

la sugerencia, el mayor impresionista español. El gran poeta, el gran Ojo.

SERGIO SANTIAGO ROMERO
Universidad Complutense de Madrid

Gregorio TORRES NEBRERA, *Del teatro poético al teatro esperpéntico*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2012, 327 pp.

LA COLECCIÓN «EDITUM TEATRO», sección del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia continuadora de «Cuadernos de Teatro», ha venido alumbrando en los últimos lustros ya ediciones de obras dramáticas ya estudios sobre el género teatral reveladores de una cuidadosa labor de selección por parte de los profesores César Oliva y Mariano de Paco, encargados de dirigir una serie que desde luego no ha pasado inadvertida para los especialistas en este terreno.

El último tomo publicado en la colección es este libro de Gregorio Torres Nebrera constituido por diez capítulos que trazan un recorrido por una de las sendas más sugestivas (y no siempre la más transitada) abiertas por el teatro español en las cuatro primeras décadas del siglo XX. Esta línea lleva a Gregorio Torres desde piezas de Benavente compuestas en los estertores del XIX hasta los epígonos valleinclanianos de Rodríguez Méndez y Domingo Miras estrenados ya después de 1975. Algunos de tales capítulos tuvieron su génesis en artículos aparecidos en publicaciones y revistas diversas: los consagrados a Salvador Rueda (1), a Benavente (2), a Marquina (4), a la impronta de Maeterlinck en España (6) y a *Luces de Bohemia* (7). El autor ha sumado a estos un conjunto de análisis hasta ahora inéditos del *Aben-Humeya* de Villaespesa (3), de las obras de los Martínez Sierra *Canción de cuna* y *Lirio entre espigas* (5), de *Divinas palabras* (8), del drama escrito conjuntamente por Rosales y Vivanco *La mejor reina de España*, junto con muestras de la producción teatral de Foxá (9), y cierra el ciclo brindando un comentario sobre una pieza firmada por Rodríguez Méndez y otra por Domingo Miras (10).

Cada uno de dichos trabajos admite una lectura autónoma, pese a que en su conjunto informan una unidad orgánica articulada en torno a dos ejes, como queda ya explícito en el título elegido por Torres Nebrera para el volumen: el teatro poético y el teatro esperpéntico. La naturaleza y la evolución de ambas modalidades en los escenarios patrios del siglo XX cifrarán el objetivo del autor, quien en el capítulo que se

ocupa de *En Flandes se ha puesto el sol*, el cuarto, precisa el alcance del rótulo «poético» en esta aplicación, señalando que no es asimilable ni a *teatro modernista* ni a *teatro en verso*, pues

con el marbete de *teatro poético* se alude a una dimensión expresiva en el texto dramático que sobrepasa la estricta cronología del periodo modernista; y por otra parte, que el texto de una obra dramática se presente en verso o en prosa es independiente de esa cronología modernista y también de que un texto determinado se califique de poético o no (p. 101).

Al afrontar el teatro del modernista Salvador Rueda, en prosa o verso, datado en los dos primeros quinquenios del pasado siglo con excepción de la tardía *La vocación*, del año 1921, incide el profesor Torres Nebrera en su bagaje simbólico (comúnmente uno de los elementos precipuos de toda estirpe de teatro poético) y establece una clasificación que discrimina entre «idilios amorosos» e «idilios gozosos». Dentro de esa coordenada simbólica de la dramaturgia de Rueda anota el autor, por ejemplo, la elección de un nombre propio predestinante para Clara, la *clarividente* madre de la protagonista, en *El secreto* (pp. 18-19); tal recurso comparece también en otros de los textos analizados en el libro, verbigracia en *Canción de cuna* (pp. 158 y 161); se aduce la imposición por Benavente del patronímico Imperia al personaje de *La noche del sábado*, que comporta un alegorismo aún más explícito (p. 64); y ni que decir tiene que el procedimiento alcanza su cenit en el teatro simbolista de progeñe maeterliniana, en el que los personajes, algunos de ellos encarnaciones de entes o ideas abstractas exonerados de individualidad, no obedecen a otra designación que al sustantivo que define la función que actualizan: Muerte, Madre, Anciano, Dr. Death. Lo mismo ocurre en el drama expresionista alemán (Kaiser, Brecht), en el que por supuesto las figuras también poseen carácter de tipo simbólico y generalizador. Inscrito ya en una tendencia estética antes expresionista que lírica, el tratamiento conferido a los nombres propios adquirirá mayor complejidad en *Divinas palabras*. Torres Nebrera recalca la etiología de los nombres o sobrenombres que Valle escoge para Lucero/el Compadre Míau (pp. 227 y 237), Pedro del Reino (p. 229), Séptimo (p. 242), Simoniña (p. 244), o el propio santo titular de la iglesia junto a la que se abre y cierra la acción, San Clemente (p. 230).

