

serían las *Prosificaciones* de las *Cantigas*. Toda Europa está reflejada en las *Prosificaciones*, los países foco de cultura y poder de la época: Francia, Castilla (Toledo y Segovia), Alemania, Roma y Bolonia, centros de atención cultural en la Edad Media. También los estamentos de la sociedad medieval se ven reflejados al detalle: reyes, caballeros, emperadores, condes conforman el estamento de la Nobleza; arzobispos, obispos, monjes, abades, frailes se incluyen en el Clero; mozos, niños, incluso el Pueblo como colectivo. También los judíos, foco del odio medieval, son importantes elementos negativos en este documento.

Acaso no sería exagerado hablar de una cosmovisión, de un sentimiento que aflora en cada texto medieval como participante de la esencia cultural de la época. Y es esto, en definitiva, lo que los autores de este libro, cuya perspectiva en ningún momento ha pretendido modernizar qué sea lo Medieval, han logrado dejar claro, además de aportar un valioso trabajo sobre literatura medieval castellana. Como dicen en la página 231, "El tópico de la 'noche' medieval es tan sólo eso, un tópico, esgrimido por aquellos que no han profundizado en el mensaje de los textos medievales" Afortunadamente, esa "noche" cada vez va resultando más iluminada.

Amaia Arizaleta  
Universidad de Navarra

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, 476 págs.

Los profesores Oliva y Torres Monreal han publicado un volumen con el que a lo largo de sus casi quinientas páginas pretenden abarcar la

historia universal del arte escénico. El empeño es loable, pues apenas existen en castellano trabajos de conjunto sobre la materia. Los autores, en consonancia con su línea habitual de trabajo, han procurado que el libro no fuera sólo una historia de la literatura dramática, sino una verdadera historia del teatro.

La obra, tras un intento de definición de la teatralidad, realiza un somero recorrido por las formas teatrales o preteatrales antiguas (Japón, la India, Egipto, textos bíblicos, etc.). La referencia a lo religioso y a lo litúrgico se utiliza una vez más como posible origen del hecho teatral. Queda sin explicar, sin embargo, si estos ritos derivaron en un espectáculo teatral –como sucedió en Grecia– o si se trata simplemente de buscar antecedentes de lo que posteriormente fue el hecho teatral. En cualquier caso el capítulo resulta confuso.

En los temas siguientes –con algunas excepciones– se ha tendido a explicar la concepción teatral correspondiente a las épocas y a las civilizaciones determinadas en su conjunto, por lo que habitualmente se dedican escasas líneas a los autores concretos, prácticamente reducidas a una mera referencia sobre su obra. Sin embargo se ha dado importancia a los modos de representación: actores, espacio escénico, tramoya, público, etc., es decir, lo específicamente teatral, aspecto éste en el que se aporta una interesante información. Al final del tema, como ocurrirá en todos ellos, se añaden unos textos representativos del período.

El segundo tema está dedicado al teatro clásico en el que se exponen –con rigor y claridad– la teoría aristotélica sobre los orígenes del teatro en Grecia, la estructura y la composición de la tragedia y de la comedia griegas y los conceptos en los que los fenómenos trágico y cómico se basan. Tal vez falta una profundización acerca del controvertido tema del sentido de la tragedia, aunque no era fácil, dadas las limitaciones de espacio. Esquilo, Sófocles y Eurípides entre los trágicos y Aristófanes y Menandro entre los comediógrafos, son los autores estudiados. En el teatro latino se señala la confluencia de las tradiciones griega y etrusca en la comedia, una de cuyas variantes –las farsas *atelanas*, construidas a base de personajes estereotipados– influyó notablemente sobre la *Commedia dell'arte* italiana. Entre las curiosidades reseñadas en el teatro de Roma se hace referencia a los excesos de un naturalismo

*avant la lettre*, como la ejecución real de condenados, que en el momento oportuno sustitúan al actor principal o se menciona la conducta poco correcta del público contra la que arremetieron algunos dramaturgos, Plauto y Terencio en la comedia y Séneca en la tragedia son los autores que se estudian.

El tema III dedicado a la Edad Media constituye uno de los epígrafes más interesantes del libro. Casi treinta páginas se dedican a explicar la hipótesis del origen litúrgico del teatro medieval –aquí sí se precisa esa relación entre culto y espectáculo, que, con cierta frecuencia suele darse por supuesta–. Entre las tres hipótesis acerca del origen del teatro profano –1) Influencia del teatro latino de Plauto y Terencio; 2) La actuación de los juglares medievales y 3) Los elementos cómicos y ornamentales del teatro religioso– los autores, siguiendo la opinión común, se inclinan por la tercera posibilidad.

