

# 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Javier Huerta Calvo (dir.)/Abraham Madroñal Durán/Héctor Urzáiz Tortajada/Fernando Doménech Rico/Emilio Peral Vega (coords.): *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos 2003. 2 Vols., 3169 páginas.**

Esta nueva *Historia del teatro español* dirigida por Javier Huerta Calvo se une a los otros esfuerzos monumentales y de consulta elaborados por el grupo de investigación coordinado por este catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, como el impresionante *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* y el útil *Diccionario de personajes de Calderón* (Madrid, Pliegos, 2002), ambos firmados por Héctor Urzáiz, así como la colectiva *Historia del teatro breve en España*, pendiente de publicación en estos meses.

La obra que reseño ha sido redactada por más de ochenta colaboradores –39 en el primer tomo y 45 en el segundo, más las secciones preparadas por los propios coordinadores y por el director, que son bastantes–. Estos colaboradores están bien elegidos y desempeñan acertadamente su cometido, aunque notemos alguna ausencia ocasional. Se estructura en dos grandes tomos, el primero, subtítulo *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ha sido coordinado por Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, y el segundo, *De siglo XVIII a la época actual*, por Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega. Cada volumen se divide, a su vez, en varias partes muy claras: tres en el caso del primero –Edad Media, siglo XVI y siglo XVII– y siete en el segundo, lógicamente más complicado.

El número de secciones es grande, lo que facilita la consulta de la obra: 45 en el primer volumen y 48 en el segundo. En

esto se parece a otras historias de la literatura modernas de los últimos veinte años, porque parece ya superado definitivamente el modelo de la historia unipersonal *narrada* en largos capítulos sin divisiones. Por otro lado, la parcelación inevitable –y muy pedagógica– de la materia histórica puede producir la sensación de atomización, pero se trata de algo inevitable una vez que se ha trabajado en equipo y nos hemos salido, probablemente para bien, del territorio de las historias unipersonales y voluntariosas de hace muchos años y hasta décadas (pienso en las muy curiosas de Gerald Brenan, Julio Torri, José M<sup>a</sup> Valverde, etc.), y viene casi impuesta desde los tiempos de Ramón Menéndez Pidal y la especialización ineludible de nuestros estudios históricos.

La novedad más visible frente a otras historias anteriores es la perspectiva más amplia y menos sujeta al texto escrito, algo que no es sino una exigencia cada vez más clara de los estudios recientes de teatro. La introducción general expone el plan metodológico de la nueva obra, con una doble vertiente: la combinación de una parcelación histórica convencional por signos, que simplifica mucho la consulta del libro, con de un panorama que rebasa el teatro como objeto concreto y como texto, al incorporar importantes secciones dedicadas al arte escénico –espacios, técnicas, puesta en escena, actores, música...– a la teoría teatral, a la transmisión y recepción y al teatro en otras lenguas (pp. 16-18). Y las muchas páginas que tratan estos aspectos confirman que el esfuerzo ha valido la pena y que este presupuesto inicial no era una simple afirmación vacía de contenido. Otra cuestión novedosa, aunque discutible, es la de señalar secciones dedicadas al teatro

escrito por mujeres en la etapa clásica y en la contemporánea. Con estas reglas de juego, el doble tomo aparece revestido de un gran interés.

Las introducciones a cada época estudiada en el primer volumen son rigurosas y nos brindan un recorrido por la época y por la historiografía a ella dedicada, por lo que, desde luego, no son esas densas páginas críticas una mera introducción de compromiso que todo lector –excepto, naturalmente, quien hace la reseña– pueda saltarse, como en otros libros similares.

De acuerdo con ese mismo principio, esta *Historia del teatro español* ofrece una gran cantidad de datos y una perspectiva muy exhaustiva. En esta obra se ha prestado especial atención a los aspectos menos atendidos en otros libros de historia del teatro (con valiosas excepciones) como son la puesta en escena, los locales y lugares, la transmisión y la recepción, y –una novedad relevante– el teatro en otras lenguas, pues los autores parecen haberse propuesto consistentemente historiar nuestro teatro en un contexto más vasto de lo habitual, como mínimo europeo y, en la etapa moderna, occidental. Y tal pretensión hace bastante interesante la lectura, no sólo de esas secciones expresamente dedicadas a ese fin, como la que Giuseppe Mazocchi sobre la *commedia dell'arte* (I. 19), sino también otras, como, por ejemplo, la de John Varey orientada a los espacios teatrales del XVII en la tercera parte del Vol. I (sección I. 21). El crítico británico destaca, por ejemplo, de forma estimulante, el factor del escenario a la hora de inclinarse los españoles del Siglo de Oro por el octosílabo y los británicos por el pentámetro yámbico (p. 673). Son también relevantes las páginas dedicadas al teatro isabelino y jacobeo en la Inglaterra moderna (I.44) o las que Evangelina Rodríguez Cuadros, autoridad en la materia, consagra al actor seiscentista.

Aunque sea todavía manejable, las dimensiones considerables de este doble libro permiten a sus coordinadores y autores tratar bastante en pormenor casi todos los aspectos importantes del teatro español, sus alrededores, sus espacios, sus contextos y sus relaciones con otros teatros nacionales a nivel occidental. En él se dedican también bastantes páginas a repasar y comentar la bibliografía y los progresos de los estudios teatrales en cada época, algo que parece indispensable hoy en un medio en el que se publica tanto y, en general, a un buen nivel de la investigación, particularmente en el llamado Siglo de Oro. Por ejemplo, hubiera sido no sólo desconsiderado y descortés, sino también poco científico omitir el tipo de consideraciones bibliográficas que hallamos pormenorizadas en la sección I.26.2 sobre el mito y el corpus de Lope de Vega.

Asimismo, se incluyen apartados dedicados al teatro escrito por mujeres (I.39), en los que destacan las páginas sobre María de Zayas en su faceta de dramaturga, junto con varios párrafos sobre Feliciano Enríquez, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva o sor Juana Inés de la Cruz, entre otras damas escritoras, con interesantes datos. Sigue, redactado también por Fernando Doménech, un apartado sobre el teatro conventual que faltaba clamorosamente en otras historias del teatro anteriores. La relevancia de estas secciones femeninas (y *feministas*, en el mejor sentido de la palabra, a tenor de lo que algunas de aquellas autoras del XVII intentaron en su tiempo) se advierte mejor cuando repasamos la bibliografía correspondiente a ellas en las páginas 1258-1259, que contiene unos escasos catorce estudios –los que hay–, ahora destacados y refrendados decisivamente por esta nueva *Historia del teatro español*.

Hay que elogiar, así pues, la coordinación eficaz de esta obra, que ofrece al lec-

tor un panorama bastante exhaustivo y los habituales segmentos y apartados, más o menos retocados, pero con títulos expresivos y precisos, que suelen organizar ya los temas tratados –véase, por ejemplo, el I.15.1: “Inicios del profesionalismo teatral: los autores representantes”, para la época de Lope de Rueda (p. 431)–. Como suele suceder en estos libros, sin embargo, alguno de los peliagudos asuntos de transición puede haberse escapado al plan general o a su ejecución concreta. Quizás cabría añadir unas páginas específicas sobre el germen (¿valenciano?) de la reforma lopianiana del teatro, un problema que se sustrae en gran medida a la sección más monográfica de Maria Grazia Profeti sobre el Fénix, pero que habíamos intuido en la de Marc Vitse, allá por la página 728, o en la de la misma estudiosa italiana (pp. 797-798), aunque de forma algo sumaria. Acaso una sección tal, firmada por un Joan Oleza, por ejemplo, supliría ese relativo hiato, de cierta importancia.

En otro terreno, si suponemos que esta obra intenta ofrecer una historia actualizada del teatro español, pero construida teniendo en cuenta las carencias y virtudes de otras anteriores de gran interés, seguramente entenderemos por qué no se ha hecho especial énfasis en los aspectos *parateatrales* y de fiestas barrocas, ya estudiados en la historia anterior coordinada por José M<sup>a</sup> Díez Borque (*Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983), en la que Donald E. Surtz, Manuel Sito Alba y Jesús Rubio Jiménez desempeñaban ese papel con eficacia (respectivamente, en I, pp. 129-154 y 460-471; y II, pp. 744-751).

Algo diferente sucede cuando Marc Vitse, hoy por hoy el mayor entendido en la cuestión, reelabora y afina en su vasta sección de esta nueva *Historia* (sección I.24: “Teoría y géneros dramáticos en el siglo xvii”, pp. 717-755) lo ya escrito con

Frédéric Serralta en la mencionada obra de Díez Borque, también muy por extenso (nada menos que las pp. 507-611 del primer volumen). El lector curioso observará la delicadeza con la que se han retocado la estructura y los epígrafes del texto antiguo, ajustando más su contenido y reduciendo la extensión. Dedicamos ahora sus páginas actuales a cuestiones de gran interés: la preceptiva –siempre necesitada de esclarecimiento–, la dramaturgia, la comedia como *espejo*, comedia y pintura, lo auditivo y lo visual, la segmentación de las piezas, los personajes, los géneros y el lenguaje teatral. El lector debe prestar especial atención a su sección sobre la segmentación de las obras, con la cuestión de las mutaciones de versos –que reaparece en las pp. 748-749–, un asunto que ha preocupado mucho a Vitse durante los últimos años y que reviste un gran interés para entender la construcción de las piezas y su ejecución en la época.

