

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 20

Article 16

6-2004

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," (2004) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 20, pp. 325-353.

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

CASTILLA PÉREZ, Roberto, ed.

Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro

CORNAGO BERNAL, Óscar

Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"

DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, dir.

El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro

GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen

Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República

GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma

Diccionario de terminología literaria

MATEOS MIERA, Eladio y GARCÍA-POSADA, Miguel et al.,

Rafael Alberti, un poeta en escena. Estudios y cronología teatral

MIRA DE AMESCUA, Antonio

Teatro completo

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, ed.

Teatro Español de Vanguardia

OKUBO, Michiko,

Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910 y 1936

RAGUÉ-ARIAS, María-José

¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña

ROJAS, Fernando de

La Celestina

ROJAS, Fernando de y "antiguo autor"

La Celestina. Tragicomedia de Caslito y Melibeia

RUANO DE LA HAZA, José María

La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro

TIRSO DE MOLINA (atribuido)

El burlador de Sevilla

VV. AA.

Anuario teatral. 1992-1994

CASTILLA PÉREZ, Roberto, ed., *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 2003. 387 págs.

En noviembre de 2003 aparece *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, cuyo editor es Roberto Castilla Pérez. Este volumen recoge las actas del *I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua*, celebrado en Granada (7-9 de noviembre de 2002).

El libro está dividido en tres partes: introducción, conferencias y comunicaciones.

La introducción es un estudio de Agustín de la Granja ("Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro", pp.11-28), en el que cuenta cómo era el cortejo de los españoles del Barroco, apoyándose en documentos literarios, religiosos y antropológicos.

Las conferencias tratan sobre el galanteo en diversos dramaturgos:

Piedad Bolaños ("Del arte de conquistar la mujer (Vélez de Guevara y la ambigüedad en su lenguaje amoroso)", pp.31-53) explica que las mujeres en Vélez se enfrentan a la norma establecida y reivindican su valor social.

William Forbes ("Galanteo en el teatro de Mira y su relación con el folklore: *Galán, valiente y discreto*", pp. 55-62) estudia la importancia del gracioso en las relaciones amorosas del galán.

Lola Josa ("Las claves míticas y poéticas del rey tirano por amor de *La estrella de Sevilla*", pp. 63-85) indaga en las fuentes jurídicas, legendarias, ovidianas, mitológicas y astrológicas, para estudiar al rey tirano y ensalzar esta tragedia, cuyo "cielo" está presidido por Amor.

Maria Luisa Lobato ("Los pájaros en el viento forman abriles de plumas: Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón", pp.87-112) transmite que la primavera se convierte en motivo microsecuencial y macro-secuencial reiterado por Calderón en su teatro, con las funciones estética y simbólica.

Felipe B. Pedraza Jiménez ("Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla", pp. 114-133) muestra que Rojas se separa un poco de Lope y de Calderón, porque se basa en el cuadro de costumbres, en el uso del fingimiento entre los enamorados, en la disfrazada de varón y en los puntos picantes.

Maria Grazia Profeti ("Ronda, cortejo y galanteo: Tipologías de Lope", pp. 135-149) observa la escenificación de usos amorosos: la noche, la ronda, los músicos y el requiebro.

Las comunicaciones tratan de comedias concretas, de consideraciones morales y de la tipología de los personajes:

Roberto Castilla Pérez ("Ronda y galanteo en algunas piezas de teatro breve", pp. 153-165) explica que en los entremeses los tipos femeninos se alejan de la concepción clásica de la mujer sumisa.

Mercedes Cobos ("¿Qué requiebros te diré?. Otro ejemplo de la burla antipetrarquista en el teatro del Siglo de Oro", pp. 167-180) estudia las burlas de Vélez de Guevara en *La serrana de la Vera* contra el petrarquismo.

Pedro Correa ("Convenciones y usos amorosos en *El príncipe viñador* de Luis Vélez de Guevara", pp. 181-206) encuentra en Vélez elementos de capa y espada, suaves toques dramáticos y una depurada lengua manierista.

Antonio Cruz Casado ("El varón cortejado: una situación atípica en el teatro áureo", pp. 207-218) indaga en obras de Tirso, Calderón, Monroy y Quevedo el elemento del hombre cortejado, que se convierte en caricatura del cortejo femenino.

María Concepción García Sánchez (“Algunos recursos escénicos al servicio del galanteo”, pp. 219-237) muestra que las acotaciones, los parlamentos de los personajes, los trajes, las posiciones de los actores en el escenario, las escenas nocturnas, las toses, las miradas, los equívocos y los papeles contribuyen a crear la atmósfera amorosa.

Erasmus Hernández González (“El galanteo en *La despreciada querida*, de Juan Bautista Villegas”, pp. 239-252) destaca que el enredo, basado en los diálogos de apartes y en los cambios de personalidad, es el motor de la acción.

Álvaro Ibáñez Chacón (“Las rondas a Andrómeda en la *Fábula de Perseo* de Lope de Vega”, pp. 253-263) observa las luces y sombras de esta adaptación lopesca del mito clásico.

Ana María Martín Contreras (“El amor rústico o el anticortejo”, pp. 265-276) explica que los pastores de los *Autos* de Mira de Amescua no lloran, suspiran y se lamentan por amor, sino que se lo buscan con sencillez y realismo.

Antonio Muñoz Palomares (“El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua”, pp. 277-299) investiga en las obras de Mira la práctica del ventaneo, que usan algunas mujeres indóciles para curiosear y relacionarse con algún pretendiente.

María Remedios Sánchez García (“Ronda, cortejo y galantería en *El amparo de los hombres*, de Mira de Amescua”, pp. 301-320) estudia los recursos en esta comedia de devoción mariana, que acaba con la derrota del demonio.

María Dolores Solís Perales (“Enredos amorosos en una comedia de Antonio de Solís: *El amor al uso*”, pp. 321-341) encuentra la solución del matrimonio en una obra repleta de enredos.

José Luis Suárez (“Ronda, cortejos y galanteos profanos: la mujer en los tratados sobre la licitud moral del teatro español del Siglo de Oro”, pp. 344-358) indaga en los moralistas barrocos y halla las dificultades con que se encontraban las mujeres tanto para desarrollarse como personas en el amor, cuanto, como actrices, para escenificar situaciones amorosas.

Juan Manuel Villanueva Fernández (“Taxonomía y personajes de la comedia”, pp. 359-386) revisa las características atribuidas por la crítica a los personajes y aporta nuevas ideas extraídas sobre todo del teatro de Mira de Amescua.

La crítica a este volumen es positiva por diversos motivos: por la correcta estructuración (de lo general a lo particular: del encuadre histórico a las comedias concretas); por la actualización bibliográfica a que se han sometido los autores; por la atención a un tema muy especializado y poco conocido: los *autos* de Mira de Amescua; por los varios trabajos dedicados al amor de los rústicos (poco atendido por la crítica anterior); por la interesante aportación del varón cortejado; por la coincidencia en valorar positivamente las obras de Vélez de Guevara y de Rojas Zorrilla; por la profundización en las comedias de Mira; por la aparición de dramaturgos menos conocidos, como A. Solís y J. B. Villegas; por la escasa atención a Lope y Calderón, en favor de otros autores; por la sistematización de recursos lingüísticos y escénicos; por la investigación sobre la mujer en los moralistas; y por revisar errores extendidos sobre la caracterización de algunos personajes tipo.

Erasmus Hernández González

CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas,

2001 (Anejos de *Revista de Literatura*, 50), 678 págs.

Dos años después de la aparición de *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego* (Madrid, Visor, 1999), libro en el que abordaba el análisis de la etapa de renovación en la escena española que tuvo lugar desde mediados de la década de los sesenta hasta el inicio de la transición política (pareja a la renovación radical que acontece en el resto de Europa por estos años), Óscar Cornago presenta esta nueva obra, que viene a complementarse con aquella, en la que, como su título indica, acomete el estudio de la creación escénica y el discurso teórico que se generó en torno a la misma durante la que se dio en llamar “década del realismo”. El término “realismo” se presenta aquí en plural, como exponente de la diversidad de lenguajes escénicos que confluyeron en torno al mismo y le dotaron de una inusitada complejidad. El lenguaje realista iniciado a finales del XIX, que llegará a convertirse en hegemónico en Occidente durante los años cuarenta y cincuenta, a consecuencia del segundo conflicto bélico mundial, durante los sesenta, en opinión del autor, entra en un proceso dinámico y crítico de transformación a la luz de las nuevas corrientes en el que, lejos de ser rechazado, es sometido a una serie de perspectivas actualizadoras cuya finalidad es la de una mayor eficacia en la comunicación con los públicos. En palabras del autor, “el realismo dejó de presentarse como la antigua poética monolítica y uniforme desarrollada durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta para convertirse en un atractivo punto de partida, un reto para el desarrollo de nuevos códigos en los que la libertad formal no excluyera el compromiso con la realidad histórica” (p. 28).

La obra está estructurada en ocho capítulos, de los cuales los tres primeros, que ocupan prácticamente la mitad del volumen, se centran en aspectos de carácter general y de hecho constituyen una interesante, útil y documentada introducción teórica al más de medio centenar de análisis de espectáculos teatrales producidos en España durante los años sesenta que se ofrecen en los cuatro capítulos siguientes, tantos como los grandes bloques en que divide Cornago las distintas propuestas escénicas de esta década que gravitaron en torno al realismo. El panorama teatral que aquí se refleja, junto con el estudio de la treintena de montajes de vanguardia que aparecía en su libro anterior, viene a cubrir así un vacío en la historiografía del teatro español de la posguerra, entendida como historia de la escena, que solo en los últimos años ha empezado a paliarse con publicaciones como las que vienen realizando, entre otros, el Centro de Documentación Teatral, la Universidad de Alcalá, la Asociación de Directores de Escena o el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en cuyo equipo, dirigido por la profesora Vilches de Frutos, ha trabajado el autor de esta obra.

Antes de proceder al análisis de los espectáculos, el cual se realiza desde una metodología enraizada en el estructuralismo semiótico (a cuyo análisis evolutivo está dedicado el capítulo introductorio, “Bases teóricas y acercamiento metodológico para una historia estructuralista de la escena española contemporánea”), el autor hace un recorrido por la evolución que ha sufrido la propia concepción del hecho escénico como conjunto de signos, con las consecuencias que ello ha comportado tanto en el discurso teórico (desde el estatismo del análisis inmanente de las primeras propuestas semióticas hasta la nueva perspectiva diacrónica ofrecida por De Marinis, Fischer-Lichte y, en el ámbito hispánico, Villegas y García Barrientos, entre otros), como en la práctica escénica.

Al estudio de la evolución del papel de los distintos artífices de la creación escénica, especialmente a la figura del director de escena como principal responsable de la renovación estética, está dedicado el capítulo II (“Hacia una redefinición de los sistemas teatrales: la

puesta en escena y la figura del director”), en el que también aparecen mencionados dramaturgos, intérpretes, escenógrafos, críticos teatrales, centros de formación y principales publicaciones teatrales del periodo. José Tamayo, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso, Miguel Narros, Alberto González Vergel, Víctor García, Ricard Salvat, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Luis Matilla, Jordi Teixidor, Jesús Campos, Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Manuel Mampaso, Fabià Puigserver, la compañía Lope de Vega, Dido Pequeño Teatro, la Agrupació Dramàtic de Barcelona, el Teatro Estudio de Madrid, la EADAG de Barcelona o el Centro Dramático de Madrid, son solo algunos de los nombres que aparecen estudiados a lo largo de estas páginas, lo que aporta una visión globalizadora poco frecuente en los estudios sobre teatro español.

El último de los capítulos que componen el marco teórico se centra en “El debate en torno a los *realismos*”. La perspectiva europea y occidental que el autor adopta a lo largo de todo el trabajo hace que este capítulo abarque, junto con el realismo social español, la entrada en nuestro país del drama realista norteamericano y de la obra de los “jóvenes airados” británicos. Los montajes de obras como *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda, por José Luis Alonso; *La camisa*, de Olmo, por Alberto González Vergel, *La batalla de Verdún*, de Rodríguez Méndez, por Ángel Carmona, o *Una vella coneguda olor*, de Benet i Jornet por Josep Maria Segarra, entre otros, se sitúan entre los de obras de los norteamericanos Arthur Miller y Tennessee Williams a cargo de José Tamayo, José Luis Alonso o Luis Escobar, y los de los británicos Shelagh Delaney, John Osborne y Arnold Wesker, a cargo de Miguel Narros o José María Morera, lo que sin duda supone un saludable alejamiento de la empobrecedora costumbre de limitar el estudio de los hechos culturales a las fronteras geográficas. Sin duda una mirada a las peculiares circunstancias históricas que vivía el país en estos años habría contribuido a esclarecer las razones de la distancia estética e ideológica del realismo español con respecto a aquellos, aunque no es este un territorio que se haya propuesto abarcar el autor, pues, como se dijo, ha empleado una metodología que evita las referencias históricas y sociológicas.

Los capítulos IV (“Entre la estilización y la deformación expresionista”), V (“El realismo formalista: Bertolt Brecht”), VI (“Nuevas vías de ampliación de los realismos: de la libertad formal a la imaginación creadora”) y VII (“Teatro popular: del realismo ilusionista a los nuevos planteamientos formales”) abordan cuatro grandes corrientes por las que transitó el realismo escénico, mediante el estudio de un amplio número de montajes. En todos ellos se hace referencia a aspectos referentes al texto, la dirección, interpretación, música, escenografía, fecha y lugar de estreno, recepción y demás datos relevantes en la puesta en escena.

En “Entre la estilización y la deformación expresionista” incluye el autor montajes como *La cornada*, de Alfonso Sastre, por Adolfo Marsillach, con escenografía de Emilio Burgos; *El tintero*, de Muñiz, por Julio Diamante y con escenografía de José Paredes Jardiel; *Los acreedores*, de Strindberg, a cargo de José María de Quinto y Alfonso Sastre y con escenografía de Javier Calvo; *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, dirigida por Juan Antonio Bardem con escenografía de Antonio Saura o *A Electra le sienta bien el luto*, de O’Neill, dirigida por José Luis Alonso y con escenografía de Emilio Burgos, por citar solo algunos de ellos. El teatro de Valle-Inclán tiene aquí un espacio propio dedicado a los montajes de sus obras que en estos años realizaron Víctor García, José Tamayo, Adolfo Marsillach, Juan Antonio Hormigón o José Luis Alonso. Este último, junto con los distintos escenógrafos que trabajaron con él, capitaliza el epígrafe dedicado al “realismo poético” con que se cierra este

capítulo, dedicado a montajes de autores rusos, especialmente de Chéjov.