La comedia en prosa benaventina, por su parte, es considerada en *Del teatro poético al teatro esperpéntico* como la superación del alambicado verso de Echegaray. Los títulos comentados (*El nido ajeno*, *Gente conocida*, *Los malhechores del bien*, *La noche del sábado*, *Rosas de otoño* y *El marido de la Téllez*) representan distintas etapas en la evolución del autor de *Los*

intereses creados. Basculan algunas de las piezas más del lado del costumbrismo y otras del de la alta comedia; *El marido de la Téllez* procura una manifestación de metateatro, y no olvida el estudio subrayar que fue asimismo Don Jacinto cultivador de teatro fantástico.

El capítulo tercero se centra en dos obras de Villaespesa asaz ilustrativas del hoy postergado teatro modernista en verso, *Aben-Humeya* y *El burlador de Sevilla*, la primera de las cuales es revisitada si acaso en gracia al constituyente orientalista, tan en boga entre las últimas corrientes críticas. En el libro reseñado se realiza un cotejo de estas piezas con sus respectivos hipotextos o materiales nutrientes: a saber, los dramas *Amar después de la muerte* de Calderón y *Aben-Humeya* de Martínez de la Rosa y el celeberrimo poema de Zorrilla «Corriendo van por la vega», respecto al primer caso; distintos tratamientos del mito de Don Juan (motivo por lo demás recurrente en la poesía de Villaespesa), y en particular la leyenda «Una aventura de Don Juan», de Alfredo Blanco, actúan a su vez como dechados de este *El burlador de Sevilla* del siglo XX.

En la exégesis que Torres Nebrera elabora del teatro de factura histórica sobresale un común denominador: el intento de los dramaturgos por ejecutar un procedimiento de actualización, esto es, por configurar una trama localizada en tiempos pretéritos (o imaginarios) que haga evocar sucesos contemporáneos al momento de recepción del texto. Este fenómeno se registra en el género dramático con mayor frecuencia que en ningún otro, y si bien es tan antiguo como el propio teatro (*Las troyanas* de Eurípides remitía a la toma de la isla de Melo por parte de los atenienses en el 415 a. C.), ha cobrado mayor pujanza que nunca en los últimos tiempos, hasta convertirse casi en una constante obligada en el ámbito de las adaptaciones (el por algunos llamado proceso de «apropiación»). Tocante a *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), que se vale del verso, o a *La mejor reina de España* (1939), que alterna verso y prosa, resulta meridiana la intención de sus respectivos autores de establecer implícitos paralelismos entre las situaciones históricas que recrean (episodios de las Guerras de Flandes y del reinado de Isabel la Católica) y sus respectivos contextos políticos; más forzado me parece ver en la China imprecisa de *Cui Ping Sing*, escrita en prosa, una retroacción de la España de la posguerra (según datos aportados por Torres Nebrera, Foxá debió de componer este título hacia 1938, aunque se publicó y estrenó ya terminado el conflicto).

Los distintos capítulos de *Del teatro poético al esperpéntico* encaran ambos planos de la obra teatral, Texto y Representación, según la afortunada dicotomía acuñada por Anne Übersfeld. Torres Nebrera se ocupa así de estudiar las piezas escritas como de puntualizar cuáles

fueron representadas y cuáles no, y, en su caso, da cuenta del tipo de escenificaciones que de ellas se han hecho y de la respuesta que tales escenificaciones han suscitado en el público y en la crítica inmediata. Pero las páginas consagradas a *Canción de cuna* y *Lirio entre espinas* nos ofrecen además testimonios de la génesis de la primera de estas creaciones. Los documentos allegados, que atañen sobre todo a las vivencias biográficas en que se sustentó la *invenio* o idea matriz de *Canción de cuna*, adquieren particular interés en tanto en cuanto confirman que dicha obra, como el resto de las especiosamente escritas por Gregorio Martínez Sierra, en realidad debe su filiación también a su esposa, María de la O Lejárraga, si es que no fue ella la exclusiva responsable de todo el proceso creativo. Trátase de un caso verdaderamente singular en la Historia de la Literatura Española, exhumado sobre todo a raíz de la publicación en 1953, ya muerto Martínez Sierra, del libro de María Lejárraga *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Pero al margen del problema de la autoría, *Canción de cuna* convoca atención intrínseca por las decisiones de su puesta en escena, que conjugan armoniosamente el tema y la hechura formal y que Torres desgrana con el concurso de los útiles testimonios de María.