A propósito de la cuestión de los géneros, tratada aquí por el crítico tolosano, quizás podrían añadirse más consideraciones que las que se hacen, en una perspectiva de revisión técnica y bibliográfica, al más alto nivel, en esas pp. 745-748. Aunque lo esencial y lo más actual esté dicho ahí, acaso el modo de explicarlo supera el tono de un manual y roza por momentos el de la monografía –a buen seguro, espléndida y definitiva– que todos esperamos de este profesor francés sobre la interacción de la comedia y la tragedia en el teatro del xvii español. Con todo, el lector más incisivo hallará en la p. 747, en apretadísima síntesis, lo que hoy por hoy hay que saber acerca del punto en el que se encuentran las investigaciones: dos *macrogéneros* y diversos *microgéneros*, pero una tragedia *sui generis* y, en cierto modo –interpreto a este crítico a mi modo– en segundo plano frente a una comedia más compleja y mucho más numerosa, aunque no me queda

del todo claro el trazado de la frontera que dibuja entre ambos macrogéneros. Vitse remite luego a las bibliografías de las secciones correspondientes a los diversos dramaturgos áureos más o menos especializados en tragedias –¿quizás porque se trata de cuatro francotiradores en medio de un enorme mar de comedias?– e insiste una vez más, con harta razón, como ya ha hecho Ignacio Arellano en varias ocasiones, en descartar las “lecturas trágicas de comedias cómicas” típicamente anglosajonas (*Ibid.*), en las que más de un crítico a este lado del Atlántico ha caído alguna vez sin darse cuenta a pesar de los avisos. En ese punto de las palabras de Vitse no se escatiman tampoco las críticas detalladas contra los defensores de esas fáciles romantizaciones de lo cómico (*Ibid.*), del estilo de muchas lecturas simplonas de nuestro *Quijote*, hoy muy festejadas en un muy vacío cuarto centenario. (Recordaré sólo una advertencia contra las interpretaciones extremas, subversivas o generalizadoras de las comedias: el citado Díez Borque, en su libro mencionado, alertaba oportunamente contra el hábito de “teorizar a partir de un solo ejemplo o de una excepción magistral” [*Historia*, I, pp. 95-96], aunque su énfasis entonces estaba en las lecturas revolucionarias del teatro clásico, en boga en aquellos años.) En suma, el capítulo de Vitse trata ahora con cierta concisión una materia difícil y la resuelve al más alto nivel. Baste para entenderlo repasar la sección final (G), en la que se tratan ceñidamente cuestiones intrincadas como las de la poesía dramática, la interlocución y el poliglotismo, hoy bastante mejor conocidas que hace unos años gracias a notables esfuerzos críticos.

Los apartados de la *Historia* que más se consultarán, naturalmente los dedicados a los principales autores, como los consagrados a *La Celestina*, Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la

Barca, ofrecen también mucho interés. Nicasio Salvador resume, con gran rigor y actualidad, las enredadas cuestiones celestinescas y no ahorra críticas contra las tesis con menos fundamento expuestas por algunos estudiosos (I, pp. 144, 147, etc.), a la vez que nos facilita una senda para explorar la edición, poco visible pero importante, de Patricia Botta (p. 143), después del pequeño escándalo que los celestinistas recuerdan.

María G. Profeti ha escrito una sección algo polémica sobre Lope de Vega, con novedades y gran espíritu crítico, ideas arriesgadas para un libro de estas características, pero muy estimulantes y maduras, y con un destacable manejo de la bibliografía reciente. Brillan especialmente sus críticas al énfasis historiográfico en los subgéneros populares del dramaturgo frente a otros menos recordados (p. 798) o al repertorio de obras repetitivo de los estudiosos (p. 800). En otro punto parece dar la bienvenida a posibles relecturas nuevas de comedias conocidas y subraya con precisión los complicados matices de la comedia nueva lopiana (p. 803). En la misma sección desmiente esta estudiosa a Juan M. Rozas con su hipótesis del Lope final decadente y poco productivo teatralmente (pp. 798-799). Hace la crítica italiana un énfasis adecuado en los aspectos circunstanciales, pero determinantes, del desarrollo de la obra central del *monstruo de la naturaleza* que fue Lope: su relación con las compañías teatrales y las familias de actores, con interesantes ejemplos (pp. 786-787) o sus estrategias propagandísticas, editoriales, poéticas, etc. (pp. 787-791), entre otras cosas que hace años no solían destacarse en las historias, unas veces por falta de documentación histórico-circunstancial, hoy mucho más abundante, y otras por un falso espíritu escolar simplificador y ordenancista, que en realidad escondía un vacío crítico y lector de grandes proporciones.

Importan mucho también, por ejemplo, las sabias advertencias hechas por Francisco Florit acerca del Tirso de *El burlador de Sevilla* (I, pp. 1008-1009), aunque todos conocemos ahora las dudas de autoría que esa obra ha suscitado a lo largo de las dos últimas décadas, que ese notable crítico no destaca en sus páginas, quizás por no entrar en una polémica poco provechosa para los fines de este libro.

La interesante y muy completa sección de casi cincuenta páginas sobre la recepción escénica de los clásicos, firmada por Antonio Serrano (pp. 1321-1369), que nos brinda un recorrido por ese campo desde 1700, aunque aluda a la muerte de Pedro Calderón de la Barca, en la primavera de 1681. Ofrece abundantes consideraciones estadísticas y un panorama considerable hasta nuestros días. Y precisamente, aunque quien esto firma hubiese sido más incisivo y menos contemporizador con los defectos –para mí más evidentes de lo que las páginas de Serrano sugieren– de los “magníficos directores” actuales y de sus montajes contemporáneos (*Cfr.* p. 1346), justamente creo que ahora se impone, ya desarrollados una estructura teatral y un repertorio clásico suficientes, una visión más crítica del problema y una profunda reflexión acerca del teatro clásico que debe montarse y que deseamos contemplar como espectadores, y sobre todo un debate sobre si deseamos seguir viendo muchas supuestas puestas en escenas *modernas* que encubren una simplificación vulgarizadora adornada con grandes dosis de mediocridad. Sin embargo, aunque sólo un párrafo y una nota (p. 1344, n. 39) y la frase final de Serrano (*Ibid.*) permitan intuir el problema, también entiendo que un manual de historia del teatro no es el lugar adecuado para resolver este tipo de cuestiones, a las que sólo cabría aludir un tanto al margen –no menos de una o dos páginas para un asunto de actualidad–, sin entrar al

trapo. Sin embargo, también cabe pensar que una *Historia* con vocación universitaria y gran actualidad podría alertarnos sobre los peligros de un gremio profesional del teatro que ni lee obras ni crítica. Bastante más breve, la sección siguiente, sobre la recepción literaria de los clásicos, podría ofrecer más datos –fechas, títulos, algunas citas...–, teniendo en cuenta que su autor ha publicado ya sendas obras acerca de tal cuestión.

En esta historia se sigue la tesis de que el entremés surge con el *Auto del repelón* de Encina (pp. 184-186), frente al lema “Lope de Rueda, creador del entremés” enunciado por Eugenio Asensio hace muchos años en su *Itinerario del entremés* (Madrid, Gredos, 1965, cap. II), donde llegaba el crítico navarro a sugerir, sin afirmarlo, que Juan Timoneda pudo colaborar en tal invención (p. 41). Por la misma razón, José L. Canet señala después, en su sección acerca de Rueda, la identidad de *paso* y entremés (según la tesis conocida de Fernando González Ollé) (p. 454) y sitúa al cordobés en un recorrido en el que tiene entremesistas que lo preceden y lo siguen, con una explicación mucho más técnica y actual (pp. 456-459) que la algo romántica y biografista –aunque rigurosa– de Asensio, moldeada sobre unos famosos párrafos cervantinos, arcaizados ya.

Ya en el XVII, la sección sobre el teatro breve comienza con un apartado magistral de Abraham Madroñal sobre las relaciones entre el entremés del XVI y el del siglo siguiente, con un ejército de ejemplos muy oportunos (I.33.1). Pero después el acercamiento al entremés se hace siempre tomando como guía a Luis Quiñones de Benavente –o Luis de Benavente y Quiñones, como se le llama aquí–, frente al criterio de Asensio (“La fama de Quevedo [entremesista] ha sido perjudicada por la tendencia a hacer de Quiñones un Lope de

Vega del entremés, aureolado con todas las invenciones y primacías”, *Itinerario*, p. 199), lo que en cierto modo nos hace retroceder a la crítica anterior a su obra importantísima. Hay razones para dudar de la paternidad quevediana de algunas piezas, como indica Madroñal en su sección (I, p. 1052), pero este crítico adopta (*Ibid.*) la cronología de Asensio para las piezas de Quevedo, anteriores a las de Quiñones, lo que no se condice bien del todo con la relegación del genio madrileño a un capítulo titulado “El teatro breve cercano y posterior a Benavente” (I.33.7), aunque después le reconozca sus méritos y su anterioridad al toledano un poco sumariamente (p. 1053). Por lo demás, todo el capítulo es interesantísimo y está repleto de datos contrastados y de hipótesis muy modernas.

La sección final del tomo primero incluye tres apéndices muy relevantes (cuadros I y II) para el análisis preciso de la influencia de la literatura española en la de Francia y cuyo sentido se aclara en la p. 1409: compaginan en dos columnas las obras españolas –no sólo obras dramáticas, también novelas– y las piezas teatrales galas que responden al influjo de aquéllas.

En el segundo volumen encontramos el teatro de los siglos más recientes y, de nuevo, la introducción de los coordinadores del tomo nos instala en el terreno de una historiografía rigurosa y bien documentada, pues casi nos ofrece un bien elaborado panorama sintético de la historiografía del teatro en los siglos estudiados, con alguna bibliografía intercalada entre paréntesis o resumida, e incluso con sugerencias para futuros estudios sobre las parcelas que permanecen menos exploradas. Las carencias de nuestra historiografía quedan bien patentes al leer esas páginas y la densidad de esta *Historia* también, pues las mismas introducciones llevan una

bibliografía que compite ventajosamente con las de algunos estudios y monografías extensas escritas con desgana.

Es muy provechosa la lectura de las páginas dedicadas al un tanto preterido teatro del XVIII, con sorpresas como el subgénero *tardobarroco* –coincido en esta terminología con Emilio Palacios–, o el teatro de “guapos y bandoleros” que modesta, pero muy sabiamente añade este profesor al muestrario habitual de magia, santos o figurón. Lo mismo cabe decir de la sección sobre la tragediógrafa María Rosa Gálvez (pp. 1593-1594), insertada, como debe ser, entre los dramaturgos de su tiempo, y no en una sección aparte, como si fuera una rareza. No son menos valiosas las citas de las gacetillas del XIX, en las que disfrutamos de la verdadera recepción romántica de un Leandro Fernández de Moratín (pp. 1722-1727), aunque a alguno le puedan parecer demasiado extensas. Y, en general, toda esa sección de Mireille Coulon no sólo es enjundiosa y erudita, sino que nos permite asomarnos al curioso, aunque perenne, divorcio entre los gustos populares y los de los entendidos. Pero no me refiero a los esnobs bebedores de *ponch* y al Pipí de *La comedia nueva* moratiniana, sino a una esquizofrenia que afecta todavía a muchos críticos actuales y que Coulon resuelve con mano experta.

