

*Crítica teatral y cánones del gusto*. Ed. Luciano García Lorenzo. Número monográfico de *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 699-700 (marzo-abril 2004): 423-702. (ISSN: 0210-1963)

La revista *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* dedica su número de marzo-abril de 2004 (núm. 699-700) al teatro español. Según su editor, García Lorenzo, el subtítulo “Crítica teatral y cánones del gusto” responde a las dos partes que integran esta publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: la primera parte tiene un carácter más teórico y la segunda está formada por “acercamientos muy personales a obras de verdadera importancia” (IX).

Ignacio Arellano plantea la necesidad de editar las obras completas de los clásicos, de primera y segunda fila, reivindicando una labor científica que permite obtener una visión panorámica de la literatura, y expone las características que debe tener una edición crítica e interpretativa, útil para especialistas y para un público más amplio. Arellano defiende la consulta de un ejemplar de todos los testimonios conocidos, la modernización de “toda grafía que no tenga trascendencia fonética” y de la puntuación, una clara presentación del texto y la aclaración de los pasajes difíciles con notas filológicas (“Editar a los clásicos, una tarea formidable”, 423-37).

César Oliva se ocupa del gracioso, personaje casi imprescindible en el teatro áureo, que exige al representante unas características físicas grotescas: los actores suelen ser “no de muy buen talle, voz poco entonada”, “andares nada esbeltos”, “tipo bajo, mejor rechoncho”... (441). La figura del donaire mezcla lo esperpéntico y lo ingenioso, carga con la comicidad de la obra, se empareja con la criada de la dama de su señor y a menudo cierra las comedias, pero, como convención literaria, está sujeta a excepciones que diversifican el modelo. Oliva se centra en algunos graciosos originales para demostrarlo (“Norma y ruptura en el personaje del Gracioso”, 439-53).

Abraham Madroñal y Javier Huerta Calvo se dedican al teatro breve barroco, género que ha experimentado un auge de estudios y representaciones en los últimos años. El primero da detallada noticia de la bibliografía, organizada por autores y temas (personajes típicos, análisis de los distintos subgéneros de teatro breve, tópicos del género, catálogos de autores y piezas, raíces o fuentes del teatro breve...) (“Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro”, 455-74). Huerta Calvo analiza los “valores postmodernos” del teatro breve: pueden explicar el reciente apogeo de este género la irreligiosidad o crítica a vicios de religiosos, el papel de la sexualidad y del erotismo femenino, la sátira al poder real en los entremeses burlescos y al poder civil en la figura de los alcaldes entremesiles; y la marginalidad de los mundos del hampa y el juego metateatral de muchas piezas (“Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad”, 475-95).

María del Carmen Bobes Naves propone el estudio del teatro desde la Semiología. Por su carácter multidisciplinar, el teatro se presta de manera especial al análisis de los signos. Si el diálogo y las acotaciones del texto dramático están fijados por el

autor, la lectura y la representación forman parte de la recepción, por lo que el signo teatral es cambiante y ofrece sentidos diversos. Así se establece un proceso de comunicación dramática en la que participan distintos sistemas de signos: comenzando por la disposición del edificio o del escenario, se presentan los signos visuales o auditivos, organizados en el tiempo y el espacio, a través de la palabra, la expresión corporal o el maquillaje de los actores, además de la escenografía y los efectos sonoros (“Teatro y semiología”, 497-508).

Varios artículos tratan de la relación entre teatro y otros géneros y artes. A pesar del evidente acercamiento entre el drama y la novela modernas, de la mezcla de recursos dramáticos y narrativos, José Luis García Barrientos sostiene que los modos de imitación que proponía Aristóteles siguen siendo definitorios: el modo narrativo exige la presencia de un narrador que cuenta y sirve de mediador; en el modo dramático es fundamental que los personajes hablen y actualicen en un espacio una fábula, sin instancia mediadora (“Teatro y narratividad”, 509-24).