La expansión de la dramaturgia brechtiana por Europa, su introducción en España a cargo de hombres de teatro como Ricard Salvat, la alternativa que supuso al realismo social y la renovación del mismo que trajo consigo, la utilización de recursos formales de vanguardia al servicio de la ideología socialista o la nueva relación con el público que propone este teatro son algunos de los temas que constituyen el objeto de estudio de "El realismo formalista: Bertolt Brecht". Aparecen aquí analizados, entre otros, montajes de la ADB (*L'Òpera de tres rals*) José María Loperena (*La ópera de los tres peniques*), José Tamayo (*Madre Coraje*), Ricard Salvat (*La bona persona de Sezuán*) y José Luis Alonso (*El círculo de tiza caucásico*); se citan así mismo numerosos montajes a cargo de grupos universitarios. Otras puestas en escena más libres aparecen estudiadas bajo el epígrafe "Crisis de la ortodoxia brechtiana", donde se incluyen *La boda de los pequeños burgueses* que realizó Goliardos y otros montajes épicos no necesariamente de las obras del autor alemán. La penetración de esta dramaturgia dio lugar a importantes escuelas que tomaron estos presupuestos como punto de arranque para sus montajes, como la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual o el Teatro de Cámara de Zaragoza, a los que se dedican unas páginas, antes de concluir con una incisión en el legado de Brecht en la escena occidental.

"Nuevas vías de ampliación de los realismos: de la libertad formal a la imaginación creadora" agrupa intentos de carácter más ecléctico. El autor engloba aquí obras muy heterogéneas cuyo punto de partida común fue la reacción contra la estética verista y la mimesis de un referente extra-artístico, que en la mayoría de los casos fueron promovidas por grupos independientes. En él aparecen desde montajes de obras clásicas como *Fuenteovejuna*, de Lope o *Lisístrata*, de Aristófanes, a obras de autores extranjeros de muy distintas tendencias, como Dürrenmatt, O'Casey, Arthur Miller, Kafka, o Wesker, a cargo de Alberto Castilla, José Luis Gómez, Marsillach, el TEM o Miguel Narros. Para Cornago, tan diverso conjunto de montajes tiene su origen en una nueva crisis del realismo y en el descubrimiento de que en teatro "todo era posible", tal como expresaba Adolfo Marsillach en la cita que abre el capítulo.

"Teatro popular: del realismo ilusionista a los nuevos planteamientos formales" hace un repaso por los dispares significados que se han otorgado a este término, que abarca desde los espectáculos de masas de Max Reinhard hasta la voluntad de educación popular de La Barraca, y que en la España de estos años se concretaría en resultados tan diferentes en todos los sentidos como, de una parte, los espectáculos de la compañía Lope de Vega, los Festivales de España o algunos montajes de los teatros nacionales; y de otra, intentos como el de La Pipironda o el grupo Gil Vicente. Se incluyen aquí montajes como *Primera història d'Esther*, de Espriu, a cargo de la EADAG; *El tartufo*, de Molière, dirigido por Marsillach; varios textos de Valle-Inclán, como *La enamorada del Rey*, dirigido por José Luis Alonso o *Farsa y licencia de la reina castiza*, a cargo del TEU de Murcia.

Completa el trabajo una amplia bibliografía que, sumada a los numerosos artículos procedentes de las principales revistas teatrales citados en las notas a pie de página, supone un importante material de trabajo para el investigador.

Los interesados por el teatro del siglo XX nos encontramos, pues, de enhorabuena, ante la aparición de esta obra, que ya constituye un referente indispensable en la historiografía del teatro español contemporáneo como fenómeno escénico.

DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, dir., *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000). 357 págs. y 55 láminas.

El volumen que ahora reseño representa el más considerable esfuerzo crítico e histórico de análisis y descripción del vestuario teatral español clásico desde los trabajos de Sempere y Guarinos, Von Boehn, Diego González, León Salmerón, el entretenidísimo Deleito y Piñuela, Soler, Pérez Bueno o Boucher, estudios todos generales o más alejados del Siglo de Oro o del teatro que éste, especializado y mucho más incisivo. Y, naturalmente, sigue en parte la estela reciente de Laver, Esquerdo, Albizúa Huarte o de la magnífica tesis doctoral anterior de Terrón sobre los cosméticos áureos, sin insistir en los fértiles estudios del travestismo teatral de C. Bravo Villasante o J. Canavaggio, por ejemplo, o en el clásico esfuerzo de N. Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1965), con una sustanciosa sección sobre el vestido villanesco.

Entre las actas recientes, también hallamos algunos acechos a la cuestión de la vestimenta: así, entre otros, J. Navarro de Zuvillaga, "De la tapada al desnudo (el vestuario como símbolo escénico en el teatro español)" (en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, J. Berbel et al., eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación, 1996, pp. 121-146); T. J. Kirschner, "Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega" [en *La década de oro de la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio)*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 61-84]; y R. A. Sánchez Martínez, "El villano visto por fuera en la comedia barroca española" [en *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de junio de 2001)*, F. B. Pedraza Jiménez et al., eds., Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 343-356]. También disponíamos de algunas secciones de las obras de Ruano y Allen (en especial el indispensable *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* de 1994), y de algunos estudios historiográficos de los hatos (B. J. García García) o de los alquiladores teatrales (Agulló y Cobo).

Esta nueva obra, pionera en este terreno y magníficamente coordinada por M. de los Reyes, insiste en la distancia entre la vestimenta como realidad histórica y como signo teatral en una producción dramática altamente codificada y convencionalizada. Y descubre esa importante tierra casi incógnita que es el contraste *-dramático*, en los dos sentidos- entre ambas. Con ese fin, según indica la profesora De los Reyes, estimó imprescindible partir del análisis de la vestimenta de los españoles del Siglo de Oro histórico, con un artículo-pórtico de C. Argente del Castillo Ocaña, para que su conocimiento "permitiera contrastar lo que ocurría sobre la escena" (p. 7).

El vestido teatral con sus anexos (calzado, cosméticos, peinados, pequeños accesorios...) presenta en la época estudiada ciertas complicaciones, pues es a la vez un poderoso signo que indica circunstancias de todo tipo (tiempo, lugar, condición, oficio...) y que funciona en la práctica como un decorado, y por otro lado un código natural de identificación de los

conocidos tipos teatrales para un público muy bien adiestrado, que reconocía a la dama y al galán, pero también al rey, al criado y a la fregona, al villano serio y al cómico, al soldado, al negro, al gitano... Y a toda suerte de personajes abstractos en los autos, mientras que en los géneros breves, reconocía al sacristán, al letrado, al loco, al matachín, al salvaje, al vejete y a todo tipo de alegorias, *figuras* y profesiones. Para ese reconocimiento, el espectador se basaba en las hechuras de los vestidos y en los adornos y accesorios, pero también en la calidad de las telas o en sus colores: como sabemos, por caso, el villano vestía en principio con telas inferiores y, en especial si era hombre, con jubón y pellicos o capotes pardos o pardillos, aunque su vestimenta sufrió cierta idealización y enriquecimiento progresivos desde aproximadamente 1600.

Este libro de conjunto contempla bastantes aspectos de una cuestión que, como se ve, no es nada sencilla, aunque suele darse por sentada: realidad histórica y proyección teatral, en todos los ámbitos (teatro de corral, cortesano, de colegio) y géneros (incluidos el teatro breve y el auto sacramental), del vestido, el tocado y el calzado, las telas, hechuras y patrones. Contempla también tanto la sincronía clásica, como la diacronía, durante el Siglo de Oro en un sentido amplio -desde 1560- y también en sus manifestaciones actuales, desde 1940 hasta nuestros días. Incluye abundante documentación e imágenes, pues está profusamente ilustrado. La necesidad evidente de este apoyo visual se justifica, por ejemplo, en la p. 173. Al mismo tiempo ofrece este volumen datos léxicos considerables y nos brinda -algo muy importante- información historiográfica de primera magnitud, calidad e interés. Esto debe darnos idea de la excelente coordinación del libro, pues la obra no sólo abarca lo más necesario, sino que en realidad aspectos muy diversos de la vestimenta y el vestuario son registrados y expuestos sistemáticamente por los especialistas más reconocidos en cada materia y en el nivel técnico más alto, lo que convierte esta obra en un instrumento insustituible.

La obra aborda sucesivamente muchos aspectos del vestido como signo teatral: el vestuario en el teatro de corral (J. M. Ruano de la Haza), al auto sacramental (I. Arellano), el teatro cómico breve (E. Rodríguez Cuadros), el teatro de colegio (J. Menéndez Peláez); los hatos y sus alquiladores a través de un profuso estudio documental (García García). Para no centrarse únicamente en los aspectos históricos o diacrónicos, la parte final del volumen se concentra en las interpretaciones actuales del teatro clásico, con sendos estudios de A. Peláez y M. T. Pascual Bonis. Por último, el profesor A. Madroñal ha elaborado un extenso, preciso y útil glosario de voces descriptivas de la vestimenta de la época que será a partir de ahora una referencia inexcusable y de valiosa consulta para el estudioso a la hora de leer o anotar textos del XVII. Al frente de él van unas líneas útiles de síntesis del problema del vestido en el teatro áureo (pp. 229-232).

Como idea general del tema y estado de la cuestión, pueden citarse unas palabras del artículo de García García, "Los hatos de actores y compañías": "Los avances que han tenido lugar en las dos últimas décadas en el estudio del teatro español del Siglo de Oro son especialmente apreciables en la edición crítica de textos, en el análisis de la puesta en escena, en el conocimiento de la vida teatral protagonizada por comediantes, poetas, empresarios, cofradías y autoridades de gran parte de la geografía peninsular, y cada vez más también en la comprensión de la actividad teatral ligada al patrocinio de la nobleza y de la corte. Sin embargo, son todavía muy escasos los trabajos realizados sobre un elemento tan esencial para el espectáculo teatral como es el vestuario y los accesorios de caracterización" (p. 165).

Con más razón hay que insistir en este punto en épocas como el Siglo de Oro o el siglo XIX y el cambio de siglo en España, épocas en las que el *hato* o el vestuario son determinantes

y llegan a desequilibrar el presupuesto de las compañías en un círculo vicioso de compras o alquileres, deudas y empeños de los vestidos y accesorios. En especial, entre el XIX y el primer XX, en el caso particular de las actrices españolas, éstas son, según se sabe, esclavas de las cambiantes modas francesas y están obligadas, por tanto, a grandes desembolsos, lo que las mueve a recurrir al *patrocinio* masculino para afrontar el gasto, mientras que los actores principales, por ejemplo, en muchos casos, pueden presentarse sobre las tablas ataviados con un frac o un chaqué. Es necesario justamente, por tanto, encarecer la importancia práctica de este capítulo en la economía del negocio teatral en general, así como su valor y sentido en la representación e incluso en el significado en los textos.

Ello explica que historiadores de la Universidad Complutense como el propio García García y C. Sanz hayan emprendido la tarea meritoria de estudiar, mediante un proyecto de investigación titulado "Teatro comercial y representaciones festivas en la villa de Madrid y los pueblos de su entorno (1570-1621)", con financiación pública, estos aspectos económicos y materiales del teatro clásico. Y precisamente el nuevo interés por este aspecto *real* del teatro -o más bien *real-real*, al decir de algunos historiadores actuales- pone en su justo punto el debate, hasta hace bien poco, entre defensores del teatro como texto y los promotores del teatro como espectáculo, pues el teatro, clásico o no, tiene que entenderse como una síntesis de ambos. Y el nuevo volumen roza en algún momento (p. 210) este importante debate.

Dos de las ideas centrales sobre el vestuario en el teatro clásico son enunciadas por J. M. Ruano de la Haza en un trabajo no enteramente inédito titulado "El vestuario en el teatro de corral" (p. 43): siguiendo, en clave distinta y en función del tema tratado, una aseveración teórica del interesante estudio de A. Hollander *Seeing through Clothes* de 1988, enuncia que el vestuario teatral español clásico, en general, se diferenciaba "en gran grado del que cubría a los espectadores" y los actores españoles "vestían para asombrar y admirar a su público". Ruano define ahí con pertinencia la pauta general seguida por los clásicos en su historicidad de las obras: "se preocupaban, aunque quizás no obsesivamente, por la propiedad histórica (...). Debemos indagar sobre las posibles razones que tenían para utilizar el anacronismo en la vestimenta teatral. De hecho, existen indicios de que el anacronismo era a veces intencional". Y, a renglón seguido, anota una sugerencia tan relevante como la de que Tirso, para el César de *Vida y muerte de Herodes* pudo inspirarse en *El Expolio de Cristo* de El Greco, a su vez, inspirado en otro lienzo de Machuca. Y concluye que los pintores barrocos se servían de los mismos anacronismos que los dramaturgos (p. 58). Coincide Ruano con Agustín de la Granja (en su excelente artículo "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes", incluido en el volumen colectivo *Cervantes*, Alcalá, CEC, 1995, pp. 225-254, en especial las pp. 244-247) al sugerir la misma explicación económica y publicitaria para la exhibición de las mujeres en el teatro, en especial atractivamente vestidas de hombre (Ruano, p. 59). Recoge Ruano otros puntos interesantes del vestido en el teatro de corral, como el hombre vestido de mujer (pp. 61-62).

Del artículo de I. Arellano, entre otras muchas notables aportaciones, destacaré las precisiones de la p. 86 sobre el *uso mimético*, el *uso alegórico* y el *uso ácrono* del vestuario en los autos y, por su interesante información muy condensada y útil, la lista de disfraces recogida de numerosos autos, en pp. 88-90.

