las diferentes formas que adopta el Carnaval durante la Edad Media.

A nadie se le escapa la dificultad que entraña el establecimiento de una historia del teatro breve español del Siglo de Oro, y consciente de ello es Huerta Calvo, quien plantea su propuesta desde los primeros tanteos en el siglo XVI, con Lope de Rueda –consolidador del género, a pesar de no utilizar el término "entremés"–, a la culminación de esa etapa renacentista con la figura de Cervantes, que vio en el entremés –según señala el autor– un modo de luchar contra la comedia nueva de Lope de Vega, pues este último lo consideraba "el prototipo de comedia antigua". En este recorrido histórico alude también, aunque sólo sea mínimamente, a la labor entremesista de Quevedo, Salas Barbadillo o Hurtado de Mendoza, quienes utilizan mayoritariamente la prosa para sus composiciones.

El siglo XVII, con todo, merece especial consideración puesto que los cambios que ha experimentado el teatro hasta el momento se han ido acentuando a tenor del nuevo espíritu que trae la época barroca, y en los géneros breves esa influencia es determinante. En este sentido se considera a Quiñones de Benavente uno de los grandes renovadores, no sólo por favorecer nuevas formas como el entremés cantado o el baile entremesado, sino también por escribirlos en verso. La nómina de entremesistas, en este periodo, llegó a multiplicarse. No obstante, el esplendor del barroco no llegará sino con la aportación de Calderón de la Barca. La fuerza del entremés traspasará fronteras temporales hasta dejarse sentir en el XVIII, pero ya en una marcada línea de descenso o al menos de cambios evidentes que conducirán a lo que se conoce como sainete, basado en la descripción y sátira de costumbres, cuyos máximos representantes fueron Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo.

Sentadas las bases, pasa después a analizar las manifestaciones breves del teatro del

Siglo de Oro español que constituyen esa “familia numerosa” de la que habla el autor: bailes, jácaras, mojigangas, haciendo especial hincapié en la forma más representativa de las piezas menores de este teatro áureo: el entremés. Su morfología, la temática que presenta, los personajes que le dan vida o el lenguaje empleado son algunos de los aspectos que merecen especial interés para el autor, quien, además, se detiene en la consideración del proceso evolutivo de esta forma a lo largo del tiempo, ya que la fuerte demanda hizo que la estructura del espectáculo teatral se fuera complicando bajo el esquema de loas, bailes o jácaras entremesadas.

Cuando hablamos de teatro nos encontramos con dos caras de una misma moneda: el texto y la representación. El autor de este libro ha tenido muy presente este hecho, sobre todo al analizar lo relativo a la escenografía, que, en el caso concreto de la órbita del teatro breve, parte de una sencillez inicial, apoyada en la gestualidad y en el histrionismo de sus personajes; y poco a poco, a la par que el teatro en sí va creciendo y tomando forma, se irá complicando, como demuestran esas acotaciones que cada vez van aumentando. La interpretación y la indumentaria que servía para identificar a los personajes también son objeto de su estudio.

Pero tampoco se escapa al interés de Huerta Calvo la dimensión del teatro como fiesta teatral. A sus tres modalidades dedica todo un capítulo: primero parte del teatro como fiesta sacramental, representada el día del Corpus Christi, arraigada en las procesiones del siglo XIII en las que se daba un particular contraste entre lo profano –representado en la figura de la mujerona ridícula llamada Tarasca–, y lo sagrado, por medio del Santísimo, seguido de un cortejo de obispos, sacerdotes y otras dignidades. Se prolongaba en la representación que tenía lugar por la tarde: loa sacramental (en boca de personajes alegóricos), entremés (“preliminar cómico a la fiesta del auto), auto sacramental y mojiganga, que ponía punto final con su carácter alegre y festivo, a veces incluso podía ser una parodia del auto, lo que llegó a provocar muchas denuncias e incluso hizo que la Iglesia prohibiera las representaciones durante la festividad del Corpus

En segundo lugar, analiza el teatro como fiesta cortesana (mitológica), con el consiguiente cambio de espacio escénico y de público, con una más complicada escenografía, como atestiguan los diversos programas de estos espectáculos que se han conservado y que Huerta Calvo considera poco estudiados. Un ejemplo nos lo ofrece con la representación llevada a cabo con motivo de la llegada a España de María Luisa de Orleans para desposarse con Carlos II y que tuvo lugar en el palacio del Buen Retiro.