José Antonio Pérez Bowie estudia las relaciones entre teatro y cine. En distintas etapas del siglo XX, las dos artes han intercambiado técnicas constructivas, escenográficas, temas, argumentos... o se han realizado adaptaciones, en los dos sentidos, con distinto grado de autonomía respecto al original. Concluye Pérez Bowie que “el proceso de interinfluencias continúa plenamente operativo”, pero los objetivos parecen cambiar: el cine busca en el teatro “estrategias propiciadoras de la reflexión”, y el teatro aprovecha el tirón de público de las películas o adapta medios técnicos (“Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial”, 573-94).

Óscar Cornago Bernal sostiene que el teatro ha estado siempre “abierto a los adelantos que le han permitido ampliar sus posibilidades de expresión” (595), desde los vuelos en escena del barroco a las nuevas tecnologías (del cine, televisión, vídeo, internet...) o formatos televisivos (realities, teleseries...). Cada modo de expresión impone un modo diferente de percibir y conocer el entorno: Cornago ofrece ejemplos en los que las tecnologías de la imagen subrayan en el escenario el carácter manipulador de los medios o interrogan al espectador —que comparte un mismo espacio y tiempo con los actores— sobre su propia mirada y su actitud (“El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”, 595-610).

Eduardo Pérez-Rasilla y Luciano García Lorenzo revisan la política teatral de los últimos años. Pérez-Rasilla ofrece una historia reciente del mecenazgo institucional. En tiempos de la UCD, y con mucho mayor presupuesto en la época socialista, el Centro Dramático Nacional impulsó la vida teatral. Se rehabilitaron teatros, se montaron espectáculos de calidad notable, se recuperó el gusto por los clásicos, se descubrieron nuevos creadores nacionales y europeos... Pero hubo voces que criticaron el despilfarro, el dirigismo cultural y cierta competencia desleal con la iniciativa privada, que se debilitó. La situación no cambió con la llegada del PP al poder. Pérez-Rasilla concluye: “Es preciso no aplazar ya más un conjunto de reformas que vienen haciéndose necesarias” (“Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate”, 525-44). García Lorenzo destaca, entre las iniciativas públicas para el fo-

mento del teatro clásico, la labor del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El Festival se ha consolidado como lugar de encuentro entre representantes, investigadores y estudiantes, quienes pueden asistir a un centenar de representaciones de compañías españolas y extranjeras. En su sede madrileña y de gira por España, la Compañía monta dos obras por año, alternando textos más y menos conocidos, comedias y tragedias. Además publica un *Boletín* informativo, una revista (*Cuadernos de Teatro Clásico*), y *Cuadernos pedagógicos*, materiales dirigidos a estudiantes de Secundaria (“Teatro clásico e iniciativa pública”, 545-60).

Virtudes Serrano propone un estado de la cuestión sobre el teatro escrito y dirigido por mujeres desde 1975, repasando las escritoras que han publicado obras dramáticas, los premios que han obtenido sus obras, las asociaciones literarias que han nacido para promover y divulgar su quehacer teatral, las revistas que a lo largo de estos años se han ocupado de la dramaturgia femenina... (“Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión”, 561-72).

Entrando en la segunda parte del volumen, Miguel Ángel Pérez Priego comenta la primera obra teatral conocida, el *Auto de los Reyes Magos* (siglos XII-XIII). El autor anónimo recrea motivos tradicionales y legendarios y añade aspectos originales para potenciar la tensión dramática, que siguen sorprendiendo hoy (“El *Auto de los Reyes Magos*”, pp. 611-21).

Alfredo Hermenegildo compara la utilización del recurso de la locura, con reminiscencias ariostescas, en dos obras que tienen por protagonista a damas llamadas Angélicas: en *Medora*, de Lope de Rueda, la locura y la carnavalización da sentido y sustenta la obra; en *La villana de la Sagra*, Tirso añade un episodio en que el galán, vuelto loco, sirve a la comicidad y retrasa el desenlace de la comedia (“Angélica y el desencadenamiento de la locura: Lope de Rueda y Tirso de Molina”, 623-37).