La descripción de los espacios y recursos empleados en el teatro medieval pone de manifiesto, contra lo que suele pensarse, la imaginación y la notable madurez escénica de algunos de estos espectáculos: fuego, ruidos, transformaciones súbitas en escena, iluminación, lluvia, utilización del espacio aéreo, etc., aparecen consignados por los cronistas de la época.

El tema IV está dedicado a la renovación del teatro en el Renacimiento, aunque tal vez hubiera sido más exacto decir en los siglos XVI y XVII o, mejor aún, haberlo dividido en dos temas, pues se incluyen aquí la *Commedia dell'Arte*, el teatro isabelino inglés, el teatro español del siglo de Oro y el teatro clásico francés.

La construcción de nuevos teatros en Italia, inspirados en el arte clásico, supone una renovación determinada por los nuevos espacios escénicos. Resulta sugerente la explicación de "la *Commedia dell'Arte*, cuyos orígenes se sitúan en los mismos latinos, el elemento carnavalesco o en la evolución de la comedia latina de Plauto y Terencio, (aunque la última teoría se considera ya desfasada). La improvisación a partir de un breve guión, la utilización de los *lazzi*", los tipos fijos en los que se basaba el espectáculo ocupan las páginas dedicadas a este fenómeno teatral.

En el teatro isabelino inglés se presenta el obligado estudio —breve— de la obra de Shakespeare, Marlowe y las innovaciones escénicas importadas de Italia por Íñigo Jones ocupan el resto del capítulo.

Preciso, pero poco novedoso, resulta el capítulo dedicado al teatro del siglo de Oro español. Algunas afirmaciones como: "los personajes femeninos responden a la pasividad social que en su tiempo tenían" (p. 206), merecen ser revisadas, pues son demasiados los ejemplos que la contradicen. A los nombres habituales de Lope, Calderón, Tirso, etc. se añade una extensa nómina de comediógrafos con algunos de sus títulos representativos.

El capítulo dedicado al teatro francés del XVII permite a los autores exponer brevemente la subordinación del teatro clasicista a la regla de las tres unidades a las normas de la verosimilitud y el decoro y, sobre todo, a la razón "guía y señora del hombre en sus relaciones con el mundo y con Dios" (p. 219). La consolidación del teatro francés; la creación de la *Comédie Française* la habilitación de nuevos espacios escénicos y una referencia a Racine, Corneille y Molière completan el capítulo.

El tema V se ocupa del Neoclasicismo y del Romanticismo, movimientos tal vez demasiado amplios para las páginas de que disponen. Los autores comienzan con una rápida ojeada al neoclasicismo en Francia (Marivaux, Beaumarchais, Voltaire); Italia (Metastasio, Goldoni, Gozzi, Alfieri); Inglaterra (John Gay, David Garrick); Alemania (Lessing) y España (los Moratín, García de la Huerta, Ramón de la Cruz), a cuyo teatro se dedica un espacio ligeramente superior al empleado para las literaturas dramáticas extranjeras. Falta, no obstante, un intento de visión de conjunto, como se había hecho en los períodos anteriores, que relacione las dramaturgias de las diferentes lenguas.

Las páginas sobre el romanticismo se ocupan del teatro en Alemania, Francia y España. En Alemania se examina el célebre movimiento *Sturm und Drang* (Tempestad y pasión), cuyo enunciado se convirtió "en lema del resurgir dramático alemán que propugnaba la libertad absoluta del individuo" (p. 256) y que tanto influyó en el Romanticismo europeo. Se reseña la obra de Goethe, Schiller, Grillparzer,

Lenz, Kleist y Buchner. En Francia se estudian tres fenómenos diferentes y poco conectados entre sí; la personalidad del actor François Joseph Talma; el triunfo del melodrama y la obra de los principales dramaturgos románticos franceses: Víctor Hugo y Musset. En España se mencionan los estrenos de *Don Alvaro*, de Rivas y *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa y se resumen las características del movimiento, basadas en el "notorio afán de transgresión" (p. 271) que en la composición lleva al abandono de las unidades, a la mezcla de lo trágico con lo cómico o del verso con la prosa y al efectismo de la acción y en lo temático a la presentación de un idealizado amor imposible que fracasa por culpa de un destino adverso. De nuevo la caracterización resulta precipitada y exigua. Mayor interés revisten las líneas dedicadas a los artículos de crítica teatral de Larra o al renovador de la actuación escénica en España: Isidoro Máiquez. Finalmente aparece una obligada referencia al *Tenorio*, de Zorrilla.