E. Rodríguez Cuadros expone también, en su densísimo artículo sobre el vestuario en el teatro breve, datos interesantes sobre muchos aspectos del asunto, como la diferencia entre el disfraz y el vestido (p. 112), lo que la autora denomina la "mecánica constructiva de los signos del vestuario" (p. 126 y ss.), el feísmo, la escatología o la vestimenta de Juan Rana, por caso

(p. 127), todo con abundantes ejemplos. Y nos ofrece, en un cuadro sinóptico entre las pp. 134 y 137, una síntesis de las distintas vestimentas, tocados, maquillajes y accesorios de todos los tipos teatrales del teatro breve, sin duda otra valiosísima aportación de este libro.

En la p. 164 hallamos una útil síntesis de J. Menéndez Peláez acerca de la suntuosidad del vestuario del teatro de colegio y sus causas. Del artículo de García García, destacaré la astucia de comenzar con oportunos casos literarios muy de mi agrado por tratarse de dos personajes picarescos, encargados ambos de la guardarropía de sendas compañías en dos momentos de sus vidas: Guzmán de Alfarache y Alonso, "mozo de muchos amos" (pp. 166-168). En la p. 169 volvemos a los testimonios literarios, con Cervantes, de manera que la hábil transición de la página siguiente hacia los datos de la *historia-historia* (los bienes de un *autor* difunto) resulta elegante y natural. El conocimiento de los textos literarios de este historiador vuelve a brillar en las pp. 175, 177, etc.

A pesar de que el asunto del vestido puede que no diga mucho a los lectores de imaginación menos viva (o de menor conocimiento del medio teatral áureo), por todas partes aparecen motivos y acicates de interés en todos los terrenos: así, Rodríguez Cuadros expone la vestimenta del salvaje en su versión cómica del entremés (p. 131) y , García García nos recuerda que en un hato determinado surgen objetos tan heteróclitos como los siguientes: "sayos y caperuzas de bobos, sayos y pellicos (de cordero o de piel de lobo) de pastores; una saya de bayeta con sombras blancas para hacer la *desvergonzada*; vestidos verdes de salvajes; un vestido encarnado del *Tiempo* y un vestido del *Alma*; vestidos justos de demonios; máscaras de muerte y de santos; ropas de gitana; cueras de matachines; sombreros de bachilleres y gorras de rufianes" (p. 170). Es imposible no reparar hoy, desde un ángulo u otro, en la significación de estos objetos, ahora rescatados por este historiador. En la página siguiente hallamos algunos más: "una bola de un mundo con su cruz", "dos cetros de demonios", "tres capirotos de monas", "un rostro hermoso con que hacía la gitana", "tres medias máscaras con una calva de viejo", "cuatro rostros de salvaje con sus barbas", "una calva grande y otra de hojalata blanca"... En fin: símbolos, connotaciones y encarnaciones materiales de tipos o mitos se ponen ahora a nuestro alcance.

Es evidente, desde luego, no sólo que todo esto deberían conocerlo los encargados del atrezzo en el teatro moderno, que visten a veces a los clásicos que se reponen de manera extemporánea y caprichosa, sino también que muchos estudiosos nos habían dejado con la miel en los labios al haber sugerido de pasada la importancia de todos estos aspectos en sus estudios anteriores sobre el teatro áureo en general. Eran, así, curiosísimas, ya en 1997, las noticias ofrecidas en breves pinceladas por De la Granja a lo largo de su artículo ya citado, y no siempre en exclusiva sobre el teatro, pues contemplaba novelas como *La pícara Justina* a modo de ejemplos paralelos (p. 243 n.).

Recorremos los hatos, las telas, los maquillajes o los accesorios en varios géneros y manifestaciones teatrales y desde diversos puntos de vista. Y todo ello aparece adobado con las importantes noticias y explicaciones del historiador: el hato descrito es curioso, abundante y variado, pero no rico, pues estamos en los años 1560-1570; o las barbas efectivamente abundaban, como señalara Cervantes sobre el vestuario de Lope de Rueda (p. 171). Poco se puede criticar en este precioso artículo de García García: en realidad, sólo una minucia como que la información sobre el número y las fechas de sus fuentes históricas aparezca algo desplazada en la p. 172, y ello después de tan buenos ejemplos, literarios y reales, del uso del vestido en esos años. Pero no desmerece el encanto con que este estudioso teje su exposición, de un modo tal que dista mucho de ser un mero catálogo de vestidos extraído de unos

inventarios.

El libro está lleno de informaciones apasionantes: nos recuerda, por ejemplo, García García -Agustín de Rojas *dixit*- que el hato de una compañía principal pesaba unos 3.450 kilos y requería nada menos que "cuatro carros y dieciséis mulas de tiro" (pp. 177-178). En las páginas 181-182 aprendemos que, hacia 1590, empresarios como Velázquez o Porres apenas podían cubrir gastos con sus representaciones del Corpus debido a las exigencias del vestuario.

Por otro lado, no debemos pensar que se trata de otro libro colectivo de contenidos dispersos o de estudios demasiado particulares; antes bien, no sólo es una obra organizada y dirigida a cubrir sistemáticamente gran parte del campo de estudio propuesto en el título y en la presentación de la coordinadora, sino que además ofrece un importante cimiento teórico y abstracto a quien la lea, con abundantes distinciones terminológicas y conceptuales, como las ya anotadas de las secciones de Arellano o Rodríguez Cuadros. El artículo inicial de la profesora Argente del Castillo Ocaña media justamente entre el enfoque general y teórico y el dato historiográfico minucioso, pues nos ofrece un desarrollo de los tipos de prendas de la época y el modo de usarlas, con unos curiosísimos y muy útiles patrones en apéndice (pp. 35-41).

Pero me atrevo a decir que, con ser tan buena toda esta excelente obra de conjunto, la parte de ella que seguramente el estudioso futuro consultará con más asiduidad será el "Glosario de voces comentadas" de Madroñal Durán, que explora una gran sección cronológica (véase *marquesota*, documentada por Cabrera de Córdoba en tiempos de Carlos V) y que incluye no sólo las más comunes (*gabán, halda, galón, faldellín, entretela...*), algunas de ellas en uso, sino también palabras de extremada rareza, como *mengala o zaragüel*. Supera obvia y ampliamente el acervo de *Autoridades*, por ejemplo, o el del *Glosario de voces anotadas* del LESO y, a la vez que aprovecha el caudal del *DHLE* o del *CORDE* nos acerca también a lo que debería ser, andando los tiempos, un léxico exhaustivo del Siglo de Oro. Hay entradas notablemente documentadas, como la de *loba* y *manto*. En algunas no aparece la definición, sino sólo un ejemplo: así, *esparragón, espichola, momio...*, aunque es indudable que el lexicógrafo ha apurado al máximo los recursos disponibles en documentos históricos para averiguar todos los sentidos posibles (caso de *engandujado, enladrillado, hoja de perejil, malvasina*, etc.). Si para las voces anteriores se apela a documentos históricos diversos, como las premáticas, para *jaquelado* consulta Madroñal un remoto testamento. En algún caso las voces son polisémicas, pero aquí se anota lógicamente sólo su valor como parte de la vestimenta o del hato y su manejo: caso de *entrapado o encabellado*, por ejemplo, mientras que en otros textos, que pueden ser variadísimos, aparecen con otras valencias (pienso en *Luces de bohemia* de Valle Inclán y los sonetos satíricos de Quevedo, respectivamente, aunque la poesía de éste último si se cita aquí para aclarar *refino o tapaboca*). Este glosario no hace sino confirmar también el encanto imperecedero de este rico léxico, que a veces ha sufrido derivaciones semánticas tan insólitas como la de *jerga* o *estambre* y quizás (me aventuro) la de *maraña*. Y de nuevo, la labor de coordinación se nos muestra extremadamente rigurosa, pues los autores evitan definir términos en sus artículos y reservan esa tarea para este magnífico glosario.

Podría añadirse a los excelentes y oportunos ejemplos de *gola* o *valona* aportados por Madroñal Durán un parlamento del Engaño, dirigiéndose al Deseo, en el auto *Los hermanos parecidos* de Tirso de Molina.

¡Qué de invenciones/
en valonas y en valones!

sacaré su vanidad!/
¡Qué de mangas por gregüescos,/
qué de gregüescos verán/
por mangas en el gabán,/
ya ingleses y ya tudescos!/
¡Qué de golas y alzacuellos /
diferentes del jubón!

Aunque el texto que ofrezco, de algunos años antes -hacia 1615- de las fechas aducidas por Madroñal (1621, 1623) en su circunstanciada entrada *valona*, es semejante al de Lope que brinda nuestro lexicógrafo bajo *gregüescos*, y claramente típico del momento, entiendo que no carece de interés y vincula también entre ellas varias de las vestimentas comentadas en este glosario. Hoy el texto tirsiano puede leerse, bien comentado y editado en Enrique Rull Fernández, ed. y compil., *Autos sacramentales del Siglo de Oro* (Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, 2003, p. 167). Otro caso es el de *rayadillo*, que aparece poco documentado, mientras que la entrada *torzal* es algo críptica. En general, el material que brindan las comedias para el estudio del vestuario es muy rico: así, por ejemplo, para la vestimenta del villano teatral puede verse un pasaje de cantos aldeanos de *La villana de la Sagra* de Tirso (*Quinta parte de comedias*, Madrid, 1636, fol. 223v.; otra semejante puede verse en *El colmenero divino*). Podría añadirse *hierro*, voz que intuyo relacionada con el vestido y que aparece en la sección de García García, aunque su ausencia quizás se debe a la falta de ratificación o autoridad. Podría estar relacionada con 'espada', aunque su sentido parece asociado más bien con alguna unidad de medida textil.

Es muy interesante el conjunto final de una cincuentena larga de láminas, bien reproducidas y con sus comentarios al pie (pp. 305-352), con mucho material, que va desde lienzos famosos hasta figurines, grabados, etc. poco o nada conocidos. Su secuencia obedece al orden en el que son mencionados en los distintos artículos. Las imágenes son muy variadas, y no siempre llevan fecha, sin embargo, aunque abarcan desde el XVI hasta fotografías de montajes y reproducciones de figurines actuales para obras clásicas. Sobre éstos últimos, resaltaré que, desde la p. 326 a la 339 se nos ofrecen bastantes de ellos, de gran interés y no fáciles de ver habitualmente fuera de museos y archivos, que lógicamente no exponen todos sus fondos al público. Tampoco falta, entre las láminas, el indispensable retrato, hoy restaurado, de Juan Rana, tantas veces reproducido y que hemos podido ver, ya más nítido, en la reciente exposición "Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras Europeas de los Austrias" (Sevilla-Varsovia, 2003) o en el catálogo correspondiente, asimismo muy bien editado.

En el terreno formal y de detalles, poco cabe subrayar si no es el exquisito cuidado puesto en este libro por sus autores parciales y por su coordinadora. A lo sumo, decir que en un punto del texto podrían venir bien unas comillas para lo que parece una cita textual (o una cursiva para una expresión de la época, no estoy seguro), como una frase entre paréntesis - "asiento y servicio de un menor"- del tercer párrafo de la p. 174, por ejemplo, pero -juzgue si no el lector- se trata de un olvido en un libro espléndidamente editado.

Con la ventaja de publicar estas líneas con cierto retraso involuntario, puedo añadir un interesante dato para una hipotética reedición del libro. Me refiero a la aportación de Carmen Sanz a las actas, aún en prensa, del congreso reciente de AISO en Burgos, con un estudio sobre hatos de comediantes hacia 1680. Asimismo, para futuras entregas sobre el tema, podría sugerir cuestiones como la de la vestimenta del villano teatral o la del doble travestismo aureo

(mujeres vestidas de hombre y hombres vestidos de mujer), en parte exploradas ya, pero todavía muy fecundas.

Héctor Brioso Santos

GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003

A medida que la investigación actual trata de reconstruir una historia del teatro español desde supuestos escénicos más que literarios, el rescate de una figura como la de Cipriano Rivas Cherif resulta cada día más imprescindible. Antes de Gil Fombellida ya hubo algunos rescates parciales como los de Aguilera Sastre (1987) y Phocas-Sabbah (1995) o como el recopilatorio de Juan Aguilera, Manuel Aznar y Enrique de Rivas: *Cipriano de Rivas Cherif: retrato de una utopía* (1989). Los hallazgos de unos y otros han servido a Gil Fombellida para adentrarse en la producción de este dramaturgo y realizar uno de los análisis más exhaustivos que existen de la labor creativa de un director de escena español.

La investigadora ha conectado los intereses de Rivas Cherif con la de aquellos artistas de vanguardia que pretendían la renovación del teatro, no ya solo desde el texto, sino desde el propio escenario: Gordon Craig, Copeau, Reinhardt, Appia, Diaghilev, Meyerhold, etc. Y a fin de dar rienda suelta a toda su creatividad funda dos grupos experimentales: el “Teatro de la Escuela Nueva” con el que persigue crear un “Teatro del pueblo” a imitación de Gémier y “El Caracol”, en el que, muy influido por el Teatro Intim de Adrià Gual, trata de crear un laboratorio teatral donde representar las creaciones de Azorín, Chejov, Cocteau o de él mismo. Al tiempo participa de otras iniciativas renovadoras como las de “El Mirlo Blanco” en casa de los Baroja o de la efímera aventura de “El Cántaro Roto” con Valle-Inclán.

Rivas Cherif, no obstante, no cree que este teatro experimental haya de quedar relegado al público minoritario. Por ello, también durante la década de los veinte, se introduce en diversas compañías profesionales – El Teatro dei Piccoli de Vittorio Prodeca, La Compañía Dramática de Mimi Aguglia, La Compañía Española de Comedias de Irene López Heredia- de las que aprenderá la gestión y las técnicas de difusión necesarias para que una empresa teatral no sea ruinosa. Ya en 1930, y a la vuelta de su gira por América con la última de estas compañías, decide la creación de su propia Compañía Clásica de Arte Moderno.

