

tránsito del XVIII al XIX, viene precedido de un completo análisis en donde la profesora Freire detalla en su primer capítulo las circunstancias políticas en que se desarrolló el teatro madrileño, las alternancias en la ocupación de Madrid por franceses y patriotas, los avatares de la prensa durante estos años. Especial interés reviste el capítulo segundo, dedicado a «La ocupación francesa y el teatro», que revela la continuidad entre los proyectos de reforma ilustrada que se habían dado en los años anteriores y los del periodo josefino. «La cartelera teatral bajo la ocupación y en libertad» ocupa el capítulo tercero, que analiza la programación con un criterio estrictamente cronológico, marcado por las alternativas de la guerra. El contenido de esta programación se analiza en el capítulo cuarto, el quinto está dedicado al espectáculo y a las compañías de cómicos, y el sexto a la crítica teatral. En las conclusiones de su estudio Ana María Freire señala, con excesiva prudencia, la importancia de este periodo a la luz de todos los datos expuestos. En sus palabras, «el análisis de los textos de muchas obras representadas entre 1808 y 1814 [...] sugiere que estos años fueron el caldo de cultivo de todos los 'gémenes' románticos, también por la fuerte acentuación del sentimiento nacional frente a la agresión extranjera. Los gustos del público estaban preparados en España para la plena manifestación del Romanticismo que, sin embargo, por el freno que en todos los órdenes supuso para el país el reinado de Fernando VII, no tuvo lugar hasta el ocaso de éste.

Lo que sí se puede afirmar es que durante el breve reinado de José Bonaparte y en el escenario del coliseo del Príncipe madrileño se representó el último acto de aquel drama que fue el proyecto neoclásico de reforma del teatro español» (p. 245).

El libro de la profesora Freire es, por tanto, un estudio imprescindible para la historia del teatro español en una época crucial. Está, además, magníficamente editado, como es norma de Iberoamericana.

FERNANDO DOMÉNECH RICO

Instituto del Teatro de Madrid, RESAD

M^a Pilar ESPÍN TEMPLADO, *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, Valencia, Tirant Humanidades, Colección Prosopopeya, 2011, 347 pp.

DESDE que, en los años sesenta y setenta, siguiendo la estela de Lucien Goldman y Robert Escarpit, la crítica española comienza a estudiar la literatura desde una perspectiva sociológica, con atención a la recep-

ción de los textos¹, y no sólo a su valoración literaria, el panorama de los estudios teatrales ha ido cambiando en nuestro país. A pesar de ello, Andrés Amorós, uno de los pioneros en estos estudios en España, pedía todavía en 1988 una «historia total del teatro» que cubriera carencias como el estudio de los autores menores, de las compañías teatrales y los actores, de los locales teatrales, de la crítica y la teoría teatral, de las carteleras y el público, ... etc.:

Todavía no existe esa *Historia de la escena* por la que suspiro. Tardará en escribirse. Hará falta que se realicen y se publiquen numerosos estudios monográficos antes de que se pueda intentar la síntesis de conjunto².

Por aquellos años, M^a Pilar Espín dedicaba su tesis al teatro breve del último tercio del siglo XIX, el que podríamos llamar teatro por horas³, desde una perspectiva integradora de todos los fenómenos semiológicos que abarca el teatro, iluminando todo un fenómeno social y literario que desvela una rica literatura en la que aún queda mucho por investigar. Gracias a sus investigaciones se vio la influencia que tuvo la disposición de las representaciones en cuatro sesiones, similar a la que en su momento supuso la organización teatral de los corrales de comedias. Desde entonces, la labor de M^a Pilar Espín ha estado dedicada a profundizar en el estudio del teatro del siglo XIX en trabajos no siempre fáciles de localizar. El volumen que ahora aparece nos facilita el acceso a estas investigaciones fruto de más de veinte años de trabajo y nos permite, además, contemplar con perspectiva la labor llevada a cabo en estos años, que comprende un entramado interpretativo tendente a descubrir las raíces de nuestro teatro breve, no sólo en los entremeses y sainetes clásicos, sino también en el Neoclasi-

¹ Cf. R. Escarpit, *Hacia una sociología del hecho literario*, Barcelona, Ediciones 62, 1974 y L. Goldmann, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971; A. Amorós, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968 y *Subliteraturas*, Esplugas de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1974; J. M^a Díez Borque, *Semiología del teatro*, selección de J. M^a Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975.