Y, por último, tiene en cuenta la dimensión burlesca de la fiesta teatral. Se llevaba a cabo en Carnestolendas o bien el día de San Juan Bautista. Estaba formada por una loa, la jornada I, un entremés, la jornada II, un entremés baile, la jornada III, y finalmente una mojiganga. Todas ellas eran burlescas, a diferencia de lo que sucedía con la fiesta sacramental. Se conserva el programa completo de una de ellas en las que se representó *La renegada de Valladolid*, en el Buen Retiro, el 24 de junio de 1655.

Todas estas formas breves del teatro del Siglo de Oro analizadas, señala Huerta Calvo, no desaparecen de la noche a la mañana, sino que siguen su camino a lo largo de épocas posteriores, eso sí, no siempre bajo el mismo molde ni con igual suerte. En el siglo XVIII, Ramón de la Cruz lo retoma en forma de sainete e introduce nuevos personajes más acordes con los tiempos: el Petimetre, el Usia, el Abate, la Maja... formando un cuadro de costumbres del Madrid de entonces. Y aunque posteriormente el sainete fue perdiendo el carácter musical de su forma antigua, lo recuperó otra nueva: la tonadilla.

A fines del XIX se conocerá como el género chico, también llamado teatro por horas

(sainetes líricos, revistas y zarzuelillas). Y, a pesar de los altibajos en su consideración, adquirirá un nuevo ímpetu en el momento del declinar del género chico a comienzos del XX, gracias a Carlos Arniches, y a otros renovadores, como Jacinto Benavente en su *Teatro fantástico*, en el que se encuentran muchas huellas del teatro breve clásico. Tradición que siguieron, modificándolo o adaptándola con el correr del tiempo Valle-Inclán, García Lorca, Rafael Alberti o Max Aub. Una renovación realizada sobre los cimientos de lo antiguo.

Al final de este libro, y como es habitual en la colección, el autor comenta el estado actual de la crítica en lo referente a este tema, aludiendo tanto a los estudios, como a las antologías y ediciones de las obras. Material que se complementa con la bibliografía selecta que le sigue.

Es especialmente interesante el modo en que subraya la relación del teatro breve no sólo con la literatura carnavalesca, de la que es deudora, sino también con la literatura popular, con la que comparte varios motivos y personajes. Asimismo resulta de un atractivo especial la aportación de los pocos detalles que se conocen de los actores cómicos que consiguieron ganarse al público, como Juan Bezón, casado con Ana María de Peralta, la Bezona; o Bernarda Ramírez, pareja en el teatro de Cosme Pérez, más popularmente conocido como Juan Rana. Personajes que increpaban a los mosqueteros y a las mujeres que ocupaban la cazuela en los tradicionales corrales de comedias, que contribuían a crear el ambiente festivo del espectáculo.

En definitiva, quien desee conocer los aspectos más importantes del teatro breve en la Edad de Oro satisfará su interés en las páginas de esta obra.

Cristina Castillo Martínez

HUERTA CALVO, Javier y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, coords., *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002. 522 págs.

Un equipo de sesenta colaboradores, coordinado por Javier Huerta Calvo y su discípulo Héctor Urzáiz, ha alumbrado recientemente un nuevo y útil *Diccionario de personajes de Calderón*. Todo hay que decirlo, esta obra forma parte de la caudalosa e importante producción científica del grupo de la Universidad Complutense (a la que pertenecen la mayoría de los contribuyentes de este libro) concentrado alrededor del profesor Huerta: varias tesis doctorales y, en particular, una importante *Historia del teatro* en cd-rom, esta obra colectiva y el relevante *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* del mismo Urzáiz.

Fruto de la labor de varios años, todas estas obras ponen de manifiesto, al igual que las vastas tareas del GRISO, del Aula Mira de Amescua, de PROLOPE, del grupo de la Universidad de Castilla-La Mancha, etc., la nueva efervescencia investigadora en el terreno de los estudios teatrales áureos, que, visto su ímpetu, habrá de conducir, en un plazo no muy largo, a una completa renovación del panorama textual, editorial y autorial de ese teatro. Finalmente, se ha puesto de manifiesto la utilidad y pertinencia, antes que en otros géneros del Siglo de Oro, de un viejo axioma, no por elemental y perogrullesco más observado, del profesor Juan Ignacio Ferreras: la necesidad de catalogar, leer y editar el

corpus -en este caso, el inmenso teatro áureo- antes de estudiarlo, ya sea parcialmente o en su conjunto. Por fortuna, hoy contamos, en ese ámbito teatral, con equipos muy solventes capaces de arrostrar estas enojosas tareas de manera sostenida y con objetivos bien deslindados y hacederos.