Sin embargo, y sin menospreciar ninguna de estas tentativas, Gil Fombellida centra el objetivo de su investigación en la labor que desarrolla Rivas Cherif como director artístico de la Compañía de Margarita Xirgu y que tendrá en El Español, y durante la II República, su centro de operaciones. Es aquí donde se realizan, durante las cinco temporadas consecutivas que gestionarán este teatro, apuestas tan arriesgadas, desde el doble punto de vista comercial y artístico, como la *Yerma* de García Lorca, el *Fermin Galán* de Alberti, *El otro* de Unamuno o *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Y lo mismo ocurre con la introducción del teatro extranjero donde se aprecian las producciones de *La calle* de Rice, *Un día de octubre* de Kaiser, *Elektra* de Hoffmannsthal o *Los fracasados* de Lenormand. Gil Fombellida estudia cada producción con minucia y agudeza, conectando perspicazmente los hallazgos escenográficos, técnicos y dramáticos de Rivas Cherif con sus fuentes de renovación. Tan sólo se echa en falta algún

esbozo algo más definido del marco histórico y de la cartelera de la época —especialmente aquella 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-.

Sorprendiéndolo en América, durante la gira que la Compañía estaba realizando por Cuba y México, la guerra civil interrumpirá fatalmente la labor de Rivas Cherif.

Ocho años de prisión y un exilio inevitable harán que la propuesta de un Teatro Nacional, arriesgado y rentable, quede en el cajón del olvido por más de cuatro décadas.

El trabajo de Gil Fombellida concluye con tres apéndices —sobre la producción total de Rivas Cherif, la cartelera del Teatro Español de 1930 a 1935 y una selección epistolar— que dejan la investigación abierta para seguir ahondando en una de las figuras claves de la renovación teatral española.

Carlos Alba

GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002, 447 págs.

Se trata de un práctico glosario de 2.115 voces, destinado a un público general y con vocación universalista y una útil aproximación etimológica en bastantes casos, anunciada en el “Prefacio” y en las solapas. Incluye muchos términos que van más allá de lo literario, como *signo lingüístico* o *signatura*.

La obra tiene unas pretensiones modestas que, en general, salvo excepciones, cumple dignamente. No es una obra extensa si se tiene en cuenta su título y, como es lógico, no dedica más allá de unas pocas líneas a muchos términos (*novela morisca*, *numen*...). Los ejemplos son relativamente abundantes y pertinentes, especialmente en lo que hace a las figuras y tropos. El vaciado de voces de otras culturas es útil y compendioso (con términos como *avadana*, *adad*, *agsan*, *bana*, *edda*, *gatas*, *drumka*, *hahuay*, *hamasa*, *ossianista*...), sin hacer, al parecer y a grandes rasgos, distinguos eurocéntricos u occidentalistas, que vuelven ahora a estar de moda entre algunos críticos norteamericanos conservadores. Como ponen de manifiesto el contenido del libro y su bibliografía final, parecen haberse vaciado consistentemente algunos diccionarios y léxicos de lenguas clásicas, de términos bíblicos y de otras culturas.

Aflora a veces un criterio historicista interesante en forma de reseñas históricas (*vid. absurdo*, *novela picaresca* o *actor*), de las citadas etimologías y de una proporción suficiente de términos de la antigüedad. La *Biblia* está bien representada, la métrica suficientemente, así como la historia literaria de España y, sobre todo, de Argentina, capítulos especialmente privilegiados en esta obra. En cambio, en el ámbito teatral, sería deseable una precisión mayor con respecto a la época y el lugar donde aparecen términos y conceptos como *bululú*, *garnacha*, *cuplé* o *astracanada*, por ejemplo. En el caso del último, es evidente que se trata de un invento personal y que debería consignarse el nombre de su ingenioso inventor, al igual que lógicamente si se ha hecho con *gregería*. Ya fuera del teatro, lo mismo puede decirse de *mote*, sin referencia a la época en que los moteles nacen y se cultivan.

Y en lo que respecta a las relevantes etimologías, falta el conocido étimo culinario de *entremés*, de gran interés y frecuentemente mencionado por sus mejores estudiosos, como E.

Asensio en su *Itinerario del entremés* (1967). En esa misma definición del entremés se anota que difiere del sainete porque el entremés no lleva música “y es de tono realista o ingenuo”, definición algo vaga y no del todo cierta a nuestro ver. En realidad, hubo bailes entremesados y entremeses cantados, pues generalmente muchos eran parcialmente musicales, con estribillos y bailes finales. Por otra parte, el género se define mucho mejor partiendo del asunto y el tratamiento humorístico, satírico e irreverente -las “vacaciones morales” enunciadas por Asensio-, sin olvidar que bastantes entremeses del XVII podrían difícilmente llamarse ingenuos si se piensa en Quevedo o Quiñones de Benavente. Con todo, entendemos que esta autora no puede recoger en su compendioso diccionario las delicadísimas inflexiones históricas de la dúctil materia entremesil. Es digna la entrada *capa y espada*, que no siempre aparece en estos léxicos. Pero ambas, entremés y capa y espada, que representan centenares o miles de obras, merecen comparativamente menos espacio que *grupo de Florida* y *grupo de Boedo*.

Sorprende, en definitiva, la desproporción del tamaño de las entradas en función de la importancia relativa y ponderada de las cuestiones en cada caso: unas muy cortas junto a otras demasiado largas. Las entradas *genio* -muy vaga ésta, donde no se menciona el Romanticismo- o actor son insuficientes, frente a las dimensiones de *literatura gauchesca* o -peor- *generación del 37*, *generación del 80* y otras varias en las mismas páginas. Podrá objetarse que es un diccionario elemental, pero por lo mismo esas últimas definiciones podrían ser mucho más escuetas en un diccionario escolar y universalista. El vasto problema de la *periodización* se define en una modesta entrada. Aparece el *premio Barral*, pero no el *postismo*, cuando quizás ambos tienen igual derecho a aparecer o no, pero el primero posee una repercusión latinoamericana que interesa más a la autora. Lo mismo sucede, de manera más conspicua, en la entrada *ensayo*, en la que pasamos directamente de Michel de Montaigne a Raúl Scalabrini y a Ezequiel Martínez Estrada.

La no muy amplia entrada *crítica literaria* -menos de dos páginas- ha sustituido al indispensable desglose en diversas entradas de las muchas escuelas y tendencias de esa disciplina, lo que sin duda resulta muy discutible y poco práctico para el lector. La visión de esa disciplina, a base de un rápido recorrido geográfico, se nos antoja poco actualizada y muy sumaria en general, incluso donde menos debería serlo: así, se nombra a G. Genette, por ejemplo (en crítica literaria, bajo *enfoque francés*), pero, que sepamos, ninguno de sus útiles términos, a los que ha dedicado tantos esfuerzos taxonómicos, ha ingresado en estas páginas, aun cuando muchos lectores justamente buscarán afanosamente esas raras palabras en este glosario y en otros parecidos. Tampoco aparecen la estilística de D. Alonso o L. Spitzer, ni muchas otras escuelas actuales o pasadas.

Mientras que se nos ofrece la lista completa de los premios Nobel, el Siglo de las Luces es sumariamente sustituido por *enciclopedismo*, *ilustración* y *neoclasicismo*. *Teatro experimental* no contiene coordenadas históricas precisas. *Siglo de Oro* es definido con poca objetividad y sin atención al valor etimológico de *saeculum*, ‘época’, no centuria estricta, según ha recordado un estudioso de esa etapa como J. Lara Garrido. Encontramos alguna que otra imprecisión: la novela de caballerías no es género pujante en el Siglo de Oro, sino bastante antes; y *novela negra* no lo entendemos como sinónimo de *novela gótica*.

Faltan voces importantes como *Bildungsroman*, *pliego de cordel*, *novela cortesana* (definición que conllevaría su propia negación, de todos modos, según sabemos)... y términos del teatro como *oscuro*, (actor) *característico* o *metateatro*, éste último hoy en boga. Pero, en cambio, encuentro *aparte*, *mutis*, *cazuela*, *bocadillo* o *entrada* (de actor). En otras entradas no aparece algún sentido fundamental, como en *action* o *acción* (en el sentido teatral-artístico).

tampoco contemplado por la versión española del *Larousse*; en ambos diccionarios aparece *happening*) o en *jeroglífico* (que debería entenderse también como 'forma poética difícil'). Las *moralidades* existieron también en la Inglaterra medieval y las novelas moriscas ocurren en la Andalucía granadina, y no en el Levante español. En la entrada de la novela picaresca quizás echamos de menos la alusión al problema crucial del punto de vista -poco visible en el punto (a)- puesto bien de manifiesto por F. Rico, aunque en este último caso se trata de una cuestión especializada que cae probablemente fuera del propósito de la obra. Menos de acuerdo estamos con el itinerario histórico de la novela picaresca que se propone a continuación.

Alguna vez la autora remite a otras entradas que no constan, como sucede cuando, bajo *comediante*, dirige al lector hacia *actor* y *actriz*, aun cuando ésta última entrada no aparece en el lugar correspondiente. En otros casos se incluye una expresión en un lugar poco evidente (*el arte por el arte*, alfabetizado por el artículo). A pesar de estos desajustes de orden o de referencia interna, hay pocas erratas en la obra.

La bibliografía es algo escueta, pues, como indica la autora, sólo contempla "aquellos diccionarios y manuales de los que es imposible prescindir" ("Prefacio"). No contiene una referencia hoy indispensable como es la de D. Estébanez Calderón (*Diccionario de términos literarios*, 1996), que sin duda hubiese ayudado mucho a González de Gambier en la redacción de su propio diccionario. En el terreno del teatro sí incluye la de P. Pavis, pero no la de C. Oliva, obra con la que comparte parecida vocación historicista y universalista y que podría haber sido, sin embargo, una útil fuente para esta obra. Más discutibles son sus criterios bibliográficos sobre teoría literaria, pues se ciñe a varios manuales clásicos y omite otros igualmente importantes. Formalmente, podrían corregirse la entrada de F. Lázaro Carreter y su lugar en la lista.

La tarea que se en su día se impuso González de Gambier es árdua y está siempre sujeta a toda suerte de críticas, que podrían ser hasta contradictorias entre sí, pero en parte es una tarea cumplida. Con las salvedades dichas, estamos, en efecto, ante lo que la autora define como "un medio de consulta rápido y práctico" ("Prefacio"), además de general y universal en la medida de lo posible. El carácter escolar de la obra nos excusa de un comentario más incisivo y detenido en muchos otros puntos.

Héctor Brioso Santos
Noel Rivas Bravo

MATEOS MIERA, Eladio y GARCÍA-POSADA, Miguel et al., *Rafael Alberti, un poeta en escena. Estudios y cronología teatral*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002, 212 págs.

Con ocasión de la celebración del centenario de Rafael Alberti, el Centro de Documentación Teatral ha publicado un libro sobre el teatro albertiano auspiciado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del Centenario del Nacimiento de Rafael Alberti. El talante conmemorativo de este monumento librario a Alberti se deja notar, desde el principio, en la diplomacia poética de las palabras preliminares del Secretario de Estado de Cultura y, también *novísimo*, Luis Alberto de Cuenca, que evoca a un Alberti renacentista que supo cultivar todas las artes con el fin de elaborar una obra total que, a decir de Luis Alberto de

Cuenca, “forma parte del canon de nuestra cultura más universal” (p. 11). Por otra parte, también le corresponde el honor de inaugurar este homenaje al Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Andrés Amorós, que perfila un retrato más academicista de Alberti en el que se destaca el eclipse de la dramaturgia albertiana por la genial poesía del gaditano a causa de su enorme importancia, como también se indica la afinidad de Alberti con Federico García Lorca.

En cuanto a los estudios de este libro, se debe indicar una continuidad entre los tres primeros y un carácter más independiente de los tres últimos que, así, vienen a complementar las aportaciones de sus antecesores. De esta manera, Eladio Mateos Miera comienza con un estudio sobre «la prehistoria teatral “albertiana” (p. 17), es decir, sobre el periodo anterior al primer estreno teatral de Alberti en 1931 con la obra titulada *El hombre deshabitado*. Este primer teatro de Alberti, compuesto por *La pájara pinta* (1926), *El colorín colorado*, *Santa Casilda* y *Auto de fe* (ambas de 1930) y las desaparecidas *Lepe*, *Lepijo y su hijo* y *El hijo de la gran puta*, ofrece una propuesta anti-naturalista alejada de las fórmulas comerciales que conjuga pintura, poesía, música, marionetas y libretos cantados, como ingredientes esenciales para montar en escena temas de índole revolucionaria. La juguetona experimentación de este teatro primero se radicalizará hacia posturas más comprometidas políticamente a partir de *Fermin Galán*, que marca el inicio de la segunda etapa del teatro de Alberti.

A continuación, Miguel García-Posada prosigue el repaso a la dramaturgia de Alberti con el estudio de su teatro político que, sustancialmente, se compone por *Fermin Galán*, *De un momento a otro* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Según García-Posada, estas obras quedan unidas por su preocupación política proyectada en torno a tres importantes hechos de la historia de España, que se corresponden con la proclamación de la II República, el alzamiento y la guerra civil, respectivamente. Tras estas consideraciones liminares, García-Posada se centra en el análisis de la obra titulada *De un momento a otro*, componiendo una monografía lo bastante sugerente para cualquier tipo de lector. Destaca García-Posada la influencia en la génesis de esta obra del poemario homónimo de Alberti, como también las influencias de Lorca y del teatro épico de Piscator en el estilo de esta “obra de combate adherida a la causa popular y comunista” (p. 56).

Continúa esta cala en el teatro albertiano Gregorio Torres Nebrera con el análisis del tercer periodo dramático de Alberti, constituido por la llamada “trilogía teatral del exilio” (p. 75), según cataloga este crítico a las obras tituladas *El trébol florido*, *La Gallarda* y *El Adefesio*. Según Nebrera, “‘la trilogía teatral del exilio’, escrita en menos de un lustro, se concibe como una alegoría de la España [...] desgarrada por brutales y maniqueos enfrentamientos” (p. 75). Después de estas consideraciones generales, Torres Nebrera se concentra en el estudio de *El Adefesio*, donde destaca la importancia del ritual en el espacio escénico de esta obra, como también su génesis poética y la relevancia del contexto histórico-político que enmarca a *El Adefesio* en la actualidad más beligerante de su tiempo. También, se debe destacar la influencia de Lorca en este drama y la utilización del motivo del espejo, que aproxima a Alberti a la noción de lo grotesco en Goya y Valle-Inclán. Finalmente, se incorpora un repaso a las representaciones de *El Adefesio* que será de gran utilidad para los historiadores del teatro. Además, Torres Nebrera adjunta una lista bibliográfica que, con seguridad, agradecerá el lector por permitir un acceso más directo a las fuentes manejadas a lo largo del estudio.