El capítulo quinto apunta que en *Canción de cuna* puede apreciarse un débito con *Soeur Béatrice* de Maurice Maeterlinck (los Martínez Sierra fueron traductores del Nobel belga), y el siguiente apartado del libro profundiza justamente en algunos de los más sonoros ecos provocados por el dramaturgo simbolista en el teatro español. Los tributos a Maeterlinck en nuestra cultura de entre siglos fueron numerosos y no se restringen al arte de Talía: por ejemplo, una de las novelas de tesis de Blasco Ibáñez, *El intruso*, recibió este nombre en honor a *La intrusa* de Maeterlinck, según se dice explícitamente en el propio texto; y Pérez de la Dehesa asevera (p. 175) que Maeterlinck fue uno de los principales introductores del arte prerrafaelita inglés en España. Dentro de las lindes de lo dramático, Torres Nebrera toma en concreto los siguientes ejemplos de prosapia maeterliniana: *Tragedia de ensueño* de Valle-Inclán, que presenta concomitancias con *La intrusa* e *Interior*; *La dama negra* de Pérez de Ayala, emparentada con *La intrusa*; y la trilogía de Azorín *Lo invisible* (compuesta por *La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*), que contiene reminiscencias de *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior*. Estima el crítico que la recepción española de Maeterlinck y de su obra estelar *La intrusa* cristaliza entre otros en estos elementos:

un espacio dividido siempre en un *exterior* que (presente o ausente en la escena) penetra –a través de varias señales paraverbales– en un *interior* en

el que se vive con tensión una espera temerosa de algo amenazante, como la Muerte. [...] variado, pero claro, simbolismo: la luz diurna que se extingue o la luz de una palmaria que se apaga [...] suele haber un gran reloj en la escena (p. 171).

Además de inventariar los aspectos simbolistas del opúsculo arriba citado *Tragedia de ensueño, Del teatro poético al teatro esperpéntico* dedica sendos análisis a dos piezas mayores valleinclinianas, *Luces de Bohemia* y *Divinas palabras*. El capítulo séptimo propone una nueva interpretación de *Luces de Bohemia* focalizada en la estructura de sus escenas, defendiendo que muchos textos de Don Ramón «responden en su organización interna a un premeditado y cuidado plan estructural que casi siempre obedece a valores esotéricos, aplicados a ciertos números “mágicos”, como el tres, el cinco, el siete o múltiplos de ellos» (pp. 200-201). En cuanto a la «anatomía de *Divinas palabras*» (nombre del capítulo 8), el autor opta en esta ocasión por conferir un sesgo más ensayístico a su acercamiento a la que califica obra «de transición entre el universo bronco pero mitificado de la Galicia rural [...] y la escritura esperpéntica», que el escritor gallego inauguró ese mismo año de 1920 con la publicación de *Luces de Bohemia* (p. 223). Prescinde en consecuencia casi totalmente de intercalar referencias bibliográficas en notas a pie de página. La ubérrima bibliografía generada por la peculiar tragicomedia de Valle subyace a las reflexiones del crítico, pero solo se ofrece una relación selectiva de entradas al comienzo del artículo, el más extenso de todo el grupo. Esta solución no revierte en un tono diletante ni en pérdida de rigor analítico; antes bien la glosa que Torres realiza del texto valleincliniano destaca por su exhaustividad, y el método por que se decanta refleja el entusiasmo del exegeta hacia su objeto y la necesidad de acotar la bibliografía impuesta por las grandes dimensiones de ésta.

Como en el caso de *Luces de Bohemia*, también ahora insiste Torres Nebrera en la sólida trabazón estructural con que se engarzan los motivos en la obra (véas, por ejemplo, p. 258). La arquitectura dramática, que él equipara con la planta de una iglesia de tres naves, se apuntala en la dicotomía «nómadas» *versus* «errantes» y en la tríada esencial de la muerte, la avaricia y la lujuria: en este orden, y no en el que establece Don Ramón en su *Retablo*. Precisamente el estudio llama la atención sobre los personajes valleinclinianos que, siguiendo la costumbre de los de un Balzac o un Pérez Galdós, pueblan el universo literario de su creador asomándose a piezas distintas, como sucede con el Ciego de Gondar (p. 236) y otros (p. 247). Por otra parte, el trabajo pone el acento

en el ingrediente plástico de estirpe prerrafaelita (pp. 248 y 261), en los tintes ya genuinamente esperpénticos de *Divinas palabras* (p. 249), y en los resabios cervantinos (p. 237), calderonianos (p. 225 y 239) y bíblicos, entre ellos el que explica el paratexto de la propia obra y evidencia el poder de la palabra ininteligible, extranjera. Torres menciona por cierto oportunamente a otro dramaturgo español, Buero-Vallejo, que en *Las palabras en la arena* se sirve del mismo pasaje evangélico para efectuar su maniobra intertextual, y amplía el hipotexto jugando a darles un contenido a las palabras que el Nuevo Testamento había dejado en el misterio, esto es, las trazadas por Cristo en el suelo tras conminar al que estuviera libre de pecado a lanzar la primera piedra (p. 263).