La obra contiene varias partes: una interesante introducción que rebasa la mera descripción de su propósito, el diccionario propiamente dicho, tres apéndices, una bibliografía y tres listas: de abreviaturas, de colaboradores y de obras asignadas a cada uno de ellos.

Los autores declaran en la introducción que siguen de lejos el ejemplo de S. G. Morley y R. W. Tyler en su *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega* (1961), aunque hacen varias críticas importantes (pp. 15-20) a esa consultadísima obra y, por consiguiente, modifican mucho su método de trabajo frente al de aquellos eruditos norteamericanos: amplían enormemente la información disponible acerca de los personajes, volviendo del revés las someras listas e índices categoriales de entonces y planteando la nueva obra como un verdadero diccionario de personajes más que como el extenso digesto más o menos estadístico, muy complicado de manejar y muy poco incisivo, de Morley y Tyler. No puedo dejar de estar de acuerdo tanto con las críticas al antiguo sistema (quizás el único posible para la enorme producción lopiana, de todos modos), como con las novedades de este *Diccionario*.

Incluyen obras largas -comedias, dramas y tragedias-, autos y teatro breve. Mejoran las abreviaturas de Morley y Tyler para los títulos de obras, que consideran “extraños anagramas” (p. 15) y que sustituyen por palabras relevantes de los títulos. La discusión de Huerta y Urzáiz sobre este importante detalle, que facilita o dificulta mucho la tarea del estudioso, se amplía a las abreviaturas elegidas por H. Flasche o por el GRISO para los autos (*ibid.*). Lo más interesante son las consideraciones sobre las categorías de los personajes, donde intentan resolver lo que denominan el “confuso laberinto” de Morley y Tyler (p. 16), que recordará, en efecto, cualquiera que haya consultado aquella benemérita obra: personajes que son soldados, gaiteros, coperos, etc., sin más criterio que la fidelidad a los *dramatis personae* de Lope, que no merecían tanta consideración.

Aún así, aquel criterio un tanto ingenuo y nada sistemático todavía es de cierta utilidad al estudioso que precise más y más variados datos dentro del océano teatral de Lope de Vega. Y Huerta y Urzáiz, con todo, no se han planteado el problema sobre el terreno, dentro de su *Diccionario*, mucho más fundado en criterios argumentales que en categorías o tipos de personajes, a las que no suele aludirse. En cambio, éstas y éstos sí se analizan, y muy bien, en las conclusiones de la Introducción, donde se establecen unos principios rectores que vinculan ciertos nombres y ciertas categorías como las consabidas de *poderoso*, *criado*, *galán*, *gracioso*, etc.

Cada ficha contiene varios datos relevantes: nombre del personaje, obra en que aparece (con su título abreviado), papel en la pieza (muchas veces con un resumen de la obra), “principales características psicológicas, físicas y de vestuario” (p. 22), con una extensión que varía en función de su importancia y del criterio del redactor de la ficha, algo siempre normal y comprensible para una obra colectiva como ésta. Luego se añaden, en ciertas fichas, otros datos que pueden ser también relevantes: elementos históricos de juicio, datos folclóricos, connotaciones, comicidad, etimología, etc. Y, por último, aparece una bibliografía, cuando la hay, en forma abreviada.

Los datos ofrecidos son, como se reconoce en p. 23, provisionales debido a la

inestabilidad del corpus y de las atribuciones calderonianas. Ante este obstáculo considerable, los coordinadores han elegido el criterio conservador: en general, parten del censo de Valbuena Prat e contemplan en su *Diccionario* sólo las obras sobre las que no hay dudas razonables y excluir también las colaboradas (pp. 25ss.). Hacia la p. 27 ofrecen muchos ejemplos de este tipo de problemas en el territorio de los autos sacramentales -versiones, refundiciones, a veces con alteraciones de los nombres de los personajes...-, indicio de la importancia cada vez mayor que se concede a estas cuestiones en la moderna filología, pues todo esto, que hubiese sido considerado algo marginal hace un par de décadas, hoy merece con razón un espacio notable en la introducción de una obra como ésta. Es interesante destacar que los coordinadores han examinado muchas obras caso por caso, consultando la más reciente bibliografía y sopesando su inclusión o su exclusión individualmente (pp. 28-31), otro indicio del esmero puesto en este nuevo libro.