Con el análisis de su propio montaje de *Noche de guerra en el museo del Prado*, el director de teatro, Ricard Salvat, inicia el segundo movimiento temático del libro, adentrando

al lector hacia aportaciones más personales que complementan la historia del teatro de Alberti, planteada por los tres primeros estudiosos ya reseñados. Salvat reclama la importancia de la pintura en la puesta de escena albertiana, sobre todo, cuando se conjuga con la música y la poesía en el establecimiento del espectáculo total albertiano. De esta manera, opina Salvat “que la producción dramática de Alberti no debe explicarse como una tensión entre su quehacer poético y su vocación teatral, sino como la confluencia de tres actitudes creacionales que coinciden en sus piezas teatrales” (p. 106). Por esto, Salvat alude a la dramaturgia albertiana como un teatro “pensado en imágenes” (p. 106).

Seguidamente, Robert Marrast realiza un escrupuloso trabajo de escrutinio y cotejo de la crítica francesa sobre el montaje de *El Adefesio* en el país galo. El incisivo rastreo por la prensa francesa y por las revistas especializadas del país vecino, deja ver un esforzado trabajo que, sin duda, obtendrá el reconocimiento de los historiadores y estudiosos del teatro por poner al alcance de la mano un material heterogéneo y difícil de conseguir en España que, por supuesto, es de gran importancia para conocer la proyección del teatro de Alberti fuera de nuestro país.

Finalmente, José Monleón efectúa una retrospectiva de la trayectoria teatral de Alberti con la que pretende dar cuenta de la importancia de la palabra poética en el teatro albertiano, cuya relevancia se materializa en los *Poemas escénicos*. Este repaso a las circunstancias de la palabra poética en la dramaturgia de Alberti, puede ser considerado como un resumen que, a modo de colofón, da un vistazo a todo lo tratado a lo largo de este libro. En este sentido, Monleón aporta una perspectiva nueva, que apenas se ha tratado en esta obra, explicando los motivos de la poesía en el drama albertiano, además de ofrecer una imagen de Alberti como actor.

En cuanto a las cronologías, se debe destacar la rápida disposición del material albertiano que éstas muestran al lector de los datos bibliográficos aducidos en los estudios de este libro. Se establecen, así, las siguientes cronologías: cronología de textos teatrales y parateatrales publicados y/o estrenados, cronología de textos perdidos, proyectos inacabados y guiones cinematográficos, cronología de estrenos teatrales y, por último, cronología de estrenos parateatrales. Indudablemente, este sistema de cronologías será de enorme importancia para cualquier aproximación histórica al teatro de Alberti, como también para determinar la sociología teatral de la dramaturgia “albertina” en cuanto a estrenos se refiere.

Aparte de esto, se debe reseñar el carácter valiosísimo del material gráfico que incorpora esta obra entre sus páginas para ilustrar la trayectoria teatral de Alberti en los diferentes momentos de su vida. De esta manera, se pueden visionar reproducciones de dibujos, de los carteles de los estrenos, de bocetos, de manuscritos de Alberti, como también fotografías de las puestas en escena de las distintas obras del gaditano.

A pesar de todos los méritos que atesora esta obra, se ha podido observar un trabajo de edición apresurado que se deba quizá a las apreturas en los plazos que siempre se imponen a este tipo de trabajos conmemorativos. De esta manera, se han registrado erratas y errores tipográficos que desmerecen los aspectos más positivos de esta obra y que, sin duda, serán corregidos en una futura revisión del texto. Tampoco se ha cuidado como debiera el aparato crítico de cita y de anotación que aparece sin un criterio definido que lo homogenice, además de mostrarse muy descuidado en algunos capítulos del libro. Incluso, se llega a echar en falta una revisión de la puntuación del texto que, en algunos pasajes del libro, convierte la lectura en una tarea bastante ardua. Sin embargo, esta precariedad en la edición se podría justificar por el óbito del editor, según se deja entrever en la dedicatoria *in memoriam* al responsable de la

edición, Salomón Sanz.

Dejando de lado cualquier reticencia sobre la edición, resulta incuestionable el valor de este homenaje a Alberti en la conmemoración de su centenario, que arroja con rigor nuevas luces sobre el estudio de la dramaturgia albertiana para conseguir un acercamiento más exacto a las circunstancias teatrales de Rafael Alberti.

José Andrés Calvo Rodríguez

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, Agustín de la Granja, coord., Granada, Universidad-Diputación, 2002, vol. II. 685 págs.

En noviembre de 2002 apareció el segundo de los diez volúmenes que se dedican a la difusión del dramaturgo áureo guadijeño Antonio Mira de Amescua, al cuidado de Roberto Castilla, Agustín de la Granja, Lorena Herrera y Juan Antonio Martínez Berbel (miembros del *Aula Biblioteca Mira de Amescua*), con la ayuda económica del Ministero dell' Università e della Ricerca Scientifica italiano.

Ha pasado un año desde la publicación del primer volumen (reseñado por Sofía Eiroa, "Mira de Amescua, un dramaturgo para el siglo XXI", *Monteagudo*, 3ª época, 7, 2002, 165-168; y por Antonio Cruz Casado, "Hacia la edición completa del teatro de Antonio Mira de Amescua", *Angélica. Revista de Literatura*, 2000-2001, 363-367), constituido por las ediciones de *La adúltera virtuosa*, *El arpa de David*, *El mayor ejemplo de la desdicha*, *El hombre de mayor fama*, *El mártir de Madrid* y *El primer conde de Flandes*.

Este segundo tomo aporta un preámbulo extraído de Cotarelo, seis comedias y un apéndice con comentarios del citado crítico y editor sobre algunos de los textos.

En el preámbulo (pp. 7-17) se reproduce el contenido de los tres primeros epígrafes de la biografía que Emilio Cotarelo y Mori dedicó al accitano (en su estudio *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Revista de Archivos, 1931), que abarcan desde su nacimiento, en 1574, hasta su estancia en Nápoles al servicio del conde de Lemos, en 1610, incluida una referencia negativa de Cervantes a Mira en *Viaje del Parnaso*.

Después se encuentran las seis comedias ordenadas alfabéticamente:

El caballero sin nombre (eds. Aurora Biedma y Agustín de la Granja). Los editores (pp. 1926) parten de un texto impreso en 1640 y establecen relaciones literarias con Cervantes. La comedia (pp. 27-126) se desarrolla en el siglo X en Extremadura y Burgos, cuando don Gonzalo se marcha de la casa paterna, con la renuncia a su apellido, por una discusión sobre la herencia con su hermano y su padre: continúa venciendo a enemigos moros, y termina recibiendo del rey Alfonso VI de Castilla un nombre y la mano de Blanca, su hermana.

La casa del tahúr (ed. Vern G. Williansem). El editor (pp. 127-139) parte de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid fechado en 1616 y cuyo desenlace ha sido refundido por otro poeta, aportado al final de la introducción. La comedia (pp. 141-242) se desarrolla en la actualidad (de Mira) en dos casas de la misma vecindad y aborda el tema del hijo pródigo, con una segunda trama en la que una madre engañadora logra desposarse con un hombre rico, dejando libre a su hija para que se case: al final el "hijo pródigo" vuelve a su padre.

Cautela contra cautela (ed. Gabriel Maldonado). El editor (pp. 243-260) parte de texto impreso en 1635 a nombre de Tirso y demuestra que esta atribución es errónea, gracias a citar expresiones y motivos comunes en otras obras de Mira. La comedia (pp. 261-352) se desarrolla en la corte de Nápoles en la actualidad (de Mira), es una comedia de capa y espada en la que varios galanes se disputan los amores de Elena y Porcia.

La hija de Carlos V (ed. Juan Manuel Villanueva). El editor (pp. 353-366) parte de una *suelta*, único texto existente, encuadrada en un libro de 1705, y destaca las grandes incoherencias históricas. La comedia (pp. 367-436) se desarrolla en Gandía, Lisboa, Bruselas, Valladolid, etc., por donde pasa Carlos V, entre político y hombre creyente y austero, mientras que su hija Juana decide convertirse en religiosa.

La mesonera del Cielo (ed. Aurelio Valladares). El editor (pp. 437-445) parte de un texto impreso de 1673 y resalta la gran cantidad de ediciones que siguieron en el siglo XVIII por el extraordinario éxito de las comedias de santos. La comedia (pp. 447-561) se desarrolla en Tebaida y dramatiza la vida de Abrahán, un santo anacoreta del siglo IV y su sobrina María, encomendada a su cuidado tras quedar huérfana, quien ejerció de prostituta, tentada por el Demonio, pero que logra la Salvación.

El palacio confuso (ed. Erasmo Hernández). El editor (pp. 563-574) parte de un texto impreso de 1629 y lo más interesante es que esta obra fue representada por dos actores gemelos. La comedia (pp. 575-667) se desarrolla en el palacio real de Palermo, donde un joven soldado pretende casarse con la reina, hasta que, tras muchos enredos y suplantaciones, se entera de que él es el rey legítimo.

Cada comedia está precedida por un breve prólogo que explica el argumento, la técnica dramática y la crítica textual. Los estilos editoriales son muy personales y todos se caracterizan por el rigor. Estos rasgos avalan la forma de entender el trabajo en el *Aula Mira de Amescua*, que parte de unos criterios básicos comunes, pero no anula la individualidad de cada miembro.

Al igual que en el volumen I las grafías, la ortografía y la puntuación están actualizadas, y el aparato crítico se mezcla con las notas culturales, alcanzando la brevedad precisa para que el lector no se abruma. La numeración de los versos aparece a la izquierda. No olvidemos, ello es importante, que los receptores naturales de estos textos son estudiantes universitarios y profesores especialistas, duchos en mitología, arcaísmos y otros conocimientos vecinos. Si las ediciones fueran escolares e independientes, el aparato crítico y la calidad y cantidad de las notas serían diferentes. Además el formato de la edición (en todas las obras los prólogos y las comedias presentan similar extensión, por necesidades de manejo: no son tesis doctorales) implica una sensible labor de poda, como en un jardín francés, que impide el desarrollo de muchos temas interesantes, tanto formales como ideológicos (si pudiéramos separar ambas cuestiones). Esta limitación no es un inconveniente, puesto que ningún editor tiene la última palabra sobre el texto que mejor conoce, y permite además a otros lectores opinar y traer nuevas noticias y aportaciones. Por otra parte, muchas de las ideas y datos esbozados en los prólogos forman parte del equipaje crítico que el *Aula Biblioteca Mira de Amescua* reúne periódicamente, en los últimos veintidós años, en las *actas* de sus coloquios, cursos y congresos, que giran en torno a la obra de Mira, aunque siempre haya comunicaciones sobre otros autores, que inserten mejor al guadijeño en su tiempo. Quizás lo más interesante sea la edición de comedias prácticamente desconocidas incluso para especialistas, y la fijación de textos fiables, a la que los editores han dedicado mucho tiempo y que ocupa gran parte de las introducciones.

El volumen ofrece después un apéndice (pp. 671-682) de comentarios de Cotarelo a *El caballero sin nombre*, *La casa del tahúr*, *La hija de Carlos V* y *La mesonera del Cielo*; y acaba con la lista de abreviaturas (pp. 683-685).

Para concluir, debemos elogiar la edición de este segundo libro, debido a la disponibilidad de otras seis comedias de Mira (ya suman doce) con texto fiable, que facilitan el estudio de este autor.

Erasmus Hernández González

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, ed., *Teatro Español de Vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003.

La edición que ofrece la editorial Castalia del teatro español de vanguardia es, en su concepción y en su selección, uno de los volúmenes más suculentos de la crítica dramática del nuevo siglo. Agustín Muñoz-Alonso, con su encomiable espíritu investigador, ha sabido trazar las coordenadas precisas por las que transitó la innovación teatral del primer tercio del siglo XX en España. Su “introducción crítica” se convierte, desde el momento de su publicación, en un ensayo de referencia ineludible.

El primer acierto de este estudio es el acercamiento al teatro español desde el marco desajustado de las innovaciones escénicas europeas. El autor concibe el origen de la posición vanguardista en la reacción frente al naturalismo que George Fusch llamaría en 1909 “reteatralización” y que en España se materializaría en la crítica de Ramón Pérez de Ayala en 1915, distinguiendo con nitidez arte dramático y arte teatral. Para la ejecución de estas ideas en la escena resultaría imprescindible la evolución de dos elementos dramáticos: el director de escena y la escenografía. En este sentido destaca la labor de Cipriano de Rivas Cherif como creador y director de grupos “independientes” -Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto o El Caracol- en los que experimentaría las nuevas ideas de Gordon Craig o Adolphe Appia, entre otros. Paralelamente a esta labor de dirección escénica, la escenografía entroncaría también con las nuevas corrientes como ilustra el ejemplo de Sigfrido Burman y su vinculación con los planteamientos de Reinhardt o Meyerhold. Este avance tecnológico en la escena se haría patente en obras como *El sonido 13* de Mario Verdaguer.

Parte, pues, Muñoz-Alonso de que el teatro de vanguardia busca fundamentalmente una renovación de la escena y no solo de la literatura dramática. Y este es el segundo aspecto que enriquece su discurso. Entre los modelos de esa renovación cita el teatro de marionetas o títeres que tendría en España sus más brillantes destellos en Valle-Inclán y Lorca, la pantomima que practicaría Gómez de la Serna -*Los medios seres*- y la farsa, con su tendencia en ocasiones hacia lo grotesco. El futurismo, por su parte, gracias también a la labor de Gómez de la Serna ejercería cierta influencia en planteamientos como *El ayuda de cámara* de Corpus Barga o *Mínimo común múltiplo* de Antonio Espina. Así también el expresionismo originado en Strindberg está presente en obras como *Tic-tac* de Claudio de la Torre. Y como se trata de renovación escénica insiste en la influencia que Jacques Copeau ejercería desde el Vieux Colombier con toda su escuela de directores: Pitöeff. Batty. Dullin y Juvet.