Interesantes son los apartados musicales, como el titulado “Goldoni en España” (II.10). O las diversas secciones novedosas sobre el arte escénico o la recepción, preparadas por verdaderos expertos. En las páginas acerca del romanticismo alemán y Calderón de la Barca adivinamos el mismo espíritu crítico y articulador con el que no hace muchos años se redactaron los excelentes apartados correspondientes de la *Historia de la literatura española* coordinada por Víctor García de la Concha (Madrid, Espasa, 1995). En muchos

casos la misma parcelación de la materia historiada por nuestros autores ofrece ya el caudal teatral tendenciado y desglosado adecuadamente (en los apartados II.27, II.28 o II.29, por ejemplo), con lo que ya se anda mucho camino con asomarse a la organización del libro, aunque, según ya he indicado más arriba, quizás no convenga del todo separar a las dramaturgas de las tendencias de sus colegas masculinos, como en la sección II.31.

Julio Huélamo ha llevado a buen término una difícilísima tarea: estudiar en 47 páginas una materia tan vasta como la transmisión y recepción del teatro antes de la Guerra Civil (II.32); y Serge Salaün se ha ocupado igualmente de las influencias extranjeras en nuestro teatro de preguerra (II.33). Quizás haya sido, sin embargo, más duro historiar y tendenciar el teatro contemporáneo, que sigue vivo sobre los escenarios en estos días, cometido que han resuelto con solvencia César Oliva, Eduardo Pérez-Rasilla o Ángel Medina Álvarez, aunque acaso podría establecerse, aun a riesgo de entrar en agrias polémicas, una relativa jerarquía cualitativa, especialmente en lo que respecta a directores y compañías actuales, a veces menos buenos que lo que la publicidad o el prestigio de los nombres pueda indicar en un panorama general de subvenciones y mucha mediocridad. Pero reconozco, de nuevo, que es siempre extremadamente arriesgado historiar el presente sin incluir a casi todo el mundo, buenos o malos. El apartado último sobre el teatro foráneo en España me ha permitido saborear de nuevo la obra de autores tan importantes y divertidos como Friedrich Dürrenmatt o tan decisivos como Bertold Brecht o Max Frisch, aunque sorprende después que el mismo énfasis no se ponga en el teatro francés o italiano y su influencia en nuestros escenarios, aunque, claro está que tampoco es ése el objetivo de esta obra.

En general, la obra produce la agradable sensación de que sus autores han gozado de cierta libertad a la hora de escribir, de organizar su material y de hacer críticas a la bibliografía disponible, según he destacado en varios momentos. Los mismos coordinadores dan buen ejemplo de ello en sus importantes introducciones de conjunto. Las consecuencias de esta política son, en términos generales, muy positivas y confieren a la obra una impresión de madurez y de modernidad críticas.

Cada tomo lleva una interesante tabla cronológica comparativa y muy pormenorizada del teatro español y el teatro universal. La obra se completa con unos índices finales de materias, nombres propios y obras. La falta de ilustraciones, común a otras historias que conocemos y que alguna vez podríamos advertir aquí (pienso, por ejemplo, en la citada sección de John Varey sobre los corrales, que hoy podría ir acompañada por los dibujos de José M<sup>a</sup> Ruano y otros), se compensa con el CD-ROM que acompaña a esta obra, *El viaje entretenido*, preparado por Andrés Peláez y Javier Huerta. Por lo demás, hoy este inconveniente es relativo porque existen diversas páginas web dedicadas al teatro español.

Como cuestiones mínimas, en cuanto al orden, el apartado sobre el teatro cervantino sigue una secuencia poco habitual: tragedia, entremeses, comedia, que no se aclara en la introducción (pp. 757-758). En alguna de las bibliografías, como la de las pp. 1346-1349, faltan algunos datos de las referencias en varias entradas. Por lo demás, es un libro cuidado y bien rematado.

En suma, estamos ante una obra importante, muy útil, bien elaborada por colaboradores eruditos y de visión ponderada y, en bastantes puntos, también innovadora.

Héctor Briosos Santos

**Claudia Demattè: *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro caballeresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Università degli Studi di Trento 2005. 180 páginas.**

Las relaciones entre los libros de caballerías y sus adaptaciones teatrales contemporáneas y sucesivas siguen siendo un campo de estudios casi del todo inexplorado y, en este sentido, el libro que reseñamos merece ser saludado como un primer intento de sistematización de la materia.

Surgidos del entusiasmo de la recién nacida industria editorial, los llamados “libros de caballerías” ocasionaron a lo largo del siglo XVI el primer fenómeno masivo de moda literaria de entretenimiento y fueron leídos con fervor por hombres y mujeres de todo nivel social en España y en el resto de Europa. Desde el principio, las hazañas de Amadís y Palmerín prestaron su cautivante espectacularidad a diferentes tipos de dramatización a partir de los desfiles, juegos, justas y torneos organizados en ocasión de numerosas fiestas públicas, hasta la temprana realización de auténticas piezas teatrales ideadas por comediógrafos como Gil Vicente y Bartolomé de Torres Naharro.

Claudia Demattè registra y examina en su *Repertorio* un conjunto de treinta y un textos teatrales del siglo XVII que en diferentes grados y formas adaptan episodios procedentes de libros de caballerías españoles de la centuria anterior. Entre tales obras destacan por su notoriedad y prestigio títulos como *El castillo de Lindabridis* de Calderón, el *Caballero del Febo* de Pérez de Montalbán y la *Gloria de Niquea* de Villamediana, así como llaman la atención algunos textos “desconocidos” aquí examinados por primera vez como los anónimos *Las aventuras de Grecia* o *Las proezas de Esplandián*.

La individuación de las relaciones entre texto dramático y texto narrativo (en concreto, las dinámicas de dramatización de la novela caballeresca) constituye el eje estructurador del catálogo; siguiendo métodos y fórmulas de escuela genettiana, la autora reconoce (y señala en cada ficha) cinco dinámicas de transtextualidad resultantes de procesos de selección y condensación del hipotexto o de creación innovadora: A) Dramatización de episodios de libros de caballerías claramente identificables; B) Libre utilización de elementos caballerescos; C) Dramatización de segundo grado de la materia caballeresca; D) Reescritura “a lo divino”; E) Reescritura paródica y/o burlesca.

El catálogo presenta para cada obra dramática una ficha bibliográfica por orden alfabético de autor que, además de identificar título, fecha, género, edición moderna y principales ediciones o ejemplares conservados, contiene un resumen del texto teatral dividido por jornadas y un apartado que expone sus vínculos con el hipotexto caballeresco. En esta última sección, las fichas comprenden detallados resúmenes de los episodios que inspiran el texto teatral, exponen las dinámicas de conexión transtextual y subrayan circunstanciadamente las analogías y discrepancias entre el texto fichado y sus hipotextos. Cierran el volumen útiles índices de obras, autores, libros de caballerías, motivos y personajes caballerescos.

*Stefano Neri*

**Isabel Lozano-Renieblas: *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*. Kassel: Edition Reichenberger (Estudios de Literatura, 82) 2003. 173 páginas.**

Lo que Isabel Lozano-Renieblas denomina en estas páginas “novela de aven-

turas”, lo que otros críticos han llamado novela griega o bizantina, constituye, en palabras de Alan Deyermond en un artículo ya clásico, el “género perdido” de la Edad Media española.<sup>1</sup> Esta especialista, en el que es el primer acercamiento detenido a esta cuestión, pretende evidenciar aquí la huella del género también en dicho período, al tiempo que ofrecer una explicación histórica sobre –digámoslo así– su aparente “invisibilidad”. Tal es el planteamiento defendido: la novela de aventuras, perceptible de forma nítida sólo en la época helenística, en la que surge, y en los siglos XVI y XVII, tras el descubrimiento por parte de literatos e intelectuales del Renacimiento de la obra de Heliodoro y Aquiles Tacio, sobrevive también en la Edad Media, aunque a través de la hagiografía y en confluencia con el folclore. Es precisamente el peso del folclore lo que provoca unas transformaciones en el género que hace que este origen helenístico sea difícil de percibir. Sólo a finales de la Edad Media, cuando cambie el contexto histórico, le será posible recuperar sus rasgos primigenios.

Pero antes del desarrollo de estas ideas, se abordan –en el capítulo I– dos aspectos de la cultura medieval necesarios para comprender el contexto en el que tienen lugar esas transformaciones. Empieza la autora recordando el carácter esencialmente abierto e inacabado, la ausencia de dimensión individual que caracteriza la obra artística y, en concreto, literaria de ese período. En las culturas fundamentalmente orales –caso de la medieval– esta “apertura” del texto es un rasgo característico, como lo es también, y al mismo tiempo, la continuidad con la tradición. Por este motivo la aparición de una “conciencia

ajena”, distanciada de dicha tradición, constituiría “un poderoso agente transformador”, pues permitiría “tratar el material tradicional con una distancia alejada del compromiso al que obliga la tradición” (p. 11). Y es en estas coordenadas donde debemos comprender el papel fundamental que juega la traducción –ampliamente entendida– en el surgimiento de la novela medieval, al posibilitar no sólo su difusión incluso “transnacional”, sino también ese nuevo acercamiento, desde una conciencia ajena, al material tradicional.

En el breve capítulo II se aborda la obra clave, en el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media, que ejemplifica cómo la “memoria histórica” de la novela de aventuras se conserva en los relatos cristianos: las *Recognitiones* (s. III) de Clemente Romano, también conocidas como las *Pseudoclementinas*. Allí los motivos característicos del género –naufragios, falsas muertes, anagnórisis, etc.– aparecen en una trama que aporta dos novedades importantes, de gran fortuna en la posterior novela medieval: la familia –pues es su periplo lo que se cuenta– como sustituta de la joven pareja de enamorados, y el tema del incesto como detonante de la separación familiar (p. 35).