Las conclusiones son de un notable interés, pues contemplan muchos más aspectos que los reseñados por Morley y Tyler o J. de José Prades y se adentran en el terreno de las motivaciones fonéticas (sonidos frecuentes con tonalidad cómica, por ejemplo), semánticas, connotaciones, indicios socio-lógicos, etc. Sólo haré dos observaciones a esta importante sección: podría añadirse alguna conjetura comparativa, nada improbable, relacionada con otros dramaturgos como Lope o con piezas de otros géneros como la novela: por un lado, el nombre Federico, que se dice que es propio de "protagonistas de alcurmia" (p. 36), parece tener un valor semejante para Lope de Vega; por otro lado, Diego podría estar contaminado por el personaje de la novela *Don Diego de noche* del originalísimo Alonso de Salas Barbadillo (1624).

Puestos a añadir algo más general a estas magníficas conclusiones, podría pensarse en la importancia y la manipulación de la mitología en manos de Calderón, tarea sencilla para la que sólo habría que sintetizar lo diseminado por diversas entradas de la obra, como, por ejemplo, *Amor, Febo, Hércules*, etc. Algo semejante puede decirse del componente bíblico.

El *Diccionario* es tan erudito y exhaustivo como pro-mete. Abundan las noticias curiosas y circunstanciadas (vid. *boticario*, *San Ambrosio* o las noticias etimológicas de *Coquín* o *Gorgolla*). Hasta los personajes simplemente nombrados, aludidos (vid. *Criada* o la última aparición del nombre *Astolfo*), desaparecidos (*Ataulfo*, *Susto*) o confundidos por el dramaturgo (*Argos*) comparecen en sus páginas. Se corrigen sus nombres pacientemente, por las deformaciones corrientes en la época (*Amón*). El vestido se aclara y detalla cuando es importante, como es el caso de las alegorías (cf. *América*, *Amor Propio*, *Ateísmo*, *Cierzo* o *Desengaño*).

Hay consideraciones comparativas importantes entre personajes (*Sueño*), entre obras (*Sombra*) y entre géneros, mucho menos abundantes (*Dueña*, *Doctor*). Se disciernen con precisión los errores, como el notorio del *Aqueronte*, aunque a veces el contenido parece algo escaso dada la importancia del personaje para los estudios de historia de las ideas, por ejemplo (caso de *América*, que sin embargo ha sido redactada por Urzáiz, estudioso que conoce muy bien el asunto americano en el teatro).

Las reseñas históricas son muy oportunas: Almanzor, Ana Bolena, Aristóbolo, Celia, Céfiro, etc.); muchas veces con contenido folclórico (*Juan Paulín*) o etimológico (*Auristela*, *Rosaura*); aunque en algún caso podría ampliarse mucho sólo con el terreno del cervantismo (*Aldonza*), o en cambio se podría reducir el aporte mitológico, disponible en muchas obras de referencia (*Adonis*). La bibliografía se maneja con notable discreción: es compilada al final de las entradas cuando existe (*Caridad*, *Don Lope de Figueroa*, *Don Lope de Almeida*, *Juanete*,

Prometeo, etc.), y en ocasiones se citan comentarios relevantes (*vid. Amor*). En *Lorenzo de Mendoza* la precisión de los datos históricos es sorprendente incluso en un libro tan bien hecho como éste. En *Alcalde* podría añadirse algo más, pero está lo esencial. El vaciado de diccionarios y léxicos de época es oportuno, como se ve en *Buen Genio*, pero no sistemático, pues esto sería probablemente enojoso e innecesario. En *Guacolda* se detalla la fuente de *La Araucana* de Ercilla. A veces es curioso lo que no aparece, sin duda por buenas razones: ni la Tarasca, ni el rey Arturo, pero sí una caterva de reyes históricos, como Carlos V Enrique VIII o Fernando I. Se ofrecen también ciertos datos, al parecer como complemento de la información que arrastra consigo cada personaje de por sí. La entrada de *Roldán* incluye ciertos datos elementales acerca de la *Chanson de Roland*, por ejemplo. Otras veces lo llamativo es la conceptualización o la abstracción, en realidad procedentes de los textos calderonianos, como en *Centro de la Tierra*. Por todo ello, pueden deducirse todo tipo de informaciones de este interesante digesto, y no sólo las meramente onomásticas, sino también las históricas, legendarias, mitológicas, etc.