Aparte de esta innovación estética, Muñoz-Alonso no descuida las corrientes subterráneas que condicionan y mediatizan las propuestas de este teatro. Así explica cómo la

reflexión pirandelliana se encuentra en autores como Aub, Azorín o García Lorca, y cómo la introducción de Freud en los escenarios afectaría también a este último, en *El Público*, o al propio Rivas Cherif en *Un sueño de la razón*. Evidentemente muchas de estas propuestas estarían rozando ciertos proyectos surrealistas como *El paseo de Buster Keaton* de García Lorca, *La casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa o el *Hamlet* de José Bello-Luis Buñuel que no vería su publicación hasta los años ochenta. A todo este complejo sistema de interrelaciones habría que sumar la reestructuración de la coherencia escénica a la que incita el cine y que se aprecia en obras como *Enemigo que huye* de José Bergamín o *El personaje presentido* –“espectáculo en dieciséis momentos”- de Concha Méndez.

Capítulo aparte merece, en opinión de Muñoz-Alonso, la reinterpretación cotidiana del mito y la tragedia que realiza Cocteau y que serviría de base a numerosas propuestas como las de Max Aub en *Narciso*, *Amor de dos vidas* de Manuel Altolaguirre o la polémica revisión del auto sacramental en *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti. Finalmente, y en relación a éste último, el autor hace referencia a aquel teatro de “batalla” que alcanzaría una cierta institucionalización con la II República y que tendría a Piscator y a Rolland como sus instigadores.

Selecta y jugosa edición, en definitiva, que rescata del olvido un buen número de piezas, raramente publicadas y casi nunca representadas, en las que aún subyace no sólo un espíritu innovador sino el testimonio inapreciable de unos autores de la vanguardia española que tratan de subirse al tren de vía ancha de la renovación europea.

Carlos Alba

OKUBO, Michiko, *Aspectos del conflicto interior en el teatro español entre 1910 y 1936*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.

El atrevimiento de Michiko Okubo no tiene límites. Se ha ido directamente al teatro español más complejo, más extraño, menos racional y por ello, y sobre todo, más representativo de la época que lo engendró. Su objetivo, para más “inri”, no se queda en una caracterización superficial de las obras sino que trata de desentrañar el misterio que hay oculto en ellas, el porqué han sido concebidas así y quiénes y cómo han influido para que este teatro, que ella denomina “teatro inquieto”, resultara la expresión dramática española de un espíritu de época que recorrería, por entonces, las mentes más despiertas de la intelectualidad europea.

No obstante, el riesgo no es tanto si se considera que, en este viaje hacia la mediación psicosocial del “teatro inquieto”, no camina ella sola sino que Okubo se encuentra guiada por la aguda y penetrante visión del Dr. Berenguer. Su teoría de las “mediaciones” subyace en el discurso de la autora japonesa y lo conforma dotándole de una consistencia teórica que le permite definir las coordenadas filosóficas sin alejarse de los intereses intrínsecamente teatrales.

Okubo descubre en este “teatro inquieto”, acotado entre 1910 y 1936, unas inquietudes comunes a la hora de manifestar una angustia vital y existencial no causada directamente por razones externas visibles y que es expresada a través de la problemática de la incomunicación, de los símbolos, de una peculiar hiperestesia de la muerte y de un tratamiento innovador de la temporalidad. En este encuadre se recogen las obras de Miguel de Unamuno (*Fedra, Soledad, Sombras de Sueño, El Otro*), Ramón Gómez de la Serna (*Teatro en Soledad, El lunático, Los medios seres*), Jacinto Grau (*El señor de Pigmalión*), Claudio de la Torre (*Tic Tac*), Azorín (*Brandy mucho Brandy, Lo invisible, Angelita*), Max Aub (*Narciso, Espejo de avaricia*), Ignacio Sánchez Mejías (*Sinrazón*), Antonio y Manuel Machado (*Las adelfas*), Valentín Andrés Álvarez (*Tarari*) y Federico García Lorca (*El Público, Así que pasen cinco años, Comedia sin Título*). El origen de esa angustia vital –que no hay que confundir con el existencialismo de los años cuarenta- Okubo lo halla en los nuevos paradigmas ontológicos que surgen del relativismo de Einstein, del psicoanálisis de Freud, de la simbología de Jung, de la experiencia vital del tiempo como *durée* a través de la intuición de Bergson o del tiempo como proyección de Heidegger. Todas estas teorías, explicadas con coherencia y minuciosidad, le llevan a la investigadora a creer que ahí están las raíces de la multiplicidad de “yoes” que pueden encontrarse en este teatro, así como la búsqueda de la autenticidad en el amor, a veces imposible, o la simbiosis de vida y muerte. Por otra parte, el “teatro inquieto” genera una simbología –difícil de comprender sin tener en cuenta estas teorías- que trata de expresar el deseo insaciable del abismo interior, el absurdo que rodea la existencia y que a nivel estructural en la mayoría de las obras se materializa en una duplicación interna. El tiempo, por su parte, deja de concebirse como algo externo y se relaciona íntimamente con ese anhelo vital que descubre dentro de un mismo ser diferentes tiempos en una simbiótica cohabitación.

Brillante y muy meritoria –no en vano fue calificada “*Cum Laude* por unanimidad” en el verano de 2000- la tesis de Okubo que muestra, por una parte, el sagaz y acertado acercamiento de una investigadora oriental a la dramática de lo inquietante en el teatro occidental y, por otra, la eficacia de un método crítico –el del Dr. Berenguer- que permite el análisis del teatro en el mismo conflicto sismico que lo origina.

Carlos Alba

RAGUÉ-ARIAS, María-José, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.

El propósito de *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, es, como afirma su autora, María-José Ragué-Arias, en la introducción y conclusión, informar y dar a conocer la abundancia y variedad teatral existentes en un ámbito espacial y temporal concreto, en un período que se extiende desde finales de los años 80 hasta mayo del 2000. Este propósito se materializa por medio de un detallado esbozo, sin llegar a realizar un estudio exhaustivo y profundo de la totalidad de la producción teatral y sus autores. La misma Ragué-Arias reconoce que un estudio de estas características sería una tarea imposible por obvias razones de tiempo y espacio. Así pues, nos encontramos con una primera aproximación, una propuesta bien estructurada de los aspectos temáticos más relevantes, que pueden dar base a posteriores estudios especializados.

La clara división en dos grandes secciones facilita esta intención informativa. La primera parte analiza, en diez capítulos, la situación del teatro, centrándose en los aspectos sociales, políticos y temáticos. La segunda sección, que ocupa más de la mitad de las páginas de este volumen, confirma el ánimo informativo de la obra e incluye un completo anexo con el curriculum de dramaturgos y sinopsis de algunas de sus obras, al que se añade un índice de escritores y obras.

La restricción que se autoimpone Ragué-Arias, en el espacio y el tiempo, es metodológicamente necesaria, como también lo es el hilo conductor elegido para realizar este trabajo: el tema principal de las obras. Este hilo conductor se concreta en varios capítulos, siete en total, en los que se desarrollan los temas principales en los que podemos encasillar la producción teatral de este período concreto: el "nuevo" teatro de entretenimiento, la historia y sus personajes, las diversas etapas de la vida, género y sexualidad, marginalidad y violencia, sociedad y política, y, finalmente, viajes en el espacio y en el tiempo. Nos encontramos con una temática fácilmente transposable a cualquier otro ámbito geográfico, como también lo es el contenido de fondo de los dos capítulos de introducción. La particular situación teatral de esta zona geográfica (en la que el aspecto de elección de lengua –catalán y sus variedades o castellano– no se ha tomado como factor) queda así relacionada con un ámbito más amplio, tanto en los aspectos sociopolíticos de fondo que se tratan en la introducción como en la universalidad de los temas que se analizan.

Los dos primeros capítulos forman una introducción y tratan la situación del teatro, moviéndose del ámbito general al particular de la zona en cuestión, que queda enmarcado temporalmente en la década de los 90. El capítulo inicial, sin entrar en profundidad pero de una manera clara y exhaustiva, contiene un interesante análisis del contexto sociopolítico en los que se desarrolla la actividad teatral. Están incluidas aquí las influencias y factores que afectan su desarrollo, ya sean tecnológicos, de carácter institucional o económicos. En el segundo capítulo nos encontramos planteadas diferentes cuestiones, siguiendo el carácter interrogante del título de la obra, *¿Nuevas dramaturgias?*. En él se cuestionan la existencia o no de una

generación que aglutine los autores de este periodo, la existencia un teatro realmente alternativo o si se crea una nueva concepción de la textualidad. Al mismo tiempo se constata la variedad y diversidad temática que existe en al ámbito teatral, un hecho que será tratado más detalladamente en los capítulos siguientes.

Entre los varios aspectos incluidos en el desarrollo temático que la autora propone, forzosamente variado y amplio, se destaca la mención que se hace del teatro *amateur* como factor de soporte y de preservación del gusto por el teatro en algunas zonas, un teatro de claro arraigue popular, a veces convencional y de baja calidad pero que la autora considera debe coexistir con el teatro más profesional y renovador. Otro aspecto a resaltar es la presencia de vínculos intertextuales en algunas obras concretas, con referencias a otros ámbitos culturales, conectando así con la corriente universalizadora de lo que se conoce como “las nuevas dramaturgias”. No faltan tampoco referencias a aspectos tan cercanos como los medios audiovisuales o informáticos, que quedan incluidos de esta manera en la materia temática teatral.

Finalmente, se repasan aspectos temáticos más cercanos a las cuestiones inherentes a la personalidad humana, aspectos relacionados ya sea con problemas de la juventud o la vejez, con la complejidad de las relaciones humanas, tanto los aspectos sentimentales o sexuales, como aquellos aspectos sociales y políticos, –los marginados, la corrupción, la violencia, el terrorismo...- para acabar con una reflexión sobre aspectos relacionados con lo más profundo del ser humano, como la búsqueda del sentido de la muerte y de la vida. La autora llega a la conclusión de que nos encontramos ante un hecho temático muy complejo, que incluye tendencias diversas, diferentes e incluso contrarias, modernidad y tradición, comercialidad y amateurismo: “lo que sí se pretende es insistir en la observación de que, en este magma de obras y autores, no todo es uniforme ni puede enmarcarse dentro de ninguna gran corriente, tradicional o no”.

Para Maria-José Ragué-Arias, “un larguísimo etcétera sería el mejor final para este texto”, y la segunda mitad del libro constituye, en cierta manera, este “larguísimo etcétera”, formado por una lista de obras y autores, algunas ya mencionadas en el texto, la mayoría no, que forman la parte explícitamente informativa del libro. Este anexo incluye un índice alfabético de autores cuyas obras han sido publicadas y/o estrenadas y, en la mayoría de los casos, una breve sinopsis de las más relevantes. El valor informativo y divulgativo de esta sección está respaldado por su carácter exhaustivo y unos criterios de selección que abarcan los más importantes autores y obras de este periodo. En conclusión, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* es una obra de gran utilidad, tanto para aquellos profesionales del teatro que quieran seguir la situación y desarrollo de este ámbito concreto, como para el lector no especializado que se acerca con un propósito informativo.

Miguel Giménez López

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Miguel Garci-Gómez, ed., Universidad de Duke (en soporte virtual interactivo y en elaboración continua desde 1999, con sucesivas ampliaciones), <http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina>.

La reciente *Celestina* virtual e interactiva de M. Garci-Gómez ofrece al estudioso una herramienta de trabajo tan flexible y capaz que será difícil no acudir a ella en lo sucesivo. Y ello con las ventajas y las servidumbres del soporte virtual y del *internet*, a saber: por un lado la enorme versatilidad, capacidad y manejo fácil de una cantidad ingente de datos, por otro la dificultad de lectura de textos -de cualquier texto, no sólo de éste, naturalmente- en una pantalla y la volatilidad del soporte, inasible e infinitamente dúctil. Claro está que leer este texto seguido en este formato no es el fin de esta edición, que resulta, claro está, poco adecuada para una lectura seguida, convencional. Y el recurso de imprimirla elimina de un golpe casi todas las ventajas del formato original, que son justamente las muchas posibilidades de acomodar la imagen a las necesidades individuales de cada lector.

Dejando esto a un lado, consigno algunas de las novedades de este instrumento de trabajo excelente: consulta fácil, directa e intuitiva de un texto que, en realidad, son múltiples textos, casi ya una pequeña biblioteca mínima de la obra. A estas alturas, cinco años después de iniciado este proyecto del profesor de Duke, tenemos ante nosotros una *Celestina* gratuita, dirigida aparentemente a un público relativamente vasto -"pretende ser de utilidad al serio investigador (...) y al curioso lector de nuestros clásicos"-, que resulte "cómoda y sin costos, asequible desde cualquier parte del mundo" (p. 1).

Esos propósitos iniciales se cumplen y el lector virtual se encuentra con un acervo importante de ediciones antiguas transcritas por Garci-Gómez y que pueden cotejarse entre sí. Digamos que poseemos así los materiales necesarios para una *collatio* textual parcial y ampliable sucesivamente de las ediciones de 1499 (facsimil de la Hispanic Society of America) y Zaragoza 1507, que pronto -así se anuncia (p. 2)- se suplementará con la de Valencia 1514. Evidentemente, este cotejo debería ser mucho más amplio para hablar de una edición crítica con las mínimas garantías, o al menos de una edición con base suficiente, cosa cada vez más difícil en el caso de la *Tragicomedia*.

Las concordancias son, lógicamente, el plato fuerte de esta obra. Incluyen el contexto inmediato de las voces y contemplan sus posibles oscilaciones gráficas por orden alfabético. Esta *Celestina* aparece así escrupulosamente ensamblada y entretejida a partir de una trama de concordancias y coincidencias.

Las notas son sobre todo, por el momento, en su mayoría, de breve explicación del sentido del texto para el lector moderno, más que de erudición textual, lugares paralelos, etc., aunque este aspecto irá probablemente ampliándose y ya están previstas algunas notas más extensas señaladas con una llamada más oscura. Puede consultarse el *diccionario*, con diversos léxicos.