No es el menor acicate del nuevo volumen de «Eeditum teatro» la revisión que lleva a cabo de obras dramáticas hoy habitualmente preteridas tanto de los currículos de Historia de la Literatura Española como de los repertorios de las compañías teatrales. Ello afecta evidentemente al flanco del teatro poético: algunos de los textos analizados en el libro que se adscriben a esta estética no han llegado nunca a ser escenificados, caso de la mayor parte de la creación teatral de Rueda o de *La mejor reina de España*, de Rosales y Vivanco; otros, como *Aben-Humeya* de Villaespesa, *En Flandes se ha puesto el sol* de Marquina, *Canción de cuna* del tándem Gregorio Martínez Sierra/María Lejárraga o *Baile en capitania* de Agustín de Foxá, y por descontado la dramaturgia de Benavente, constituyeron en cambio clamorosos éxitos en el momento de su estreno. En lo referente a Marquina, por ejemplo, dará fe de tal éxito la aparición de una tempranísima parodia de *En Flandes se ha puesto el sol* llamada *Yo puse una pica en Flandes*, de Luis Gabaldón y Rafael Santa Ana, que el catedrático de la Universidad de Extremadura también somete a examen, comparándola con su venero.

Pero a pesar de esta respuesta favorable por parte del público nuevo, y con la excepción plausible de Benavente, ciertos representantes del teatro poético pueden resultarle bastante poco familiares a un aficionado teatral de nuestros días. Paradójicamente, en cambio, muchas de las obras de Valle-Inclán, el dramaturgo español más representado por nuestras instituciones públicas, no conocieron el honor de ser estrenadas en vida del autor. Su creación ejemplar, *Luces de Bohemia*, incontestablemente asentada en el canon literario de nuestro tiempo, tardó cincuenta años en llegar a los escenarios.

Con independencia de la distinta valoración que cada uno de los textos merece, faceta que no es desatendida por el crítico, será interesante para el lector combinar las incursiones en las obras mencionadas con los apartados en que se aborda el análisis del esperpento. Este fue

el nombre que se dio al expresionismo en España, como señala Torres Nebrera, si bien, y a mayor gloria de la singularidad del manco de Arosa, el movimiento antirrealista alemán y el español surgieron de manera independiente. ¿Creó escuela en nuestro teatro? El último capítulo del libro de Torres Nebrera ilustra sobre la fortuna de los herederos que recogen el testigo del legado de Valle: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez, y *De San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, formulan nuevas aplicaciones del espejo cóncavo distorsionador.

ROSA EUGENIA MONTES DONCEL
Universidad de Extremadura

José ROMERA CASTILLO, *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, 2011, 409 pp.

ESTE VOLUMEN QUE PUBLICA ahora el profesor Romera Castillo es un compendio de sus notables aportaciones al estudio del teatro español actual. En el prólogo el autor hace un somero repaso a la actividad investigadora desarrollada por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) que dirige él mismo, dentro del marco de la UNED, desde hace más de veinte años. El centro ha supuesto un auténtico oasis para la investigación basada en el paradigma de la Semiótica, contribuyendo a su asentamiento definitivo en el panorama de los estudios literarios y teatrales españoles. La literatura dramática española actual y su relación con los espectáculos que genera ha sido uno de los aspectos más y mejor tratados desde esta institución, por donde han pasado la mayoría de aquellos que tienen algo que decir en este ámbito.

El libro se estructura en tres partes, además del prólogo. Las dos primeras responden a los aspectos mejor tratados por el profesor Romera: el teatro histórico y el teatro de humor. La tercera es un contenedor de otros aspectos teatrales abordados por el autor en menor medida, que no profundidad.

El teatro de tipo histórico es uno de los géneros más cultivados desde los griegos, pasando por Shakespeare, Cervantes, Lope o Calderón, hasta los románticos y realistas del siglo XIX, o las vanguardias del XX. El argumento de corte historicista remite en el imaginario colectivo a aquello en lo que se basa su misma existencia como tal organización