La historia de Apolonio es, igualmente, clave en el tránsito de una cultura a otra. En el capítulo III, tras presentar una síntesis sobre la difusión –desde el siglo V o VI al X– de la *Historia Apollonii regis Tyri* y las diversas teorías sobre su origen, se centra en la versión castellana más importante, el *Libro de Apolonio*. En ella analiza dos elementos que ponen de manifiesto el peso de la materia tradicional a través de la hagiografía. En primer lugar, la actualización, a través del personaje de Tarsiana, del motivo de la doncella expuesta en un burdel que consigue salvar su virginidad, presente ya en las *Efesiacas* de Jenofonte de Éfeso (s. II) y que hará

<sup>1</sup> “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”. En: *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 231-259.

fortuna en los primeros relatos cristianos y, sobre todo, en numerosas “vidas de santas”. El segundo se encuentra en la oscura profecía de Antíoco, cuyo verdadero significado sigue generando controversia. Lozano-Renieblas apuesta por que dicha profecía apunta a un doble incesto del protagonista con su madre y su hija, fruto de su relación con la primera. Esto vincularía la obra “a las leyendas hagiográficas del Medioevo que expresaban la magnitud de la gracia divina mediante el tema del doble incesto” (p. 56). Se trata de un tema, en fin, que “se encuentra rara vez en los relatos mitológicos de la Antigüedad. Sin embargo fue uno de los delitos preferidos de las leyendas cristianas, sobre todo a partir del siglo XII” (pp. 61-62), de lo que son buen ejemplo las leyendas del Papa Gregorio o San Albano.

Las *Pseudoclementinas* antes mencionadas se encuentran con probabilidad –en opinión de la especialista– en el origen de los dos ciclos novelísticos más emblemáticos del período: el del hombre probado por la Fortuna y el de la mujer calumniada. Del primero se ocupa en el capítulo IV. Y en concreto, tras abordar la leyenda de San Eustaquio, del *Libro del caballero Zifar* como texto emblemático de la Edad Media española relacionado con la misma. No podemos detenernos en el interesante análisis del prólogo de la obra, conservado completo solamente en el manuscrito de París de principios del siglo XV. El estudio detenido a nivel temático de la parte correspondiente a las aventuras de Zifar y Grima demuestra el vínculo de esta obra con la novela helenística y las diferencias que la separan de la novela de caballerías, con la que sí se la suele relacionar. Pues a pesar de que el héroe sea denominado “caballero”, fruto del momento histórico, “no es un caballero a la manera de los caballeros andantes, porque su identidad no se construye de acuer-

do al ideario de la caballería sino a la manera de la novela de aventuras helenística pese a su forma externa” (p. 115).

Hay que decir que el acercamiento al *Libro de Apolonio* y al *Libro del caballero Zifar* no se queda en el nivel argumental. Los capítulos III y IV concluyen con un análisis de las consecuencias que sobre el funcionamiento del género tiene la entrada del folclore. Pues ese “tiempo reversible” que según Mijail Bajtín –punto de partida de la especialista– caracteriza la novela de aventuras helenística, un tiempo que no se incorpora a la serie biográfica de los personajes, que no los transforma ni psíquica ni físicamente, cede su espacio al “tiempo de crecimiento” del relato folclórico, lo que conlleva una reducción de las aventuras, antes potencialmente ilimitadas. Como consecuencia asistimos a una simplificación de todo ese sistema de referencias internas –prolepsis, analepsis, recapitulaciones– herencia de la épica y característico del género en sus orígenes. Pero además la entrada de lo folclórico propicia la eliminación de otro recurso tan emblemático como es la *écfrasis*, pues el material tradicional “no necesita de descripciones detalladas porque el imaginario del que se nutre es conocido de todos” (p. 73).

Si el folclore produce un retroceso del género de la aventura perceptible tanto en la historia de Apolonio como en el ciclo del hombre probado por la Fortuna, este retroceso se intensifica en el ciclo de la mujer calumniada, al que se dedica el capítulo V. Se centra en primer lugar en la historia del caballero del Cisne –sobre todo en la versión recogida en *La Gran Conquista de Ultramar*– como obra de transición entre unos primitivos relatos folclóricos como el de la niña de las manos cortadas, y los cuentos de la *Santa emperatriz* y *Otras de Roma* y la *Historia de la reina Sebilla*, la representante más emblemática del grupo, con elementos

—como sucedía con el *Zifar*— que la vinculan a las novelas de caballerías.

Tras el análisis de estas obras representativas queda perfectamente clara la tesis de Lozano-Renieblas, y también que este volumen constituye una aportación básica, una obra de referencia para futuros estudios sobre el nacimiento y la evolución de la novela en España. En las páginas finales de este interesante recorrido, a modo de epílogo, se expone la teoría de que a finales de la Edad Media sí se dio el contexto propicio para que la novela de aventuras se desprendiera de folclore y recuperara sus rasgos primigenios. Pues ese “tiempo de crecimiento” del relato folclórico es también —volvemos a Bajtín— el del crecimiento colectivo, propio de las sociedades rurales ajenas a las implicaciones de la vida urbana, mientras que el tiempo de la aventura, presente en la novela helenística, es un tiempo ligado siempre a la experiencia individual, aunque no se incorpore a la serie biográfica del personaje. Sucede que a finales de la Edad Media asistimos al desarrollo en suelo hispánico de una sociedad civil y urbana, alternativa a la sociedad rural, capaz de recuperar esa dimensión individual, hecho que posibilita el renacer de esas formas temporales de la Antigüedad. Así, en *Flores y Blancaflor* o *Paris y Viana*, por ejemplo, comprobamos cómo la novela de aventuras empieza a despegarse del folclore y a recuperar sus rasgos característicos primigenios: de nuevo la pareja de enamorados como protagonistas, mayor papel de la casualidad, mayor diversificación de las aventuras, recuperación del sistema interno de referencias característico del género, etc. ¿Por qué, entonces, no se produce un renacer definitivo del género? Es la última pregunta a la que responde la autora: porque para entonces la novela de caballerías, con sus propias reglas, se ha impuesto como el relato de aventuras genuino de la Edad

Media, y el género que nos ocupa tenderá a ser fagocitado por ella.

Moisés Martín Gómez

**Petra Dodell: *Frauenbilder in der spanischen Novellistik des Siglo de Oro*. Berlin: edition tranvía/Walter Frey (*Genderstudies Romanistik*, 10) 2003. 288 páginas.**

El presente libro, tesis doctoral de la Ludwig-Maximilians-Universität München, forma parte de la colección “Genderstudies Romanistik”, editada por Christine Bierbach y Brunhilde Wehinger. Se inserta en el campo de investigación de los estudios del Siglo de Oro, prestando especial atención a la imagen de la mujer reflejada en la literatura de la época y su respectiva recepción tanto en su época como en la hispanística actual. Por lo tanto, sorprende un poco que en la bibliografía no aparezca un título publicado unos años antes en la misma colección y con un tema parecido, bajo la dirección de Ute Frackowiak (ed.): *Ein Raum zum Schreiben. Schreibende Frauen in Spanien vom 16. bis ins 20. Jahrhundert* (1997) o el artículo de Monika Bosse, “Von der *passio hispanica* und der weiblichen Teilhabe an ihr. María de Zayas’ winterlicher *Sarao* im europäischen Kontext” (en Bosse/Stoll, Bielefeld 1997). Teniendo en cuenta todas las demás referencias bibliográficas que ofrece la autora al final de su estudio es, sin embargo, un detalle sin mayor relevancia.

En el centro del análisis de Petra Dodell figuran las mujeres ficticias de autores no exclusivamente femeninos, objetivo bien pensado porque ofrece la posibilidad de interpretar ejemplos literarios de escritores y escritoras, presentando de este modo una visión más apropiada de la

situación literaria que al mismo tiempo refleja quienes han sido los portavoces de la época y con ello formadores de la imagen femenina en la literatura. Alejando las voces femeninas en los textos literarios del sexo biológico de sus autores, el análisis alcanza un alto nivel interpretativo de la polifonía diegética.

El estudio se divide en seis partes que, después de la discusión metodológica, empiezan con el tema de la “domesticación” de la mujer en el contexto histórico (capítulo 2), pasando por su “fijación local” en la casa (capítulo 3) y la “eliminación social” a través de violencia y violación (capítulo 4) para finalmente abrir paso hacia la “conquista espacial” (capítulo 5) y la “conquista verbal” (capítulo 6) de las protagonistas literarias. El espacio y la voz son dos motivos retomados por Petra Dodell que, como ya señalan los (sub)títulos de los capítulos, sirven tanto literal como metafóricamente para subrayar de antemano la problemática de los personajes femeninos en la literatura de los siglos XVI y XVII vista desde una perspectiva moderna. Las teorías de Juri Lotman y Mijaíl Bakhtin apoyan –entre otras– terminológicamente el razonamiento de la autora.

Los textos que a lo largo del estudio se analizan abarcan desde Fray Martín de Córdoba, Juan Luis Vives y Fray Luis de León, para basarse en un fundamento textual histórico de la imagen de la mujer, y conducen a la interpretación de ejemplos literarios de Miguel de Cervantes, Gonzalo de Céspedes, Francisco de Lugo y finalmente María de Zayas. Mientras, según la autora, los tratados como *El Jardín de Nobles Doncellas* (1500), *De institutione feminae christiane* (1523) y *La perfecta casada* (1583) sirven de modelo para reflejar críticamente el monopolio verbal masculino (“ein männliches Redemonopol”, p. 79) de los tratados sobre la formación de la

mujer, los textos de un género explícitamente literario como el de la novela corta abren espacios alternativos y polifónicos frente a un mundo cerrado y monológico (“alternative Welten, die das Andere zu Wort kommen lassen, die den Absolutheitsanspruch der monologisch-geschlossenen Welt relativieren”, *Ibid.*). Uno de los méritos de este vasto corpus reside en el análisis de la polifonía de las voces literarias y su detallada y exacta interpretación siguiendo el método del *close-reading*, considerando siempre el marco intra y extradiegético de los textos en cuestión. El que las lecturas a veces puedan parecer un tanto forzadas en la polarización de las voces y espacios opuestos (masculinos versus femeninos), sobre todo en las interpretaciones zayescas, sabiendo que en los textos de la autora no se critica únicamente la capacidad engañadora de los hombres sino igualmente la de las mujeres, se debe al tema y objetivo del trabajo que, al mismo tiempo, tiene el mérito de integrar significativa cantidad de textos, entre ellos, dos novelas intercaladas de *El Quijote*. Esta amplia panorámica no permite en todos los ejemplos una lectura plural de los polivalentes textos, sino que tiene que centrarse en el análisis de las imágenes y voces femeninas.