El *tesoro* es muy útil y suple con ventaja al índice de notas o voces de las ediciones convencionales en papel. De las sucesivas entradas puede pasarse al apartado de *campos*, donde se recogen las *palabras leámicas*, que aglutinan el vocabulario de la obra en 39 *campos ideológicos*. Este método nos recuerda a los esquemas de análisis de la sociocrítica de E. Cros o la psicocrítica de N. Ly, y puede ofrecer resultados importantes andando el tiempo. Es evidente que se trata de una obra de facilísima y muy útil consulta.

Como puede verse, la *Celestina* de Garci-Gómez, con glosarios, eficaces concordancias y textos paralelos que pueden verse simultáneamente en una pantalla, es una importante herramienta. Hoy día, además de competir en parte entre ellas, las ediciones convencionales, como la magna y bien pertrechada de Biblioteca Clásica o la reciente de F. Cantalapiedra, también reseñadas y comentadas por extenso en estas páginas por el que esto firma, se irán complementando con estas nuevas *Celestinas* virtuales *online* que están apareciendo en el

nuevo siglo, como la que reseño ahora.

Ya costará pronto a muchos decidirse entre estos dos mundos totalmente incomparables: el formidable esfuerzo del equipo de F. Rico o el material, todavía con carácter sobre todo paleográfico y facsimilar -se trata de ediciones cuyo cotejo crítico, según entiendo, se deja al lector-, pero indiscutiblemente versátil del profesor de Duke University. En realidad, mientras los editores convencionales de Crítica nos ofrecen un texto excelente, formado y cerrado, Garci-Gómez pone ante nosotros un *puzzle* interactivo y una eficaz concordancia “en marcha”, cada vez más amplia, y que el lector puede consultar y terminar a su modo, pero que forma un rompecabezas en el que hallamos ya una gran herramienta en ciernes, que mejorará aún más. Felicito, pues, a todos estos nuevos editores de la obra -en internet y en papel- por partida doble.

Héctor Brioso Santos

ROJAS, Fernando de y “antiguo autor”, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, 1124 págs.

Un equipo de seis personas ha alumbrado una nueva edición de la tragicomedia sobre la base de las ediciones de Burgos (*Comedia*), Zaragoza (*Tragicomedia*) y Valencia, entre otras varias (pp. ccxli-ccxliv). La -como mínimo- doble autoría obliga, claro está, a tomar precauciones especiales, dado que se habla, cuando menos, de dos redacciones separadas e incluso, según puede sospecharse, de supresiones por Rojas de elementos quizás añadidos previamente por él (p. ccxlili), con lo que *La Celestina* se reconstruiría a la vez hacia adelante y hacia atrás, por así decirlo.

El lector curioso encontrará muy interesante el recorrido que hace F. J. Lobera por la historia ecdótica de la obra en tiempos modernos: desde León Amarita en 1822 hasta hoy mismo. El mismo estudioso, ya en la introducción a su edición de la *Tragicomedia* de Zaragoza, 1507, con concordancias (Roma, Bagatto Libri, 1996), de la que seguramente arranca su trabajo en la nueva, había indicado una idea importante, pero no siempre recordada o tenida en cuenta por otros celestinistas: Muchas variantes adiaforas de la obra son producto de correcciones que son, en realidad, modernizaciones, pues el texto parece irse “normalizando en las ediciones sucesivas”, al parecer en pos de un texto más comprensible para sus receptores, pues esa normalización se advierte en cambios que se producen sobre cuestiones que no presentan errores que corregir. Ese texto posterior más comprensible puede deberse a que los editores del XVI están enmendando un texto que no entienden bien, pues les resulta difícil, rebuscado, cultista y ya arcaico (todo en p. xliii).

Este mismo crítico nos descubre ahora, otra vez, las trampas, contradicciones y aporías de las ediciones anteriores. De todo ello se deduce pronto que los editores se han decantado por reconstruir el proceso *ab ovo*, a partir de un laborioso esfuerzo de cotejo de muchos textos hace tiempo abandonado por la mayoría de los editores modernos. Este editor y sus colaboradores han abandonado el camino fácil de las ediciones modernas apegadas a uno, dos o tres textos, casi siempre los mismos.

El *stemma*, aunque pro-blemático, ha sido tenido en cuenta como criterio importante de la

edición, como se explica con palabras que en ciertos momentos pueden resultar algo crípticas para un lector no totalmente experto (p. ccxliv), pero que en general se dejan entender (*vid.* las consideraciones de p. ccxxx, por caso, o los ejemplos que se ponen en pp. ccxxi-ccxxxii). Las notas que se dan ahí acerca de los procedimientos de la imprenta del momento son apasionantes (p. ccxxxiii, por ejemplo) y todo ello deja casi sin efecto las especulaciones del tipo de las desatadas por J. G. García Valdecasas recién-temente: *cf.* lo que se dice en p. ccxxxii sobre *mata* y *quema*, lo que a continuación se aclara -"mera especulación (...) escasamente plausible (...) imaginemos (...)"- y lo que el crítico citado ha ido desgranando en su muy hipotético estudio. Rico y Lobera zanján la cuestión elegantemente: si los datos contextuales no cambian mucho, los datos textuales seguirán siendo aproximadamente los mismos, esto es, por ahora, la mayor atención a los desarrollos bajos o finales del *stemma* y no a la recuperación de un arquetipo vinculado a un primer autor o a una redacción primera de Rojas antes de la refundición hecha por él mismo. E insisten en que incluso el manuscrito hallado por Faulhaber cambia poco el panorama (p. ccxxxii).

La prudencia ha llevado a los editores a imprimir con los acostumbrados reparos las rúbricas y sumarios -de autoría dudosa, como se sabe- en el texto, pero en cursiva. El argumento general y el *incipit*, como de Rojas, aparecen en redonda.

El mimo puesto en los detalles de la posible puesta en escena, aunque ésta sólo se suscite en la mente del lector algo imaginativo, se subraya en la p. ccxlv, que seguramente interesará mucho a los entendidos en los espacios y los tiempos teatrales, como A. González, M. Cornejo o C. Couderc, verdaderos cirujanos capaces de extraer de semejantes indicaciones todo su jugo. Se destacan sutilmente cambios de lugar y se marcan los apartes entre paréntesis. En cambio, frente a lo hecho por Marciales o Cantalapiedra, no se señalan ni numeran los párrafos. Predomina como criterio general el precepto de la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica del texto diáfano, sin signos que estorben al lector, lo que indica las pretensiones de llegar a un público relativamente numeroso.

A pesar de este *clear text*, la página impresa tiene tres niveles, más dos aparatos anejos, crítico y de notas extensas "complementarias", ambos aparte. Estos niveles son el del texto mismo, la indicación -bajo la caja del texto- de las adiciones de la redacción de 21 actos, separadas de esa caja, centradas y en tipo menor, y por debajo de ellas la usual anotación principal al pie, en dos columnas. El resultado es legible y no confunde al lector, que muy pronto se acostumbra al sistema, uno de los más fáciles y comprensibles de los muchos usados hoy por editores de toda laya, a pesar de la densidad y de la cantidad de información aportada.

Las añadiduras aparecen representadas generalmente por unas pocas palabras, ya que son solamente indicadas por su comienzo y final, con unas cifras que aluden a página y línea (utilidad fundamental del marca-páginas que viene con todas las obras de la colección y que exime siempre a los editores de numerar las líneas en el texto). Los añadidos rojanos se ilustran y explican, además, en el aparato de notas al pie, lo que ayuda más al lector. El conjunto puede servir incluso, y esto pudo estar ya en el ánimo del profesor F. Rico cuando puso en marcha este sistema, para que los *otros* lectores, los no especialistas, se acostumbren a ciertos sanos hábitos científicos sin grandes traumas.

La solapa de estas obras reza así: "los resultados de la investigación se recogen en Biblioteca Clásica de manera que el lector pueda disfrutar el texto sin más, pero también tener a mano, en el momento en que lo desee, todos los conocimientos que hoy se poseen sobre cualquier aspecto de la obra". Y esto se hace así "para no hurtar ningún elemento esencial a la comprensión del texto, pero sin pormenores ni disquisiciones que entorpezcan la fluidez de la

lectura". Todos estos afanes pedagógicos y este exquisito cuidado dirigidos, presumiblemente, a profesores de enseñanza media, a los lectores con ciertas inquietudes y a los investigadores de otros campos merecen un sobresaliente desde mi punto de vista.

El resultado es de una limpieza elogiada para una edición tan suplementada y circunstanciada como ésta, aun-que el precio y el volumen del libro lo excluyen en la práctica para muchos lectores elementales como libro de bolsillo y probablemente habrá que resignarse (por suerte, claro está) a una *Celestina* de cabecera o de mesa de investigador, o de lector lo bastante reposado, algo no tan frecuente hoy día. Para otros fines y otras lecturas nos quedarán todas las otras *Celestinas*, aunque algunas sean tan poco de fiar como la misma alcahueta que mora cabe las Tenerías.

En lo que hace a la anotación, como es norma en esa colección, se prefiere pecar por exceso a por defecto, lo que, de nuevo, nos señala un mercado editorial amplio. El público hipotético, al parecer amplio, no ha hecho que los editores se descuiden en delicadas cuestiones cronológicas como las aclaradas en p. ccxlvii sobre los léxicos y refraneros "de época" – Covarrubias, Autoridades...- que no lo son tanto para *La Celestina* y que otros editores menos avisados citan con menos precaución: una importante pista para otros comentaristas futuros. Como F. Cantalapiedra, recurren a lugares paralelos, a versificaciones y traducciones de la obra como auxiliares ante sentidos oscuros de palabras y pasajes.

Estos editores celestinescos, siempre alertas, han examinado incluso el problema que implica el servirse del refranero de G. Correas -casi gemelo del que representan el vocabulario de Quevedo y otros algunos léxicos españoles-, pues, como indican en p. ccxlviii, Correas se basó también en los refranes de *La Celestina* para componer su repertorio, por lo que no tiene siempre demasiado sentido remitir a su vez a su *Vocabulario de refranes* para documentar como refrán alguna expresión que puede no serlo. Ya he reparado otras veces en los anacronismos que suelen cometerse en la anotación a base de verter sin cuidado los lugares paralelos, pero es evidente que estos problemas pueden haberse multiplicado inadvertidamente en el caso de la obra Rojana. Para evitar tales riesgos los editores de esta obra importante refuerzan sus precauciones: cf. también p. ccxlix, con datos preciosos acerca de la antigüedad de las fuentes contrastadas para las sentencias.

La doble anotación tiene la ventaja de permitir a los editores separar lo que desean destacar como fuente más o menos literal (en notas al pie del texto celestinesco) de lo que sólo es un lugar paralelo destinado a asistir al lector en la comprensión del texto (segundo aparato de notas, en el voluminoso apéndice).

La bibliografía es una sola para todo el volumen, con las ventajas y servidumbres acostumbradas: una única lista que consultar en un volumen de por sí grueso y complicado, pero una bibliografía que va más allá de lo meramente celestinesco, pues incluye muchas entradas instrumentales, refraneros, etc. naturalmente ajenos a *La Celestina*, pero usados por los editores para elaborar esta cuidadosa nueva edición.

Por último, señalaré que esta nueva edición de la obra aparece en la editorial Crítica, sobre la que ahora circulan rumores poco tranquilizadores, que espero se despejen pronto. Esta colección siempre tuvo, al decir de los librereros, algunos problemas de distribución, pese a los cuales los estudiosos hemos oteado y cazado al vuelo los apetecidos volúmenes como si fueran preciosas piezas cinegéticas. Esperemos que el colosal esfuerzo de *La Celestina* y el *Quijote* barceloneses de Crítica, entre otros libros fundamentales, no dejen nunca de estar al alcance de los lectores interesados. Mi voto es que sea así, para que podamos contar con ésta, que posiblemente sea la penúltima (si no la última) edición crítica de este texto que pueda

manejarse en forma de libro de un solo tomo.

Héctor Brioso Santos

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, 380 págs. y 4 láminas.

Desde hace ya varios años son numerosos los trabajos dedicados por muchos estudiosos a dilucidar, reconstruir y analizar el hecho teatral aurisecular. Ruano de la Haza hace una nueva edición, ampliada, de la Segunda Parte de *Los teatros comerciales y la escenificación de la Comedia* (Castalia, 1994) en la que analiza los diferentes elementos de la escenificación en los teatros comerciales del Siglo de Oro.

A lo largo de los trece capítulos (y un apéndice de láminas del Corral del Príncipe “virtual” de Manuel Canseco) el autor abre ante nuestros ojos el telón de un quehacer teatral que abarca todas las facetas: el texto dramático, el vestuario, la utilería, la música y sus funciones, el decorado, los animales en escena, las acotaciones.

Al margen de polémicas, los muchos ejemplos y la extensa documentación que aporta el autor hacen que esta obra se convierta en un buen libro de consulta y resulte grata e interesante su lectura.

En la introducción da cuenta de un rápido *status quaestionis* sobre los estudios de la puesta en escena desde Varey y Shergold para pasar a centrarse en el caso concreto de los teatros comerciales (corrales, coliseos, casas de comedia y patios de hospitales), que describe con todo detalle (cap. II). No deja de dar valiosas sugerencias en el capítulo III dedicado a *Los textos dramáticos* para el trabajo de reconstrucción del montaje original que básicamente consiste en la combinación del estudio del texto con las acotaciones explícitas e implícitas unido al examen de documentos de la época sobre arquitectura teatral, contratos de arriendos, compañías de actores, etc.

El capítulo IV, dedicado al *Vestuario teatral*, ofrece, con un buen abanico de ejemplos entre los que figuran obras de Lope, Calderón, Tirso o Vélez, todas las posibilidades, funciones y significados de la indumentaria teatral. Los accesorios escénicos y la utilería de personaje están tratados en el cap. V poniendo el acento sobre la puesta en escena simbólica más que la realista, la función icónica de los decorados, la función sinecdótica del vestuario. En el capítulo VI dedicado a la música, parte importantísima en el teatro del Siglo de Oro, Ruano de la Haza habla de los distintos instrumentos (“bajos” y “altos”, guitarras y panderetas o chirimías y trompetas) y las connotaciones que tienen, de las funciones de la música para indicar cambios en el lugar de la acción o entradas y salidas de personajes y la procedencia y linaje de éstos, de la importancia del canto para el desarrollo de la acción. Los capítulos centrales del libro (VII, VIII, IX y X) se centran pormenorizadamente en el decorado (el autor subdivide el tema central en: decorado básico, exterior, interior y espectacular) con sus tramoyas y apariencias, bofetones y escotillones, el uso de la luz, las funciones de ventanas y balcones, puertas y cortinas, jardines y barcos, etc.