Esta obra, insisto, puede ser semilla de muchos estudios, acicate de otros y consulta indispensable de casi todos. Impresiona la cantidad de personajes bíblicos y religiosos, lógica en un conspicuo autor de piezas sacramentales, y la muchedumbre de personajillos populares: sólo en la letra C *Calcetera*, *Carducho*, *Coquerón*, *Coquín*, *Corcovado*, *Cosme...*; por no hablar de la CH, todavía más rentable: *Chanfaina*, *Chato*, *Chacón...* Si la obra sorprende por su tamaño (imaginemos la misma investigación aplicada a Lope de Vega), la lista de los graciosos ya ofrece un interesantísimo y vasto elenco listo para ser estudiado con toda facilidad. Los personajes folclóricos son también muy interesantes: el *Rey que Rabió*, por ejemplo.

Si examinamos el libro en pos de pequeños detalles llamativos o discutibles, veremos que *Cariclea* aparece sólo por su deformación calderoniana en *Clariclea*, lo que despista un poco -nada grave- a quien busque al personaje de Heliodoro, no al de Calderón. Esto aconsejaría añadir una doble entrada que remita a cualquiera de las dos. Y podría indicarse también su etimología o sentido de nombre parlante en griego: 'cuya fama es su gracia'. De ella parece haber extraído Calderón a otra señora exótica: *Cloriclea*, aunque esto no lo deducen nuestros compiladores. Pero se trata de ligerísimas críticas que para nada empañan la calidad del libro.

La principal observación de conjunto que podría hacerse a esta obra, de gran aporte científico, es, según mi criterio, el excesivo espacio dedicado a resumir muchas comedias y argumentos (*Alejandro*, *Álvaro*, *Doña Ángela*, *Don Juan de Toledo...*), aunque la vastedad del corpus calderoniano puede, por el contrario, aconsejar la publicación de resúmenes de las piezas. Éstos, evidentemente útiles y necesarios en cierto modo para hablar de los personajes, se prolongan durante más espacio del necesario, a mi entender, con todo tipo de detalles. De todos modos, el estudioso falto de tiempo puede consultar este *Diccionario* para conocer rápida-mente las tramas de un modo bastante más generoso, práctico y sistemático que el que nos ofrece, por ejemplo, la publicación *Las cuatrocientas comedias...* de D. Castillejo, en el caso de la obra, mucho más extensa, de Lope de Vega. Y la voluntariosa irregularidad de aquel repertorio contrasta con la escrupulosidad, el rigor y las dimensiones de este nuevo esfuerzo.

Los apéndices son bastante útiles. El primero reproduce los datos obtenidos por Morley y Tyler en su estudio onomasiológico de la obra teatral lopiana. El segundo ofrece al lector otra vez una lista aproximativa, a partir de once fuentes, también procedente de Morley

y Tyler, de los nombres más frecuentes en la España de entre 1560 y 1680, esto es, antes y durante la vida de Calderón. El tercero suplementa los anteriores con los datos onomásticos obtenidos por J. de José Prades a partir del corpus de dieciséis comedias de cinco dramaturgos menores.

La bibliografía, pertinente y concisa, pone de manifiesto justamente la necesidad de una obra como ésta, a pesar de la ingente tarea ya desarrollada por Morley y Tyler hace varias décadas. En ella figuran los estudios relevantes en la materia, ciertas monografías y artículos limítrofes y bastantes ediciones consultadas. Falta en ella única-mente, a mi entender, el espléndido estudio de D. Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes* (París, Editions Hispaniques, 1980), muy útil para ciertos cotejos (pienso en los datos cervantinos que se anotan bajo *Camacho*, por ejemplo). Formalmente, las erratas son tan poco frecuentes que sólo he visto un despiste en la p. 94.

Este libro forma parte, en fin, de una nueva oleada de estudios casi definitivos sobre este teatro áureo complejísimo y, sobre todo, abundantísimo. No cabe duda de que con esfuerzos como éste podrán acometerse con facilidad y rigor las tareas investigadoras del futuro.

Héctor Brioso Santos

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000, 303 págs.