El primer espacio analizado en la novela de “El celoso extremeño” y la novela de “El curioso impertinente” de Cervantes, *Sucesos trágicos de Don Enrique de Silva* de Céspedes, *Del andrógino de Lugo* y *La esclava de su amante* de Zayas es el “*Innenraum*” (espacio interior) como lugar atribuido a la mujer, concretizado en el símbolo de la fortaleza –“Dilemma der Frau” (p. 84). Según la autora, los tres primeros textos demuestran que la conquista de espacios por parte de las protagonistas es posible y va unido a la liberación discursiva y el desarrollo individual de los personajes femeninos.

En *La esclava de su amante* y otros textos de Zayas la casa es el campo de batalla entre hombres y mujeres y no está a favor de la mujer sino que se convierte en cómplice del hombre y cárcel de la mujer (p. 146). La pérdida del espacio íntimo está unida a la pérdida de autonomía corporal de la mujer, como Dodell esboza en las novelas “El celoso extremeño” y “La fuerza de la sangre” de Cervantes. Como lugar alternativo se revela el convento que, sin embargo, es un espacio ambiguo por ser tanto refugio como capitulación ante la predominación del discurso masculino; el convento no es sino un espacio dentro del mundo patriarcal, “ein Raum innerhalb der patriarchalen Welt” (p. 148). Por lo tanto, las protagonistas femeninas consiguen crearse un espacio a través de sus voces narrativas, sea, como en muchas novelas, dentro de los muros del convento o, como p. ej., en el caso de la novela *Aventurarse perdiendo* de María de Zayas, narrada en el marco novelesco por Lisarda que inventa un espacio ficticio nuevo, contando la historia de Jacinta: “Lisarda lässt den von Jacinta verlassenen Fiktionsraum im Erzählen neu erstehen” (p. 240). Lo que determina y diferencia los discursos femeninos de los masculinos, según Petra Dodell, es el hecho de que el “novelar” de las protagonistas femeninas está marcado por el deseo –tanto en el sentido erótico como metapoético–, mientras que el novelar de los protagonistas masculinos está marcado por el discurso convencional. Término importante en este contexto es el de la transgresión: la creatividad poética femenina se constituye más allá de la norma, la masculina se basa en la tradición. Es allí donde la voz femenina alcanza su territorio propio: “Indem Zayas, eine ‘mujer con muchos deseos de ofrecer su libro’, ihr Anliegen in der Geste der offiziellen Rede vorbringt, in der sie dafür Platz sucht und Platz schafft, offenbart sie deren Lücken und Ausbaufähigkeit” (p. 252).

Problemática parece la conclusión de que la segunda parte de las novelas zayasas sea o no literatura comprometida (“‘engagierte’ Literatur”, p. 253), como igualmente el empleo del término “Wahrheit” (p. 258) como *Intentio auctoris*, según Petra Dodell. No solamente el estudio de Hans Felten (1978) sobre la evidente actitud moralística de María de Zayas pone en duda el empleo de un término absoluto como el de la verdad en su forma gramatical singular.

La lectura del libro de Petra Dodell, sin duda alguna, ofrece nuevas perspectivas para la interpretación de los textos mencionados, gracias también a la consecuente aplicación metodológica y las originales frases de la autora, no por último en la contextualización del tema, como p. ej. en la introducción: “Die Welt sehen wollen und an Schranken stoßen, sprechen wollen und schon sprichwörtlich sein – Frauenschicksal im Siglo de Oro ist auch Dichterschicksal, denn die Zensur lenkt den Blick und legt die Worte darüber in den Mund. Der Entwurf des Frauenbildes und seine Position im Text geben auch Auskunft über das Weltbild des Schreibenden” (p. 9). Lo que el lector interesado echará de menos al final de la lectura de este libro es un resumen global de los textos analizados que le permitiera participar en las ideas generales de la autora sobre tan ‘extraños y nunca vistos sucesos’.

*Anna-Sophia Buck*

***El Censor. Edición de Francisco Uzcan-ga Meinecke. Barcelona: Crítica 2005 (Clásicos y Modernos 2). 357 páginas.***

Desde el redescubrimiento de la Ilustración española por Jean Sarrailh, o bien, para decirlo de otra forma, a partir de la

“recuperación de una herencia reprimida”,<sup>1</sup> la comunidad científica de dieciochistas ha ido realizando ediciones de textos del XVIII para rellenar este hueco en la memoria cultural hispana. Un papel clave en el Siglo de las Luces lo desempeña la prensa, a la que se considera un “nuevo instrumento cultural”<sup>2</sup> y uno de los pilares más firmes sustentadores del movimiento reformador.<sup>3</sup> Además, el significado de las revistas como nuevo medio de comunicación se ve reflejado en ediciones facsímiles como la del *Pensador* de Clavijo Fajardo o la del *Diario de los literatos de España* de Juan Martínez Salafraña. De *El Censor*, proyecto periodístico encabezado por Luis Cañuelo, disponemos de una edición íntegra en facsímil, publicada 1989 en Oviedo y acompañada por un estudio de José Miguel Caso González. Ya en 1972, aún bajo el régimen de Franco, la editorial Labor de Barcelona había sacado a la luz una antología de artículos de la misma revista con una introducción muy meritoria de Elsa García-Pandavenes. Desde entonces *El Censor* se ha ido convirtiendo en un sujeto preferido de investigación, e indudablemente ha quedado como uno de los textos canonizados de la Ilustración española. Como vamos a exponer, la recopilación de artículos de *El Censor* recientemente ofrecida por Francisco

Uzcanga Meinecke se justifica fácilmente entre las ediciones ya existentes.

Como he indicado antes, la prensa periódica surge en el XVIII, siglo en que la Península sale de su aislamiento cultural – aislamiento guardado cautelosamente desde las épocas de Felipe II. Se trata de un nuevo medio por el cual ciertas elites españolas, conforme con el reformismo borbónico, intentan reanudar la comunicación cultural y científica con el resto de los países europeos. Dicho en otros términos, la prensa, al menos la que puede atribuirse al movimiento reformador, representa el instrumento cultural con el que España participa en la *transferencia cultural* europea. No se encuentra ejemplo más ilustrativo para esto que el del mismo *Censor*. Como leemos en el estudio preliminar de Uzcanga-Meinecke, esta revista puede comprenderse como adaptación de un modelo inglés, promovido por Joseph Addison: *The Spectator* (1711-1714): “Encabezados por un autorretrato imaginario, suerte de tarjeta de visita acompañada del currículum con que el autor ficticio se presenta ante el público, abordan estos periódicos los más diversos asuntos con tono generalmente satírico y moralizador, y voluntad educativa y divulgadora [...]” (p. 10) Al representar los autores situaciones y sujetos sacados de la vida cotidiana, se sirven de un tono jocoso, hasta frívolo. Más típico aún de este género resulta la variedad formal que permite a los autores emplear numerosos moldes literarios como “cartas de lectores, inventadas casi siempre, o la inclusión de relatos de viaje, sueños, diálogos, etc.” (*Ibid.*)

No obstante, *El Censor* trasciende este modelo y lo adapta a las exigencias de sus propias coordinadas culturales. Ya observó Juan Sempere y Guarinos, contemporáneo a dicha revista y célebre compilador del *Ensayo de una Biblioteca española del reinado de Carlos III*: “El Censor manifiesta

<sup>1</sup> Véase Siegfried Jüttner: “España, ¿un país sin Ilustración? Hacia una recuperación de una herencia reprimida”, en: R. Mate/F. Niewöhner (eds.): *La Ilustración en España y Alemania*. Barcelona: Anthropos 1989 (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico 40), pp. 121-137.

<sup>2</sup> Véase Immaculada Urzainqui: “Un nuevo instrumento cultural: La prensa periódica”, en: J. Álvarez Barrientos (et al.): *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1995, pp. 125-216.

<sup>3</sup> Véase Richard Herr: *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar 1964, pp. 151-165.

otras miras más arduas y más arriesgadas. Habla de los vicios de nuestra legislación, de los abusos introducidos con pretexto de religión, de los errores políticos y otros asuntos semejantes.”<sup>4</sup> Con esto ya cabe apuntar a los notorios conflictos que caracterizan la relación tensa entre la revista, el Consejo de Castilla y sus censores. Desde sus comienzos en 1781, el transcurso de la publicación de *El Censor* se ve interrumpida por dos prohibiciones antes de que en 1787, supuestamente el mismo Floridablanca acabe con el proyecto periodístico de manera definitiva. Uzcanga Meinecke dedica un párrafo entero de su introducción a esta temática y nos informa detalladamente de los sucesos históricos que llevan a la abolición de la revista. Este aspecto, asimismo, está estrechamente ligado con la discusión largamente sostenida entre los investigadores tanto sobre la verdadera autoría de los artículos de *El Censor* como sobre los objetivos perseguidos por el proyecto. Caso González había lanzado la hipótesis de que detrás de Cañuelo –mero “hombre de paja”<sup>5</sup>– se camuflaba un colectivo de autores reunido por la tertulia de la condesa del Montijo y, además, que *El Censor* contaba con el apoyo directo del rey Carlos III. Así, los artículos más atrevidos de la revista, sobre todo los que tratan del sistema político, apuntan “a una reforma en profundidad del despotismo del tiempo, que yo quisiera que no se llamara ilustrado”.<sup>6</sup> Había ido más lejos Elsa García Pandavenes, al poner de manifiesto que Cañuelo –testigo de los conflictos sociales contemporáneos y “carácter prerrománti-

co”– “se declara firmemente al lado del nuevo orden: es decir de la burguesía y de los valores burgueses”.<sup>7</sup>

Frente a estas tesis, Uzcanga Meinecke asume una postura debidamente moderada. En cuanto a los autores observa: “Hasta que posteriores investigaciones no arrojen más luz sobre la cuestión, seguiremos hablando del *Censor* “de Cañuelo”, pero ya con la certeza de que estamos en realidad ante una obra de vocación colectiva y autoría múltiple” (pp. 9-10.). Después de todo ha resultado innegable la amplia participación de renombrados autores de la Ilustración como Jovellanos, Samaniego y Menéndez Valdés. Lo que nos parece más importante, sin embargo, es que el editor de la presente edición haga hincapié en el “pragmatismo del reformista ilustrado” (p. 18), pragmatismo aplicado a temas centrales enfocados por la crítica censorina, como por ejemplo la religión. Según Uzcanga Meinecke, la posición ideológica de *El Censor* “no es abolicionista sino simplemente reformista” (p. 18). La revista, pues, se caracteriza como instrumento de la reforma sociocultural, lo que es un rasgo fundamental de lo que se ha llamado el Despotismo Ilustrado.