No faltan curiosidades en el capítulo XI dedicado a los animales en escena, caballos y leones, con varios y jugosos ejemplos.

Resulta especialmente in-teresa-nte el capítulo XII (*Los actores en escena*) en el que se analizan los distintos tipos de acotaciones: kinésicas, gestuales, de voz, y los “efectos especiales”. Las acotaciones resultan una herramienta muy útil a la hora de interpretar no sólo la posible puesta en escena, sino los matices del texto dramático que llega a nuestras manos. El último capítulo está dedicado a las *Conclusiones*, expuestas de forma precisa y sucinta.

Al final de este volumen figuran los índices (de comedias citadas, de obras citadas y el analítico), amén del apéndice de láminas del Corral del Príncipe que he mencionado al principio.

El rigor con el que analiza los datos, los documentos en los que se basa, la multitud de ejemplos y el estilo sencillo y directo de Ruano de la Haza suscitan el interés del lector y proporcionan buenas alforjas para el viaje del crítico.

Elena Di Pinto

TIRSO DE MOLINA (atribuido), *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, ed., Madrid, Cátedra, 2000, 384 págs.

Esta nueva edición amplía y actualiza la anterior del mismo crítico (1990; suplementada ya en la 5ª y la 7ª reimpresiones -p. 104), empeñado hace bastantes años en desentrañar estas complejísimas cuestiones auto-riales y textuales. Prueba de ese esfuerzo es la frase “atribuido a” de la portada, un añadido que suele despertar el recelo de los asesores literarios y directores de editoriales comerciales y que en la Editorial Cátedra probablemente -conjeturo a partir de mi propia experiencia en idéntico caso y obra- hayan aceptado muy a regañadientes y tras un largo debate. A mi entender, es un detalle honesto que dice mucho a favor del artífice de esta nueva visión de la obra, aunque hoy en día no podamos ir mucho más allá de esa declaración sin adentrarnos en el terreno de las meras hipótesis con escasa o ninguna base documental. Llama la atención, en todo caso, que Rodríguez López-Vázquez, que sustenta denodadamente esa hi-pótesis autorial hace varios años, la mantenga en la portada de una edición destinada a un público amplio a pesar de las críticas que le puedan llover desde el mundo de la filología.

Aunque la introducción contiene, como en las versiones anteriores y ya bien entrado el libro, bastante material general acerca del mito (pp. 44-56), el sentido de la obra (pp. 57-60), la dramaturgia (pp. 60-69), las escenas, los personajes, la métrica y otros extremos (pp. 69-94, con algunas páginas dedicadas, sin embargo, a lo que denomina “indicios onomatológicos”), es evidente que el editor se ha propuesto introducirnos directa-mente y de lleno en las cuestiones técnicas y filológicas, que se tratan desde las primeras páginas y que preceden novedosamente a los datos generales comunes a otros aparatos prologales de otras ediciones antiguas y modernas, datos que suelen interesar especialmente -y lo sé también por experiencia propia- a los lectores de colecciones como ésta. Acaso este tipo de mate-riales filológicos, así organizados, pueden ser mejor comprendidos y recibidos en ámbitos más puramente científicos, como las colecciones de Reichenberger, también muy frecuentadas por Rodríguez López-Vázquez con otros estudios importantes bien conocidos por los especialistas.

Así, encontramos aquí hasta doce apartados introductorios, de los cuales por lo menos

seis -los tres primeros ("El estado de la cuestión y el problema de la autoría", "La evaluación del texto: de la escritura a la escena" y "Texto de *El Burlador*") y tres posteriores, como son los titulados "La métrica de la comedia y los indicios onoma-tológicos", "La métrica de la comedia y los indicios onoma-tológicos" y un "Anejo docu-mental" (con muestras de firmas autógrafas, en pp. 95-99-, sirven todos al propósito de analizar técnicamente el *Burlador* y filiarlo. El mismo peso de los indicios y datos técnicos es inhabitual, pues en realidad este tipo de edición y colección sólo suele contemplar generalmente una concisa nota editorial sobre la fuente elegida y las manipulaciones sobre ella opera-das. Las excepciones honrosas son, claro está, las de Biblioteca Clásica y ésta. Aun así, ARLV ha desplazado la cuestión de la autoría, como pone bien de manifiesto el apartado inicial de la introducción, a un primer plano, lo que expone a los lectores más legos a un tipo de datos que no suelen atraerle y que posiblemente evitará.

Este plan general, con sus novedades, parece ser, en cambio, el adecuado para los estudiosos como el que esto firma, deseosos de sumergirse en las particularidades de una nueva edición, pero quizás sorprenderá un poco a los lectores menos avisados o menos interesados en estas cuestiones. De cualquier modo, hoy es poco prudente acercarse a una sola edición -una sola propuesta de texto- de la que seguramente es la pieza teatral importante con más problemas del XVII español. Por todo esto, advertiré que esta edición, por su peso filológico y la masa de datos y argumentos que pone sobre la mesa, además de una reseña convencional como ésta, requeriría un extenso comentario que no cabe en estas páginas.

Fiel a esa idea, he puesto sobre mi mesa otra vez una cantidad considerable de *Burladores* de los últimos años. Mi cotejo personal del texto para mi propia edición, si me ha enseñado algo, es que los llamados B (suelta de Sevilla, c. 1630) y TL (*Tan largo me lo fiáis*) deben permanecer separados en la edición moderna, por más que esto cause ciertos inconvenientes inevitables. Y aunque en este punto mi discrepancia con ARLV es grande, no dejo de valorar favorablemente sus esfuerzos por reconstruir, como él explica, "desde dentro" (p. 103) el texto. Pese a lo *interno* de la explicación y a los muchos indicios acumulados por mi colega y amigo, sigo viendo dos obras o, como mucho, una obra y su refundición, lo que, de todos modos, nos enfrenta con dos textos o dos estadios de un texto que cambia demasiado del uno al otro como para entenderlos como un texto con variantes. Como en *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*, por más que esto pueda irritar al público y a los asesores editoriales modernos, tenemos dos textos netamente separados con elementos comunes: muy parecidos, pero no idénticos, lo que tiene su sentido para la crítica textual, ajeno a la percepción de los lectores no especialistas. Y ni siquiera contamos con la fusión decidida de ambos aproximadamente en la misma época de su redacción, según sucede en *La Celestina*, con complicadísimas consecuencias, como sabemos.

El problema es muy complicado: ARLV defiende tres grandes hipótesis con una batería de argumentos en varios frentes: el *Burlador* no es de Tirso, sino de Claramonte; TL es anterior a B.

El criterio estilístico -enmiendas por sustitución en función de criterios estéticos: versos hipométricos, "pasajes dudosos"- esgrimido por ARLV no termina de convencerme, primero por no ser el decisivo aquí (en principio, no debería de enmendarse un texto con fragmentos de *otro*), y segundo por lo farragoso de muchos versos del TL, cuyas excelencias no siempre comparto. El propio editor reconoce en determinado punto que estamos ante "dos textos, dos títulos, dos autores" (p. 16).

ARLV está en lo cierto y lo que él llama la "compulsa" (p. 24) de Blanca de los Ríos

y el p. Luis Vázquez es un método poco fiable en lo que respecta a las comedias áureas, pues, como sabemos y declara nuestro crítico, “se trata de citas comunes a la mayor parte de los autores de la época” (*ibid.*). Empero, él mismo se ha servido del mismo método en un libro de 1987 y en otras partes. Por otro lado, algunos de los indicios manejados por Rodríguez López-Vázquez podrían ser más atinados que la *compulsa*, aunque no siempre concluyentes (p. 26). El debate entre ambos ha alcanzado cotas importantes de finura crítica y sutileza, aunque las ironías y los dardos envenenados abundan.

ARLV tiene el gran acierto de reconstruir en la práctica, y no sólo con consideraciones teóricas prologales, la fiesta teatral completa en que se inscribió la obra, con su loa, su entremés, etc., aunque no trata teóricamente esas piezas llamadas menores. Esto se debe a la convicción -acertada en este punto- de este editor de que “*El burlador de Sevilla* es esencialmente una obra que procede del teatro vivo, y no de la escritura académica” (p. 103), observación que podría matizarse cuando se aplica a otras cuestiones. En todo caso, el acierto se justifica filológica-mente sobre indicios documentales y conjeturales de-ducidos de la coincidencia de ciertos actores como Juan Bezón o Bernarda Ramírez -ambos de la compañía de Crisóbal de Avendaño- con Claramonte, pero al parecer estas piecillas breves ya fueron asociadas por Farinelli (p. 104). La pista de los actores convence en p. 27, y desde luego, en efecto, estos textos y en especial B parecen proceder de un cuaderno taraceado por actores o una comedia reconstruida “en forma precaria y aproximada” por una compañía, que ARLV cree la de Roque de Figueroa (p. 27).

Mi desconocimiento de las genealogías de los representantes me impide juzgar estas idas y venidas de los Bezón o Figueroa que relata ARLV, pero la obra no fue evidentemente impresa a partir de ninguna copia autorizada por el dramaturgo ni nos ha llegado a partir de copias legales, por lo que es inútil especular siquiera sobre esas atribuciones nada fiables. Y está claro que el animado mundillo profesional que describe Rodríguez pudo traficar con cuadernos de ese estilo, que se vendían, heredaban y compraban para representarse y que al final de su vida útil podían ser ofrecidos al mejor postor: dos editores piratas como los que, con datos falsos y con total desprecio del texto o de su posible autor (para ellos desconocido e indiferente), imprimieron las piezas y las atribu-yeron de forma meramente publicitaria. Y por encima de todo es vano y contraproducente, como ARLV muestra muy a las claras, hacer de todo este embrollo cuestión de orgullo nacional y más aun de orgullo tirsista, en la onda de Blanca de los Ríos.

La explicación de p. 30 sobre el cambio en las loas es persuasiva. Además de convencer, lo que se dice sobre “la relación entre papeles y actores” es muy sugestivo y nos produce la ilusión de entrever a Clara-monte envejeciendo y pasando melancólicamente de galán a barbas. La misma buena impre-sión causa el razonamiento de los tres actores para los cinco papeles de barba (*ibid.*). Y, en efecto, sólo un cómico profesional y un *autor* -o sea, dueño de su propia compañía-, pudo idear semejante estratagema, a la que un comediógrafo corriente, no empresario, no hubiese recurrido para no complicar la vida de sus clientes *autores*. En la página siguiente se nos desvela el final de las deducciones del editor: B sería la adaptación de TL a las “necesidades de la representación” (p. 31).

A lo largo de esta introducción. ARLV nos seduce con la argumentación y con la facilidad de su prosa, que fluye a lo largo de extensos párrafos y desentraña los secretos del teatro barroco vivo (y no sólo los del teatro escrito) para los lectores que dediquen tiempo suficiente a la lectura teórica.

En algunas referencias en nota a trabajos de otros estudiosos falta el dato exacto de la

página de la que se extraen las citas: p. 21, n. 8 y p. 25, n. 18, por ejemplo. En p. 27 no se cita en nota el estudio aludido arriba. Algunas citas del texto transcritas en esa introducción no llevan indicación del número de versos de donde aparecen.

Héctor Brioso

VV. AA., *Anuario teatral. 1992-1994*, Lola Puebla ed., Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003, 223 págs.

Los estudiosos del teatro pueden estar de enhorabuena con este valiosísimo *Anuario* que ha sido publicado recientemente por el Centro de Documentación Teatral. Sin duda alguna, la importancia de este tipo de obras permanece siempre incuestionable por su valor documental para el investigador. En este sentido, nada se puede decir en contra de este libro, salvo que procure la periodicidad que promete para evitar que los hiatos de las instituciones culturales, a los que se refiere Julio Huélamo Kosma en las palabras liminares, paralicen la actividad de los investigadores a quienes va dirigida esta obra.

Como sería de esperar, los historiadores y estudiosos del teatro sabrán reconocer los esfuerzos del Centro de Documentación Teatral en la composición y publicación de este importante informe que recoge la actividad teatral nacional durante las temporadas 1992-1993 y 1993-1994, distinguiendo las categorías de teatro de texto, teatro de títeres, teatro lírico y álbum gráfico. Las fotografías del álbum gráfico incorporan al anuario un testimonio visual de la diversidad de espectáculos que se ha registrado durante el bienio que censa este libro, de tal manera, que el estudioso puede forjarse una idea de las tendencias en los montajes de la escena española para el periodo abarcado.

Por otra parte, un aspecto muy positivo de este tipo de obras se encuentra en los índices, que posibilitan una búsqueda rápida y precisa entre tanta información. En el *Anuario*, el sistema de índices aparece escrupulosamente diseñado con diferentes ordenaciones para el mismo material, con lo que se facilita la consulta del investigador que, de esta manera, puede acceder a los “datos sustanciales” (p. 7) del anuario desde cualquiera de las siguientes entradas que abren los distintos índices: compañías, títulos, autores, directores, escenógrafos, figurinistas, títeres, lírica. Además de todo lo anterior, los índices suponen una especialización temática del bienio teatral que aquí se ordena, con la que se procura una lectura lo más cómoda posible para el estudioso. Indudablemente, en el ordenado y metódico aparato de índices de esta obra, estriba su eficacia y, desde luego, esta meticulosidad convierte al *Anuario* en una obra de fácil consulta.

Para finalizar, sólo cabe agradecer la realización de este tipo de iniciativas por parte de las instituciones, que apoyan cada vez más al teatro, reconociendo su enorme importancia como manifestación cultural y, en este caso, felicitar al Centro de Documentación Teatral por una obra que viene a colmar con rigor un inexcusable vacío en la crítica teatral española.

José Andrés Calvo Rodríguez