Para Enrique García Santo-Tomás la comedia calderoniana *Guárdate del agua mansa* expone un conflicto generacional entre los representantes de una vida anterior (un indiano y un montañés) y la juventud, que se adapta a la nueva vida urbana, con otros usos amorosos y de ocio y una economía preindustrial (“Calderón y las aguas revueltas de *Guárdate del agua mansa*”, 639-48).

Jesús Pérez-Magallón aborda el comentario de *El sí de las niñas*, y analiza el género, raíces del argumento, acción, espacio y tiempo, caracteres, escenografía, lenguaje y tema de esta comedia en la que Moratín logra su intención de componer una pieza inmortal que, siguiendo las normas clásicas, muestra que “sólo mediante el ejercicio de la razón y de la compasión se puede evitar el desorden y, como corolario, alcanzar la felicidad” (660) (“*El sí de las niñas* o la consumación de un sueño”, 649-63).

Carmen Menéndez Onrubia se interesa por la figura de Cervantes como protagonista teatral. En 1861, en un ambiente de exaltación patriótica por la victoria en la Guerra de Marruecos y la anexión de Santo Domingo, se homenajea al máximo exponente de las letras hispánicas en varias representaciones teatrales. Entre ellas al-

canzó gran éxito *El loco de la guardilla*, zarzuela con libreto del notable escritor Narciso Serra y música de Fernández Caballero (“Cervantes en escena: *El loco de la guardilla*, de Narciso Serra”, 665-76).

Shakespeare es personaje de *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, que se aleja de la alta comedia y del drama histórico al uso para construir una tragedia, injustamente olvidada, que gira sobre el mundo del teatro, las relaciones humanas entre actores, el poder de la ficción para revelar la verdad... (“*Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático”, 677-90).

Emilio Peral Vega analiza *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, quizá la menos estudiada y representada pieza de Lorca: como los simbolistas franceses revelaban, en *commedia dell'arte*, la cara amarga del amor siempre inalcanzable para Pierrot –personaje insistente en el mundo lorquiano–, Lorca descubre la dignidad y la tragedia del vejete cornudo de los entremeses del Siglo de Oro (“Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, 677-90).

Eva Galar Irurre  
Universidad de Navarra

GUERRERO, Manuel Vicente. *El negro valiente en Flandes*. Ed. Moses E. Panford, Jr. Boulder (Colorado): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003. 176 pp. (ISBN: 0-89295-107-9)

Animado por el éxito de *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte, Manuel Vicente Guerrero se decidió a escribir una continuación de dicha comedia: *El negro valiente en Flandes*, obra de limitado valor dramático. El profesor Panford rechaza una fecha de composición temprana, en torno a 1612, por razones obvias: Guerrero vivió desde finales del XVII hasta 1761. Aunque afirma que la datación de la obra “resulta un enigma” (61), podemos situarla en la primera mitad del XVIII (la primera edición que se conoce de la obra data de 1751).

En el estudio preliminar Moses E. Panford afirma: “La obra tiene la estructura tradicional que había fijado la Comedia nueva: una acción principal (AP) y otra secundaria (AS), que en este caso se bifurca en dos (AS1 y AS2). AP trata las guerras de Flandes y las legendarias hazañas militares que nutren la fama del protagonista. AS1 se trata de la venganza frustrada de unos bandoleros contra el protagonista. Pretende ser el desenlace de un conflicto creado en *El valiente negro* de Claramonte. AS2 tiene que ver con el honor conyugal del protagonista, y es una complicación totalmente aportada por Guerrero, como un tema atractivo, tanto para dar debida cuenta del matrimonio de don Juan y doña Juana, como para satisfacer la curiosidad del público y mantener su interés” (42). Matiza que “las encadenadas acciones secundarias eclipsan la principal, con AS2 ocupando la mayor parte de la obra”. En consecuencia, el tema de los celos y la venganza de don Juan podría considerarse la acción principal y el verdadero motor de la obra. La acción en Flandes (vv. 1-417 y