Sin duda la nueva antología ofrece un acceso sencillo a los temas más complicados y más tratados por la investigación de las últimas décadas. Al comentar además los recursos formales de los periodistas, el editor se puede basar en los propios estudios y deja entrever nuevas perspectivas para futuros trabajos sobre la revista.<sup>8</sup> No obstante, el mérito más destacado de la presente edición está en el intento de abrir los

<sup>4</sup> Citado por “*El Censor*” (1781-1787). Edición de Elsa García Pandavenes. Barcelona: Labor 1972, p. 24.

<sup>5</sup> *El Censor, obra periódica*. Edición de José Caso González. Oviedo: Universidad de Oviedo 1989, p. 798.

<sup>6</sup> *Ídem*.

<sup>7</sup> “*El Censor*”. Edición de García Pandavenes, p. 54.

<sup>8</sup> Véase Francisco Uzcanga Meinecke: *Sátira en la Ilustración española. Análisis de la publicación periódica “El Censor” (1781-1787)*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Veruert 2004.

textos de *El Censor* a un público más amplio, textos que ideológica y estilísticamente nos parecen claves para el ensayismo español. La selección de artículos se corresponde con los temas predominantes de la revista.<sup>9</sup> Asimismo, el editor aparentemente ha querido escoger un abanico de discursos que resaltase las características humorísticas sin omitir, sin embargo, la reflexión detenida y lúcida. Con respecto a la antología de Elsa García Pendeves, Uzcanga Meinecke ha añadido unos artículos más tempranos, lo cual permite al lector seguir el desarrollo de la crítica censorina. Las notas a pie de página que acompañan los artículos son sumamente útiles, ya que acercan al lector moderno, necesariamente limitado en sus conocimientos históricos, a una época bastante remota como el siglo XVIII. Para el investigador tanto el índice, realizado a partir de estas notas, como el resumen de la historia de la recepción resultan igualmente interesantes, bien que en cuanto al segundo extrañamos el reciente estudio de Klaus-Dieter Ertler.<sup>10</sup>

Como anuncia el texto de la solapa, “*El Censor* es uno de los grandes portavoces de la Ilustración en nuestro país [...]”. Tal vez los textos de *El Censor* ya estén integrados en lo que podemos llamar la herencia cultural española. Para eso, sin embargo, es indispensable hacerlos accesibles a un público más amplio. A eso ayuda la presente edición de Uzcanga Meinecke, ciertamente sin reducir la complejidad del sujeto y traer a colación los aspectos más centrales de los últimos años de la investigación.

Jan-Hendrik Witthaus

<sup>9</sup> Véase Werner Krauss: “Motivrepertoire einer spanischen Zeitschrift des 18. Jahrhunderts”, en: *Iberoromania* 1 (1969), pp. 73-80.

<sup>10</sup> Klaus-Dieter Ertler: *Tugend und Vernunft in der Presse der spanischen Aufklärung: ‘El Censor’*. Tübingen: Günter Narr 2004.

**Andrea Bernardi: *La mujer en la novela histórica romántica*. Perugia: Morlacchi Editore 2005. 141 páginas.**

El propósito de Andrea Bernardi, investigador de Perugia, es dar los primeros pasos en el estudio de un tema hasta ahora escasamente tratado por la crítica literaria, como es el papel femenino en la novela histórica española del Romanticismo. Lo logra en cuanto que este trabajo consiste en una primera aproximación general mediante un corpus bastante amplio y en general relativamente desconocido, ya que, aunque en él caben algunas novelas ya bastante estudiadas, como *El doncel de don Enrique el doliente* de Larra, *El señor de Bembibre* de Gil y Carrasco o *Ni rey ni roque* de Escosura, la mayoría de ellas no han logrado todavía despertar el interés de la crítica, como es el caso de *Ramiro, Conde de Lucena*, de Rafael Húmara y Salamanca, *Los bandos de Castilla* de Ramón López Soler, *La heredera de Sangumí*, de Juan Cortada y Sala, *Doña Isabel de Solís*, de Martínez de la Rosa, *Cristianos y moriscos*, de Estébanez Calderón, *Guatimozín, último emperador de México*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Doña Urraca de Castilla*, de Francisco Navarro Villoslada.

El autor nos explica en la “Introducción” (pp. 15-25), haciendo un documentado estado de la cuestión, que la escasa atención de la crítica por la novela histórica romántica se debe a la creencia, generalmente mal fundada, de que ésta no es más que una imitación o copia del modelo en el que hunde sus raíces, *Ivanhoe* de Walter Scott.<sup>1</sup> Bernardi muestra su

<sup>1</sup> Bernardi no cita el reciente estudio de Benjamin Kloss, que se ocupó por extenso de este aspecto: *Die Abhängigkeit und Loslösung Larras und Escosuras vom Modell des historischen Romans Walter Scotts*. Berlin: Erich Schmidt 2003 (Stu-

desacuerdo con esta afirmación, si bien desgraciadamente no ofrece las claves al lector para rechazar esta creencia.

Además, hace hincapié en que el descuido de la figura femenina en estas novelas ha llevado asimismo a una falsa interpretación de las mismas. Bernardi observa que las heroínas de estas novelas –cuyo papel en la acción puede ser de protagonista, segunda protagonista, antagonista o simple adyuvante– no cumplen los requisitos del ideal romántico que se hacían evidentes en la poesía y el teatro (una de las más representativas sería quizás la doña Inés de don Juan Tenorio). Así, en general, estas figuras muestran, siempre según el autor, una disposición a la acción y una resolución alejada en toda medida del ideal de mujer angelical y pasiva del Romanticismo. Así lo demostrará Bernardi, tras un primer capítulo (pp. 27-56) en el que explica a grandes rasgos el argumento de cada una de las novelas, en los sucesivos análisis en el capítulo tercero (pp. 57-97), que se dedica al análisis de lo que él denomina “lo femenino”. Este capítulo acoge a los personajes femeninos protagonistas, y en él, el papel de cada uno de ellos en la novela, una caracterización física y moral y cómo se desenvuelven ante el amor. Finalmente, también entra en este capítulo el desenlace de la novela y el final de cada heroína, siempre trágico. Estos análisis resultan demasiado ceñidos a la línea argumental, de tal manera que muchas veces resultan un poco repetitivos al perfilar a los personajes y, lo que es de lamentar, muchas cuestiones que serían interesantes quedan sin resolver. Por ejemplo, se hace alusión a la extrema religiosidad de estas heroínas idea-

lizadas, que, al mismo tiempo, esperan que se cumpla un destino que no conocen y sobre el que no pueden ejercer ninguna influencia. Sería interesante, pues, ver de qué manera estos autores románticos –tanto los conservadores como los liberales– dan respuesta a esta contradicción. Se podría investigar también hasta qué punto y de qué manera influye el horizonte de expectativas del público lector en la caracterización de estos personajes, por ejemplo, si la descripción física en personajes indígenas o no cristianos comporta más misterio para subrayar los gustos del público o si el público exigía cierto erotismo en la figura principal. En lo que se refiere al desenlace, no queda suficientemente claro por qué en la mayoría de las ocasiones se prefiere un desenlace trágico, si es una marca del género, así como se podría investigar si existe algún caso de final trágico femenino buscado –suicidio– como sí existe en el teatro (pensemos en Don Álvaro) o si esto sería una contradicción con la religiosidad ideal de las amadas.

El siguiente capítulo (“Otras facetas de lo femenino”, pp. 99-117) trata otros personajes femeninos que no son la protagonista principal. Es el caso de las segundas protagonistas, de las antagonistas, las criadas y la monja. En el caso de las primeras se caracterizan igual que las protagonistas en cuanto a la idealización positiva, si bien en menor grado. Las antagonistas, a las que curiosamente sólo se les dedica tres páginas, constituyen la oposición moral a la heroína y están caracterizadas negativamente, lo que confirma desgraciadamente que estos personajes son en gran medida tipos, lo cual contradice la tesis principal del volumen, que defiende la originalidad de lo femenino en estas novelas. Igual que sucedía en el capítulo anterior, muchas preguntas surgen en la mente del lector a las que el volumen no responde debido a su acerca-

dienreihe Romania 19). 280 páginas, recientemente reseñado por Patrick Saulheimer en *Iberoamericana* V, 19 (2005), 226-227.

miento argumental al tema. Hay personajes a los que, si bien según el autor tienen mucha importancia en el argumento, no se atiende. La monja loca, sor Brígida, de *Los bandos de Castilla* (como la Malinche que mata a la protagonista de Avellaneda, Gualcanzintla, en el segundo capítulo del volumen), que presenta todas las características de un personaje heterodoxo, no es analizada “por no representar el verdadero espíritu del claustro” (p. 114), si bien “la profunda unión espiritual con Dios”, que debería ser una característica típica de la vida claustral, sólo aparece en una de las novelas. Esto último unido a la tendencia a la enfermedad de las heroínas en los monasterios podría constituir el objeto de una investigación que podría comparar cuál era la situación real de estas mujeres enclaustradas y qué hay de real en las novelas. El libro se cierra con unos cuadros esquemáticos comparativos y una sucinta bibliografía.

Como vemos, nos encontramos ante un terreno poco transitado, de tal modo que el estudio de Bernardi (de carácter introductorio, de estilo escolar al uso y sin grandes pretensiones, aunque constituye un buen comienzo para el estudio de este tema) y el gran número de preguntas todavía no resueltas que de él surgen abren el camino para futuros estudios que irán subsanando los huecos investigativos que todavía existen en torno a este género.

*Rosamna Pardellas Velay*

**Elena Cueto Asín: *Autos para siluetas de Valle-Inclán. Simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial 2005. 161 páginas.**

Con la intención de paliar la casi absoluta falta de bibliografía existente sobre

los *Autos para siluetas* de Valle-Inclán, Elena Cueto Asín, docente en el Bowdoin College, presenta este volumen, que se trata del primer estudio monográfico sobre las obras *Ligazón* y *Sacrilegio*. Como señala la autora en el capítulo introductorio, la crítica literaria había obviado en mayor o menor grado los *Autos*, y en cuanto a la puesta en escena, hay que esperar a mediados de la década de los noventa, de la mano de José Luis Gómez en el Teatro de la Abadía madrileño, para poder hablar de éxito de escenificación.