Se añaden además en este heteróclito tema unas líneas dedicadas al empleo del *panorama* y al impacto que causó en los medios teatrales franceses y un capítulo dedicado a la ópera —interesante, ya que no es un tema frecuente en los manuales de teatro— en el que se trata fundamentalmente sobre Wagner y su concepción del teatro total. La segunda mitad del capítulo se emplea para explicar el simbolismo, cuya ubicación en este tema es más que discutible. Cronológica y estéticamente se halla distante del Neoclasicismo y del Romanticismo (Movimientos a los que sería preferible asignar temas diferentes). Si el simbolismo se hubiera situado inmediatamente antes del expresionismo —después del realismo y del naturalismo— tal vez se hubieran evitado algunas repeticiones innecesarias y, sobre todo, se hubiera relacionado con movimientos afines a él.

El simbolismo, cuya definición se presume difícil, se relaciona con una triple influencia: Hegel, Wagner y Baudelaire. La búsqueda del hombre en su totalidad es su nota más accentuada, lo cual da preferencia a lo intuitivo, lo poético, lo mítico, lo simbólico, lo trascendente; aquello que está más allá de las apariencias o de lo inmediato. Los autores sugieren con acierto cómo los simbolistas fueron el más claro precedente del teatro concebido como ceremonia que años más tarde propugnará Arthaud. Entre los directores simbolistas se cita a Paul

Fort, fundador del Teatro del Arte, y Lugné Poe. Experimentan su influencia hombres de escena posteriores como Craig, Appia, Barrault, Copeau, Pitoeff, Chereau, etc. Entre los dramaturgos se incluye a Maeterlink y a Claudel. En el teatro español se habla de la influencia simbolista recibida por Valle-Inclán, Martínez Sierra, Marquina, Villaespesa, Azorín, etc. Aunque la observación es interesante puede discutirse si es preferible colocar a Valle-Inclán en la órbita del simbolismo o del expresionismo.

El tema VI está dedicado al teatro del Realismo y del Naturalismo. La influencia de la novela, que se adelanta al teatro en esta ocasión, dará lugar a una tendencia escénica de acentuado carácter realista-naturalista, aunque los autores insisten en la variedad de formas escénicas a partir de la segunda mitad del XIX. En 1857 apareció *Madame Bovary*, de Flaubert, pero de ese año es también *Las flores del mal*, de Baudelaire.

En lo escénico, el primer esfuerzo por reflejar en las tablas la realidad con verosimilitud y precisión lo realiza la compañía del duque de Sax-Meiningen. Pero quien llevará al extremo el naturalismo que Zola postula en su obra será André Antoine, fundador del Teatro Libre (1887), impulsor de la teoría de la cuarta pared. En esta misma línea se habla de la *Freie Bühne* alemana y, sobre todo, de la labor del director ruso Stanislavski creador del *método* por excelencia para la formación de actores y de la interpretación del personaje basado en el análisis de la motivación de los actos, labor que continuó Strasberg en el *Actor's Studio*.

Entre los dramaturgos se menciona a Ibsen, Strindberg, Shaw, Wilde, O'Casey, O'Neill, Miller y Tennessee Williams. Como puede verse, se ha incluido a dramaturgos muy dispares, pertenecientes a generaciones distintas. El criterio es respetable, pues se pretende presentar el naturalismo escénico como un fenómeno único, pero hubiera sido deseable que se marcaran precisamente esos puntos en común entre los diferentes dramaturgos. La referencia al estreno de *Ubu, rey*, de Jarry, como primera reacción frente al realismo vigente abre paso al estudio de la labor de dos grandes renovadores de la

escenografía: Appia y Craig, cuya inclusión en el naturalismo también sorprende.

El tema cuenta con un capítulo dedicado al teatro español. Se insiste de nuevo en algunos lugares comunes que merece la pena revisar, como el famoso inmovilismo del teatro español atribuido genéricamente al "gran pacto entre escenario y público" (p. 345). Se destaca la labor de dirección escénica de Martínez Sierra, Rivas Cherif y Adriá Gual. La producción teatral es agrupada en dos bloques: la continuidad de la alta comedia (O teatro de declamación) y el teatro populista, representado por el sainete. En el primer grupo se pasa breve revista a la obra de Echegaray, Galdós, Benavente, Linares Rivas, etc. En el segundo se habla fundamentalmente de la obra de Arrieches. No faltan a continuación unas líneas dedicadas a Valle-Inclán, Lorca, Unamuno y Azorín.

El tema VII habla sobre la escena europea en el XX. Un conjunto de fenómenos como los que este período abarca, sobre los que tal vez falte la necesaria perspectiva no es fácil de sintetizar. Los autores han optado por ofrecer una apretada serie de referencias de algunos de los protagonistas más significativos. A la biomecánica de Meyhold sigue el expresionismo, que, como reacción frente al naturalismo imperante, "proclamará la primacía del subjetivo, del pensamiento, de la intuición del hombre como fuerzas capaces de cambiar el medio en el que vivimos" (p. 368). Entre los directores expresionistas se cita a Reinhardt y entre los dramaturgos a Wedekind, Sorge, Kaiser, Hasenclever, Toller, etc.