Hoy en día, los esfuerzos de un notable crítico norte-americano como Harold Bloom han vuelto a sacar al palenque del debate intelectual la cuestión de la construcción de un canon que se quiere *universal* además de occidental, pues revela una vocación de predominio fuera de Occidente, muy discutida fuera de ese ámbito (y aun dentro). Nuestras polémicas peninsulares acerca de esta obra de 1994, tan importante y necesaria en el más que enrarecido medio universitario norteamericano, se cifraron en que en ese libro aparecía desplazada la literatura española a una posición lateral de ese hipotético canon occidental, en función de una tendencia anglocéntrica ya observada con agudeza por Luis Cernuda en algunas de sus reseñas, hace más de cuarenta años, y visible también, mucho más anecdóticamente, en las mal disimuladas reticencias de Vladimir Nabokov o Martin Amis hacia Cervantes, o en la ignorancia de James Joyce sobre el mismo escritor alcaláino, por caso. En cierto modo, es curioso que el fantasma de los muy irregulares (y a veces totalmente falaces y oportunistas) *cultural studies* no haya corregido, sino aumentado, este tipo de miopías críticas.

En España, los estudios recientes de Lía Schwartz, José Carlos Mainer, Leonardo Romero Tobar o Ricardo Senabre Sempere, entre otros, han puesto bien de manifiesto que la historia de la literatura que hoy manejamos es el resultado lejano, primeramente, de la transmisión y recepción áurea y, posteriormente, del cultivo deliberado de ciertos mitos nacionales. La preponderancia del estudio de Cervantes desde el XVIII, o de Lope de Vega y de la comedia barroca en su conjunto desde el XIX, así lo muestran.

La intención de este nuevo estudio es, obviamente, más empírica y sintética que polémica, aunque nos ofrece los datos que requiere un provechoso debate acerca de esta

cuestión canónica, similar al revuelo producido por Bloom en los EE.UU. o a la polvareda que ese mismo autor levantó después en nuestro país. Como se ha señalado alguna vez, no poseemos los hispanistas una *Historia de las Historias* de nuestra literatura, que sería reveladora y que está por hacer. El libro que ahora comentamos aparece con el propósito de solventar o paliar esa carencia, aunque sus autores reconocen que este tipo de estudios requiere el concurso de muchos especialistas. Por otro lado, entendemos a nuestra vez que esta disciplina auxiliar está aún en sus comienzos, aunque muy adelantada por este tipo de contribuciones críticas de altura. Señala Pozuelo que “el de las antologías y el de las historias literarias es territorio que la teoría literaria todavía no ha hollado ni ha sistematizado con la atención necesaria, la misma al menos que se ha concedido a las poéticas y retóricas” (p. 123).

La obra se divide en dos partes, la primera, firmada por Pozuelo Yvancos, se titula “La teoría del canon” y analiza los aspectos teóricos y especulativos de la cuestión, desde el debate norteamericano acerca del canon hasta las distintas propuestas metodológicas (Bourdieu, Dubois, Even Zohar, Lotman...). La segunda parte, redactada por Aradra Sánchez, examina a modo de aplicación o ejemplificación empírica de la primera mitad del libro, revisa todo lo relativo a nuestro canon literario español: significado del canon en España, historias de la literatura y canon, antologías y canon, e historia del canon época por época desde su formación inicial como tal corpus en el XVIII.

La obra en su conjunto ofrece explicaciones muy útiles acerca del proceso de la *modelización* de ciertos autores y, diacrónicamente, las modificaciones de esa lista de modelos o de obras maestras. Pero no solamente contiene lecciones provechosas para los interesados en los problemas o la historia práctica del canon en sí, sino que aporta grandes dosis de historia *interna* de la literatura española, con las esperables implicaciones ideológicas, nacionalistas, morales, etc. Responde a la elemental pregunta de qué importancia se ha concedido a qué autores en qué etapas y por qué.

Interesarán al hispanista curioso que lea este nuevo libro las informaciones, mucho más abundantes y detalladas en la segunda parte de la obra, acerca del fermento y el crecimiento de nuestro canon cultural nacional, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, en medio de frecuentes debates nacionalistas en defensa de las grandezas de España en varios terrenos, siempre a vueltas con los eternos problemas de la identidad y la valía de nuestra cultura y nuestro pasado, confrontados con la cultura francesa, como rival y modelo. Ese secular antagonismo hispanofrancés que nutrió obras como el *Gil Blas* y que es mencionado por Pozuelo Yvancos en la primera parte de la obra (pp. 127-128), será revisado en pormenor en la segunda mitad de ésta.