A partir de la observación de la dificultad para clasificar de manera casi taxonómica estas obras —como en muchos casos había intentado la escasa crítica literaria— siguiendo los criterios cronológicos y estéticos que se atribuían tradicionalmente a la obra valleinclanesca, Cueto logra demostrar por medio de un análisis sistemático y detallado, que estos textos se adscriben por una parte a la estética simbolista, aunque no dejan de mostrar rasgos del esperpento.

El segundo capítulo se ocupa del análisis, desde el punto de vista temático y estilístico, de los elementos simbolistas en ambas obras, siempre buscando un enfoque comparatista que abarque la totalidad de la obra de Valle, trascendiendo así los géneros literarios. Asimismo, la autora se hace eco de las influencias intertextuales con obras de Maeterlinck o Mallarmé, por poner un ejemplo. Así, las semejanzas temáticas o formales de los autos con sus obras narrativas breves claramente simbolistas, como *Jardín umbrío* o *Flor de santidad* (aspectos como el tratamiento de personajes arquetípicos, la religión y el ocultismo, la espiritualidad, el empleo de lo sensorial, entre otros) permiten hablar de una afiliación al simbolismo, proveniente de sus obras tempranas.

No obstante, como se encarga de demostrar Elena Cueto en el tercer capítulo,

estas características o rasgos simbolistas van a ser desfigurados, reducidos a sombras —a siluetas, por utilizar las palabras del autor— integrándose plenamente en la estética de lo que él denominó el esperpento. Para ello el análisis se centrará en los recursos visuales, estructurales y lingüísticos utilizados para deconstruir aquella estética y reconstruir el esperpento. La deformación y la distorsión, lo carnavalesco, se produce no sólo dentro de las obras, sino que el género mismo se verá transformado, como se observa en la dificultad de poner en escena muchas de las acotaciones. Como explica la autora, Valle acabará centrándose en la narrativa ante la indeterminación genérica que estos *Autos para siluetas* implican (sombras chinescas, autos medievales, teatro narrativo).

Los *Autos para siluetas* son, en opinión de Cueto, el “ejemplo máximo de esa fuerza creativa que conjuga tradición e innovación” y en este sentido han de ser valorados como “piezas clave” (p. 149) en la trayectoria de renovación dramática que lleva a cabo Valle-Inclán, cuya obra sigue inquietando. Este volumen pionero contribuye a un mayor conocimiento del genio del autor, cuyos cimientos estéticos siguen admitiendo nuevas interpretaciones, y sienta una base firme para futuros trabajos.

*Rosamna Pardellas Velay*

**César Oliva: *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*, Valencia: Acadèmia dels Nocturns Escenes/Universitat de València 2003. 217 páginas.**

Quizás nadie como César Oliva represente la integración armónica de esos dos ámbitos, crítica teatral universitaria y práctica escénica, tan necesitados entre sí

y tan a menudo escindidos de manera irreconciliable. De esta doble actividad, la primera como catedrático de Literatura Española, y la segunda al frente del Teatro Universitario de Murcia, da buena cuenta *El fondo del vaso*, recopilación de cinco trabajos realizados en muy diversas épocas —1978, 1986, 1998 y 2000— unidos por el dramaturgo que los alienta, Ramón María del Valle-Inclán, de cuya genialidad Oliva fue, ha sido y es no sólo acérrimo defensor por vía libresca, sino, sobre todo, pionero en su recuperación escénica, tras haberse visto relegado al ostracismo durante las primeras décadas de la dictadura franquista. En este sentido, resulta paradigmático su montaje de la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1967) —luego retomado en 1974—, nacido al calor de los diversos estudios publicados con ocasión del treinta aniversario de la desaparición del dramaturgo gallego. Para la disposición del material que nos ocupa, no se recurre a un criterio cronológico; pareciera que el editor hubiera querido remedar la articulación del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, volumen en el que —como recordará el lector— las dos piezas breves se sitúan en torno a *El embrujado*, obra esta de inspiración diversa y con una extensión mucho mayor. De la misma forma, los estudios más recientes flanquean el ya clásico “Antecedentes estéticos del esperpento” —publicado por *Los Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia*, allá por 1978—, trabajo revelador para los muchos investigadores que, años después, hemos transitado los rincones más heterodoxos de la producción dramática valleincliniana. Oliva conectó, con la solvencia que le caracteriza, la teoría esperpéntica con un legado de doble faz: parateatral y popular —el primitivo Carnaval— y literario —Arcipreste de Hita, *La Celestina*, los pasos, los entremeses, los sainetes...—, el segundo heredero

del primero, y ambos partícipes de un espíritu común de inversión del que son díscolos sucesores algunas de las manifestaciones más importantes de nuestra historia literaria. No por parecernos obvia en la actualidad, resulta menos importante la aportación de Oliva, a quien debemos la adscripción de buena parte del teatro de Valle-Inclán a una tradición, fundamentalmente dramática, de la que toma personajes –daifas, bobos, cornudos, petimetres, celestinas...–, estructuras –habría que plantearse hasta qué punto el teatro de Valle responde a una reelaboración, enriquecida por el expresionismo grotesco, de la farsa clásica– y objetivo último –la parodia hilarante de códigos dramáticos obsoletos, sobre todo el drama neorromántico y la comedia burguesa de clave realista–. Asociar a Valle, en 1978, con la “poética de la carnavalización” resultaba no sólo revelador sino, como bien apunta Margarita Santos Zas en el prólogo al volumen, un tanto intuitivo, pues que las teorías de Bajtín todavía no habían encontrado acomodo en la investigación valleincliniana, y habrían de pasar algunos años para que el profesor Huerta Calvo –gran mentor de la poética del teórico ruso en nuestro país– las introdujera de forma sistemática en los estudios teatrales.

Respecto de “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, conferencia impartida en el Simposio “Simbolismo y Modernismo. Arte y Literatura en España” (Universidad de Alicante, 2000), con que se abre el volumen, Oliva ofrece un documentado estudio en torno a las huellas del movimiento finisecular en nuestras letras, desde sus iniciadores europeos –Aurevilly, D’Annunzio, Maeterlinck– hasta sus cultivadores en España –Benavente, Azorín y Martínez Sierra, entre otros–, para centrarse después en los dramas simbolistas del autor de *Luces de Bohemia* que, si bien partícipes de una

común poética de ensoñación, de un dibujo impresionista de personajes e, incluso, de una gustosa predilección por las atmósferas mortuorias, presentan ya –como apuntara hace muchos años Pedro Salinas– una incipiente estética deformadora que los conecta con la ulterior producción valleincliniana. Más discutible, en mi opinión, resulta la consideración de *El embrujado* como un drama simbolista, máxime cuando el único criterio que se esgrime para dicha afirmación es “la presencia de la muerte, como una constante que se rastrea en todas las obras analizadas”, asunto éste que, por otra parte, aparece de modo continuo en su teatro –*Divinas palabras*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, *Voces de gesta* y, por supuesto, *Luces de bohemia*, por citar tan sólo algunos ejemplos–.

Mucho más interesante cabe considerar “Realidad y deformidad en las imágenes valleinclinianas”, estudio basado en una conferencia del mismo título pronunciada en 1986. Y lo es por cuanto Oliva realiza un repaso exhaustivo por los distintos montajes de los que el teatro de Valle-Inclán ha sido objeto desde la década de los sesenta hasta casi nuestros días –el capítulo ha sido completado con la información referida a los años noventa–. Vemos así, cómo montajes ya históricos como el *Divinas palabras* (1961), dirigido por José Tamayo, o el de *Águila de blasón* (1966), al frente del cual estuvo Adolfo Marsillach, constituyen primeros puntos de apoyo para un resurgir irrefrenable que se prolonga durante los setenta –*Luces de bohemia* (1970), dirigido, una vez más por José Tamayo; *El embrujado* (1972), a cargo de Ricard Salvat; *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (1978), por Manuel Collado–, hasta la sacralización definitiva de Valle-Inclán en los años ochenta, gracias sobre todo a la tantas veces recordada puesta en escena de *Luces de bohemia*

(1984), bajo la soberbia dirección de Lluís Pasqual y la no menos destacable actuación de José María Rodero en el papel de Max Estrella, y los numerosos montajes, ya universitarios ya profesionales, que se suscitaron con motivo del cincuentenario de la muerte de Valle en 1986. La década de los noventa traerá, también, montajes de riesgo tales como las *Comedias bárbaras* (1991) de José Carlos Plaza, el *Martes de Carnaval* (1993) dirigido por Mario Gas y, sobre todo, el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1995) de José Luis Gómez, cuyos ecos resuenan aún en el Teatro de la Abadía. Una continuación matizada al presente estudio se encuentra en el que cierra el volumen, a saber “La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo”, texto extraído de una conferencia homónima pronunciada en Santiago de Compostela durante un Seminario Internacional celebrado en 1998. Menos interesante resulta, a mi juicio, el titulado “Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro”, pues, amén de abordar uno de los asuntos más debatidos en torno al teatro de Valle, esto es, el carácter novelesco de su drama y la complejidad de sus acotaciones, se centra casi exclusivamente en *Águila de blasón* como fuente de ejemplos. A ello hay que sumar la que considero más evidente carencia *El fondo del vaso*, que no es otra que una bibliografía actualizada que lo cerrara o, si se prefiere, una revisión de fichas que hubiera sido añadida, en la pertinencia de cada caso, a pie de página. Dicho aspecto resulta especialmente palmario en el capítulo referido al drama simbolista, pues mucho se ha escrito últimamente al respecto, antes y después del año 2000, fecha de la primera redacción del trabajo. No considero oportuno obviar, en este sentido, trabajos como los de Jean-Marie Lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)* (1992), las constantes y más

recientes aportaciones de Jesús Rubio Jiménez, o la monografía de Annick Le Scoëzec Masson, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité ‘fin du siècle’* (2000), por citar tan sólo algunos de los muchos ejemplos que podrían esgrimirse.

Sea como fuere, y dejando al margen estas pequeñas puntualizaciones, *El fondo del vaso* debe constituir lugar de encuentro para los investigadores del teatro de Valle-Inclán y para todos aquellos que quieran iniciarse en su particular modo de concebir el hecho dramático, de la mano de un cicerone de excepción que, como siempre, cautiva por sus conocimientos y el modo de contarlos.