En tercer lugar se ocupa del director Erwin Piscator, renovador del teatro político y de la puesta en escena en general. Ideológicamente adscrito al marxismo, escénicamente enriquece la concepción del espacio mediante el uso de plataformas o del escenario giratorio. El uso de medios como proyecciones, altavoces, pancartas, etc. influirá sobre el teatro épico que popularizará Brecht, al que se dedica un buen número de páginas que sintetizan con acierto la tarea del creador alemán, aunque se echa en falta el espíritu crítico en el análisis de sus contenidos. Reproduce el célebre cuadro en el que se comparan el teatro épico, basado en el efecto de distanciamiento, y el teatro convencional.

Siguen a continuación unas líneas dedicadas a Pirandello, sobre cuya influencia en el teatro de Grau, Genet o Weiss se insiste.

Después, la explicación sobre las teorías del teatro de la crueldad de Artaud. Sus ataques al teatro convencional, su idea del teatro como lenguaje propio, su insistencia en la importancia del significante en ese lenguaje, la necesidad de que en el teatro estén presentes todas las facultades humanas y no sólo las intelectivas, etc., son algunos de los puntos que se comentan en torno a este excéntrico e influyente teórico de la escena. Barrault, Living Theatre, Open Theatre, Grotowski son algunos de los seguidores que se citan. El teatro del absurdo ocupa las siguientes páginas que en esta ocasión si se ajustan al propósito de síntesis que inicialmente parecía el inspirador del libro. La obra de Beckett, a quien se considera con acierto el auténtico existencialista del teatro, es tomada como paradigma de esta tendencia, en la que se citan como precursores a Gombrowicz, Audiberti, Courteline y a los españoles Mihura, Gómez de la Serna, Jardiel, etc. Influidos por el absurdo se encuentran Ionesco, Arrabal, Adamov, Pinter, Simpson, Stoppard, Kopit, Mrozek, etc. Es sugerente la opinión de Adorno reproducida en el libro, según la cual el absurdo crea el verdadero distanciamiento que procuraba Brecht.

Si la exposición de la primera parte del siglo resulta abigarrada, esta sensación de cascada de nombres se hace más patente aún en el capítulo dedicado a los nuevos caminos de la escena, aunque no por ello pierdan interés las referencias al *happening*, al *Living Theatre*, al *Open Theatre*, a *Bread and Puppet*, al *Teatro Campesino* de Luis Valdés, *Quejío*, etc., sobre los que no abundan los estudios realizados por críticos españoles. Como puede verse, la descripción del teatro de los últimos años se ha centrado básicamente en los espectáculos colectivos de grupos de vanguardia, aunque aparecen también brevemente analizados fenómenos en los que las personalidades individuales han tenido más peso, como es el caso de Bob Wilson, Peter Brook, Kantor, y, sobre todo, el célebre Jerzy Grotowski, promotor del llamado Teatro pobre y que tanta influencia adquirió en el teatro de los sesenta y de los setenta. Se cita también a directores como Strehler, Barrault, Ronconi, Planchon, Lavelli, Víctor García, Vitez, etc., para terminar con otra referencia a la creación colectiva, en este

caso en Hispanoamérica, a cargo de Enrique Buenaventura. Los directores y los grupos parecen haber sustituido a los dramaturgos en este último tramo del siglo, en la exposición de los autores y, si bien esta es la tendencia dominante en el panorama teatral, se echan de menos las referencias a los creadores literarios.

En conjunto, se trata de un libro interesante, que se convertirá en imprescindible para el estudio de la historia del teatro. Cabe, sin embargo, hacer algunas salvedades. En primer lugar la magnitud de la materia parece exigir un mayor número de páginas –en especial las destinadas al siglo XX– que den cabida a algunas cuestiones no suficientemente desarrolladas. Baste decir que apenas se habla de la obra de autores como Sartre, Camus, Peter Weiss, Eliot, Ghelderode, Wilder, Dürrenmatt, etc. En segundo lugar, sería deseable una homogeneización del libro que lleve en primer término al tratamiento conjunto de los estilos que se abordan. En tercer lugar sería útil revisar la periodización y el esquema de la obra, que es notoriamente mejorable. Por lo demás parece imprescindible en una obra de estas características un índice onomástico, e incluso un índice de obras, y debe mejorarse la calidad de reproducción de las ilustraciones.

Eduardo Pérez-Rasilla  
Madrid

QUERILLAC, René, *Quevedo, de la misogynie à l'antifeminisme*, prefacio de Agustín Redondo, Nantes, Universidad, col. Acta Hispánica, núm. 3, 1987, 172 págs.

Encontramos en este libro una nueva y original aportación a un tema muy querido por la crítica: el sentimiento anti-mujer vigente en