El neoclasicismo del siglo XVIII, que ya contempló la cultura de la centuria precedente con una marcada distancia, discriminó particularmente a los autores del XVI y del XVII según criterios de afinidad y *gusto*. También se edificó el canon (toda selección es una elección con causas) desde el Siglo de las luces con el rasero contemporáneo del clasicismo, que impulsó a muchos neoclásicos a un rechazo de lo barroco y a una preferencia por el clasicismo renacentista, la estética más próxima a la suya. En ese siglo luminoso son típicos, como es bien sabido, los catálogos, como el moratiniano, de comedias barrocas *desarregladas* y de las que podrían retocarse o *arreglarse*, esto es, aclimatarse mediante algunos retoques al sistema de reglas estéticas de corte aristotélico contenido en las poéticas neo-aristotélicas en boga en la época. Muchos neoclásicos interesados por la literatura áurea la contemplaron con un doble criterio esencialmente antibarroco, que los llevaba a depurar a ciertos escritores *corrompidos*, y de selección de algunos textos ejemplares como modelos de elocuencia

retórica, dado que la castellanización de las poéticas, las retóricas y el discurso intelectual del XVI y del XVII impedía en gran medida volver a apelar a los clásicos greco-latinos como modelos textuales o autoridades del estilo. Para todo esto pueden verse las interesantes y muy documentadas “Variaciones sobre el Siglo de Oro” de Aradra en la segunda parte de la obra (pp. 211-280). En descargo de los más esclarecidos de estos neoclásicos, hay que romper una lanza en favor de sus exhaustivas lecturas áureas, especialmente en el caso del encantador Moratín, siempre bien informado, mejor leído y relativamente justo en sus re-buscas siglodeoristas.

Esta apasionante intrahistoria de la historia literaria no deja de tener un gran interés para el historiador de las ideas o de las mentalidades. El canon del Siglo de Oro, núcleo histórico de nuestra cultura literaria nacional, se ha configurado, en el terreno filológico, a través de los textos y fuentes antiguos -manuscritos, cancioneros, florilegios, *silvas* (equivalentes a nuestras antologías) y todo tipo de ediciones-; y retrospectiva-mente, a través de la docencia, de los manuales e historias a ella vinculados, de las antologías de clase, etc. Finalmente, ya en los tiempos modernos -y de ello no se habla en este libro-, ese acervo de textos y juicios que forma el canon se retoca a causa de factores tan circunstanciales como las efemérides recientemente la de Calderón de la Barca, por ejemplo, las políticas editoriales o los designios, a veces un tanto erráticos, tendenciosos en otros momentos, de la cultura oficial estatal. Contribuyen, asimismo, a este proceso azares como la publicación de biografías, monografías, estudios de gran difusión, ediciones o antologías modernas, etc. Baste pensar en la larga lista de los eruditos interesados en la prosa de ideas del XVI que ha seguido a la ingente empresa de Marcel Bataillon.

Evidentemente, la relación causa-efecto entre estos factores que anotamos puede invertirse y nos encontraremos entonces con que es en ocasiones la *canonicidad* (perdónesenos el *palabro*) de un autor la que impulsa esas publicaciones, y no al contrario. Pero cada caso es distinto. Por lo demás, la influencia de los autores del pasado en los escritores posteriores, ejercida a través del devenir de las generaciones y los siglos, altera grandemente el panorama canónico. El ejemplo del peso de la tradición clásica en la generación del 27 o en los poetas de la inmediata pos-guerra civil es muy obvio, pero necesario para comprender este delicado proceso y estos influjos remotos.

Surge ahora con claridad el perfil de un tipo de estudios nacidos hace muy poco: el análisis específico del desarrollo de los planes de estudios y programas de enseñanza de épocas pasadas. Pozuelo destaca, por ejemplo, en este terreno, el gran impulso dado a los materiales escolares específicos de historia literaria en los planes de Pidal en 1845 (p. 127). Así, uno de los manuales nacidos bajo ese regimiento oficial, el Resumen histórico de la literatura española del dramaturgo Gil de Zárate, coloca en lugar prominente de la enseñanza el teatro del XVII, hecho que ya esclareciera Senabre en un su conferencia plenaria del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Este énfasis en la comedia áurea debe verse, en primer lugar, en relación con el clima de nacionalismo romántico del momento, y en segundo, como factor decisivo de la futura importancia de este género clásico. Y sólo un estudio de conjunto de este tipo puede desentrañar esta madeja, que queda fuera de la materia habitual de los manuales corrientes de historia de la literatura o, a lo sumo, es confinada, en el caso de algunos autores o fenómenos especialmente importantes (Cervantes, Góngora, Quevedo, la generación del 98...), a ciertos apartados finales acerca de la fortuna posterior o la recepción ulterior de la obra de tales o cuales escritores o grupos. A la postre, no es en absoluto mucha la bibliografía disponible para muchos de estos problemas, cuya

solución sistemática facilita más esta obra.