*Emilio Peral Vega*

**Anna-Sophia Buck/Irene Gastón Sierra (eds.): “El amor, esa palabra...”: el amor en la novela española contemporánea de fin de milenio. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 2005. 197 páginas.**

El volumen procede de los trabajos de la sección X del decimocuarto Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas (Ratisbona, marzo de 2003). El subtítulo caracteriza suficientemente el tema general, aunque habría sido menos redundante decir “en la novela española desde 1990 hasta el presente”. Por lo general, cada trabajo se limita a un solo libro (algunos tratan dos o tres), y apenas hay repeticiones en la elección. Anna-Sophia Buck escribe sobre *Pequeñas infamias* de Carmen Posadas, señalando la mezcla de discurso policíaco y trama amorosa, con gran importancia del narcisismo (pp. 15-25). Ana Bundgaard estudia *La escala de los mapas* de Belén Gopegui, mostrando las metáforas geográficas del deseo (pp. 27-

39). Katja Carrillo Zeiter analiza *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* de Lucía Etxebarria (pp. 41-53). Diana Diaconu expone las formas del amor en *Olvidado Rey Gudú* de Ana María Matute (pp. 55-66). Hanno Ehrlicher trata del sexo y el amor en el cine de Pedro Almodóvar (pp. 67-102). Hans Felten trata “el discurso de la ausencia” en dos novelas: *En ausencia de Blanca* de Antonio Muñoz Molina y *Correspondencia privada* de Esther Tusquets (pp. 103-08). Irene Gastón Sierra escribe sobre amor y literatura en *El vientre de la ballena* de Javier Cercas (pp. 109-27). Branka Kalenic Ramšak estudia los relatos de *Las llamadas perdidas* de Manuel Rivas y la novela *Dos mujeres en Praga* de Juan José Millás (pp. 129-40). Hans Paschen trata más bien de la relaciones paterno-filiales en *Demasiadas preguntas* de Félix de Azúa, pero las sitúa en una trama de búsqueda de la persona amada (pp. 141-52). Michaela Peters estudia dos novelas de Antonio Muñoz Molina: *Carlota Fainberg* y *En ausencia de Blanca* (pp. 153-68). Monika Wehrheim comenta *Amado amo*, *La hija del canibal* y *El corazón del tártaro*, de Rosa Montero (pp. 169-83). Scartett Winter vuelve sobre *Carlota Fainberg* de Muñoz Molina, con una perspectiva complementaria de la de Peters (pp. 185-97).

Con un motivo tan vasto y un corpus tan reciente, el resultado naturalmente tenía que ser algo disperso. Se observa que no hay un canon literario definido; las únicas repeticiones en la elección atañen a dos novelas de Muñoz Molina (pero los estudios en cuestión no son repetitivos, sino complementarios). Además, por ser obras tan recientes, tampoco hay una bibliografía crítica que haya preparado el terreno; varios trabajos son resúmenes de la trama y caracterizaciones de los personajes y su conflicto amoroso, presentados sobre una tabula rasa. Quizá sería más

exacto decir que el volumen contiene estudios sobre novelas contemporáneas que tratan del amor, y no sobre el amor en las novelas contemporáneas.

Pese a la multiplicidad del objeto, hay también una llamativa semejanza en los resultados. Una razón se encuentra en lo que expone Branka Kalenic Ramšak: “En textos actuales difícilmente podemos encontrar el amor como tema central y único; el amor suele formar parte del conjunto temático, compartiendo el contenido con problemas de identidad, cambios de paradigmas morales, crisis de relaciones matrimoniales, sexuales, ruptura con las convenciones tradicionales, desasosiego metafísico, abuso sexual, depresión, frustración, soledad, vacío existencial. Los textos recientes insisten en la desmitificación de las relaciones amorosas, que parecen desencantadas, desidealizadas, que han perdido su significado liberador y se han transformado en un hecho cotidiano y trivial” (p. 131). Otra razón se encuentra en la técnica narrativa, como indican Buck y Gastón en la introducción: “la mayoría de estos textos entrelaza la revisión de este topos [el amor] con la reflexión metaficcional sobre lo literario” (p. 13).

En cuanto al método, Buck y Gastón también se ocupan de señalar que las principales autoridades sobre el amor y su escritura empleadas en el libro son Barthes, Kristeva, Luhmann, Foucault y Ortega; sobre la narrativa española, Navajas y Reinstädtler (pp. 13-14). De hecho, en esta área lo más llamativo es la falta de referencias a obras de teoría y metodología literarias que se hayan empleado en los estudios; una ausencia que redundará en el aspecto de “resumen cualificado” que tienen varios.

No obstante, hay que valorar estas aproximaciones críticas como apertura de un camino para el mejor conocimiento de

la literatura reciente. Destacaré tres, que son precisamente de los más breves, y que despiertan el interés por avanzar en el estudio de las obras que comentan: el de Diaconu sobre *Olvidado Rey Gudú*, con una lista de aspectos del amor (p. 58) que no llega a desarrollar; el de Felten, que sintetiza aspectos clave de las dos novelas que trata; y el de Paschen, que tras un buen análisis de *Demasiadas preguntas* esboza una sugerente comparación con el tema de Antígona (p. 151), que sería valioso desarrollar. La línea de trabajo representada por este volumen aún ha de dar buenos frutos.

Luis Galván

**María Teresa García-Abad García: *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos (Col. Arte, serie Cine, 149) 2005. 384 páginas.**

Las relaciones –o mejor dicho interrelaciones– entre los diferentes medios ya son tan antiguas como los medios mismos. Las razones por las que los márgenes genéricos se confunden cada vez más resultan no sólo del hecho de que los artistas o autores ya no trabajen en un sólo medio, sino que en la gran mayoría sienten gran afición a los diferentes medios y artes.

El presente trabajo reúne estudios reelaborados de la autora que en parte han sido publicados entre 1997 y 2004 en varias revistas especializadas o en libros colectivos y que tratan todos ellos de una manera u otra el tema de la intermedialidad, en especial las relaciones entre el teatro y la literatura con el cine y la crítica. El libro se divide en cuatro grandes capítulos dedicados a diferentes aspectos en la

temática de la intermedialidad. La primera parte, titulada “Poéticas cinematográficas”, incluye estudios sobre Federico García Lorca, Enrique Jardiel Poncela, Alejandro Casona, Manuel Rivas, Juan Bonilla y Pedro Almodóvar. Se centra en las diferentes aproximaciones que hicieron durante el siglo xx los mencionados dramaturgos, escritores y cineastas, así como hace hincapié en las nuevas ópticas y lenguajes artísticos que resultaron de las referencias intermediales.

El segundo capítulo, “Literatura, teatro, cine y memoria”, está dedicado a las diferentes estrategias narrativas del teatro y del cine con especial enfoque en la representación de la historia y de la memoria. Como ejemplos sirven, para los años cincuenta, *El teatrito de Don Ramón* de José Martín Recuerda en el teatro y los *Cómicos* de Juan Antonio Bardem en el cine; para los años ochenta son representativos *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez y la novela *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, con sus respectivas versiones, una dramática de Ánxeles Cuña y otra cinematográfica de Antón Reixa. Aparte del análisis de las distintas dimensiones artísticas que ofrecen las obras en cuestión, se realiza también una contextualización sociopolítica, es decir el trabajo artístico bajo las condiciones de la dictadura y la censura.

En el tercer capítulo, “El cinematógrafo y la *reteatralización* de la escena”, se recurre otra vez a los orígenes de las relaciones entre el teatro y el cine a principios del siglo xx centrándose especialmente en el cine mudo, para demostrar a continuación las influencias estéticas que el nuevo arte ejerció sobre el viejo. Sirven para ilustrarlo los estudios sobre Diaghilev en España a principios del siglo xx y el teatro de Piccoli de Vittorio Podrecca. Los *Ballets Rusos* de Diaghilev y el teatro de títeres y marionetas de Podrecca son

ejemplos particularmente apropiados para demostrar no sólo las mutuas influencias entre las diferentes artes –ya que asumen una gran variedad de modos de expresión artística (danza, pantomima, ópera, cuento infantil, etc.)–, sino también los impulsos renovadores y ‘reteatralizantes’ para la escena contemporánea. En el caso de los *Ballets Rusos* fue sobre todo “la determinante influencia que la crítica del momento le concedió como definidora de un nuevo concepto de arte total y germen de una renovada estética superadora de los más elementales criterios miméticos” (p. 227).

El intercambio inverso es el tema del cuarto y último capítulo, “La profecía meyerholdiana: Hacia la *cinematización* de la escena”, un fenómeno que la autora denomina “Síndrome Belinda” (p. 265) –en referencia a la comedia *Belinda* de Elmer Harris en su adaptación española para el escenario de José López Rubio (estreno en 1951)– o que, en las palabras de De Marinis, se denomina “teatro postcinematográfico” (p. 268). Se trata de las adaptaciones al escenario de los grandes éxitos en la gran pantalla, que han ido aumentando de tal manera que para la dramaturgia contemporánea incluso se puede hablar de una “especie de subgénero” (p. 267). Siguen cinco estudios breves sobre éxitos de taquilla como *La naranja mecánica*, *El verdugo*, *La cena de los idiotas*, *Misery* y *Las amistades peligrosas*; con originales tan prominentes, claro está, no resulta nada fácil distanciarse de las películas, ni para los directores ni para el público, lo que también se nota en los resultados bastante heterogéneos e híbridos, los cuales reciben valoraciones como “incomprensible y críptico” (p. 270) en el caso de *La naranja mecánica* o “película a medio camino” (p. 285) en el caso de *Misery*.

Los análisis aquí reunidos han sido investigados con enorme rigor –lo que repercute también en un vasto apéndice de

fuentes documentales– con muchas informaciones detalladas incluso para las obras de principios del siglo xx. Además de esto, se incluye en los análisis tanto la acogida por parte del público como, sobre todo, la recepción por parte de la crítica. Otro punto fuerte de este estudio es, sin duda, la extensa bibliografía referente al tema de la intermedialidad, así como el útil índice onomástico al final del libro, que combina nombres con títulos de películas y nombres de personajes. El aporte de este estudio reside por lo tanto en el hecho de ofrecer información detallada acerca de las tendencias actuales en el escenario español bajo el punto de vista de las referencias intermediales conectándolas con las diferentes tradiciones y aproximaciones que se llevaron a cabo durante el siglo xx.

Rowena Sandner