Siendo como es una construcción cultural asentada en un más o menos lejano mito nacional, el canon no puede ser ni permanente ni estable, de suerte que sus alteraciones, sus móviles y sus fuentes pueden ofrecer, en sí mismos, un digno campo de estudio. Como ejemplo de ello, pueden verse los casos manejados por estos dos críticos autores de la obra que reseñamos. Resultará ilustrativo para el lector de este libro comprobar, con testimonios de diversos momentos, la muy variable visión de San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo -cuya obra ha sido en parte denostada en algunas etapas históricas-, Góngora -su caso es bien conocido: marginación de parte de su obra poética y posterior recuperación-, etc. En suma, un libro especialmente útil y además, con dos modulaciones posibles del mismo asunto, una más abstracta y otra más concreta.

Las dos grandes bibliografías de este volumen, una para cada uno de los dos grandes apartados de la obra, ofrecen las referencias indispensables para estas cuestiones. Hay pocas carencias visibles: una es un índice final de autores o conceptos citados, que podría tener cierta utilidad en un libro de estas dimensiones y complicación, donde se citan tantos nombres y nociones.

Como corresponde a un libro instalado claramente en la crítica moderna, el lenguaje es algo abstruso, sobre todo en la primera parte, con los acostumbrados neologismos inherentes a la materia crítica de altos vuelos: *modelización*, *polisistemas*, *auto-organización*, *semiosfera*... palabras algunas de ellas -suponemos- ciertamente inevitables si se pretende hilar fino en la exposición teórica de estos asuntos o si, como es de ley, hay que remitir a las autoridades en el asunto canónico. Sea como fuere, estas voces no contribuyen desgraciadamente a atenuar lo que el mismo Pozuelo Yvancos llama "la lamentable incomunicación que vive la teoría literaria, producida y consumida a me-nudo en espacios teóricos reducidos" (p. 91).

Todo ello hace la lectura de la primera mitad de este libro bastante inasequible a un posible neófito de estas ciencias arcanas -acaso atraído por la fama de Bloom, por caso-, aunque la complicación cede un tanto una vez pasado el ecuador de la obra, en la parte práctica. A pesar de que la tendencia universal en la crítica de nuestros días parece ser la de emular al idioma inglés en su creatividad verbal, quizás no sea del todo indispensable usar voces como *omnisignificación* o *absolutización*, y menos aún en una secuencia alambicada como ésta: "la absolutización de la diferencia advino convergente de un proceso de separación del gusto artístico y de la referencialidad realista o contenido de vida" (p. 111), que podría expresarse con más sencillez; y en especial tratándose de una idea originalmente orteguiana, aunque tamizada por Bourdieu, ya que fue Ortega y Gasset precisamente, si no nos equivocamos, quien acuñó aquella frase de que la claridad es la cortesía del filósofo. Tampoco parece necesario inventar la palabra *quiciar* (p. 123) o escribir "protuberante" cuando se quiere decir 'importante' o 'notable' (p. 133). Aun así, la mayor parte de los párrafos se mantienen en un discreto término medio entre el hermetismo de muchas fuentes teóricas y aquella claridad sumamente didáctica y muy elegante del mentado Ortega o de Roland Barthes, por ejemplo. A pesar de todo, superadas las dificultades terminológicas, la exposición es clara y ordenada.

Formalmente, el libro, como suelen estarlo los de la editorial Cátedra, está bastante cuidado. Con vistas a ulteriores reediciones, consignamos que hay varias erratas en la p. 50, que falta una cursiva de título en p. 132 y que en la p. 139 no se mencionan las páginas de la referencia de Senabre Sempere y no se encuentra tampoco la primera mención del libro

colectivo *Cànon literari*, al que se alude con un escueto “cit.”. En todo caso, es completamente acertado y oportuno que las referencias bibliográficas en las dos grandes secciones sean parentéticas y remitan a las bibliografías finales, y que vaya desapareciendo paulatinamente de los libros el aleatorio sistema típicamente hispánico de poner referencias a base de un rosario irritante de *op. cit.*, *loc. cit.* e *ibidem* que no suele conducir a ningún sitio a poco que la monografía de que se trate tenga más de veinte o treinta páginas.

En suma, un libro recomendable, bien hecho, honesto y oportuno que despeja muchas dudas en una materia relativamente novedosa en la que lo más frecuente son los juicios de valor y los prejuicios sin base, teñidos de culturalismos adventicios.

Héctor Briosó Santos