² A. Amorós, *Luces de candilejas. (Los espectáculos en España: 1898-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.69. Cf. también «La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena», *Boletín Informativo de la Fundación March*, n^o 177, febrero, 1988, pp.3-12. La *Historia de los espectáculos en España*, coord. A. Amorós y J. M^a Díez Borque, Madrid, Castalia, 1999, así como la *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (dir), Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), han venido a suplir en parte esa carencia.

³ La tesis fue defendida el año 1986 y publicada por la Universidad Complutense dos años más tarde. Un resumen de su tesis se encuentra en M^a Pilar Espín, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

sajonas. Tal y como nos indica María M. Delgado, estos *known Lorcas* han gozado de una enorme difusión y han sido adaptados a distintos contextos y situaciones –desde el chaplinesco zapatero de Kantor en su montaje de *La zapatera prodigiosa* pasando por la lectura política de *La casa de Bernarda Alba* que pudo verse en los escenarios londinenses de la mano de Polly Tealle o la universalista y arriesgada apuesta de Emily Mann en Princeton–.

En el capítulo tercero y, siguiendo con su denominación, la autora habla de «*unknown Lorcas*» al referirse tanto al «Teatro Imposible» –*Así que pasen cinco años, El público y Comedia sin título (El sueño de la vida)*– como a sus diálogos –*Diálogo del Amargo, Diálogo con Luis Buñuel,...* –, sus incursiones en el cine –*Viaje a la Luna*– y algunos borradores y proyectos fragmentarios de los que apenas conservamos referencias –*Sueños de mi prima Aurelia, Casa de Maternidad*–. Ninguna de las piezas de su «Teatro Imposible», fuertemente ligado a *Poeta en Nueva York*, llegaron a estrenarse en España en vida del escritor y lo hicieron ya muchos años después del final de la Guerra Civil. En estos casos, dado su cripticismo y las exigencias escénicas que conlleva su representación, han supuesto un reto para las compañías que se han atrevido a recoger el guante. Por lo general, éstas han optado siempre por una escenografía tendente a la metaforización y una lectura del texto que integra los hallazgos en la evolución del lenguaje teatral alcanzados durante los años transcurridos desde su escritura a su estreno –se refiere aquí la autora a las puestas de *El público* acometidas por Pasqual, Lavelli o Buch...–. Otra de las constantes en las producciones del «Teatro Imposible» que destaca María M. Delgado son las referencias surrealistas dalinianas y buñuelescas –especialmente a *Un chien andalou*– de estos montajes.

«*Lorca afterlives*», último capítulo de este monográfico, analiza la repercusión y la pervivencia de la obra de García Lorca, su importancia como icono dentro del imaginario español y como símbolo de la barbarie de la Guerra Civil –«la guerra española, que cambió mi poesía, empezó para mí con la desaparición de un poeta», declaraba Pablo Neruda–. La autora considera a Lorca como un *lugar común* –en el mejor de los sentidos– para muchos artistas. Su presencia en la obra de Alberti, Soneczny o Kostka Neumann; en la pintura de Dalí o en la música de grupos tan variopintos como The Clash, Leonard Cohen o Nick Cave dan muestra de esa perpetuidad. También las recreaciones biográficas en cine –*Bardem, Zurinaga*– y teatro –*Lorca*, de Trauder Faulkner o *Hace Lorca*, de Emily Lewis– se han sucedido en los últimos años y han situado la figura del poeta como paradigmática al abordar

temas como la forja de la identidad política o del acto de creación literaria. Por otra parte, examina el fenómeno de la «marca Lorca» y su importancia como reclamo turístico y comercial para la ciudad de Granada.

En tiempos en los que parece imposible que aún quede algo por decir sobre el autor de doña Rosita, Bernarda Alba o don Perlimplín, María M. Delgado reivindica al Lorca creador, esto es, exento de mitificaciones y desasido de los tópicos que, durante años, han adulterado la auténtica raíz de su dramática. Si, como él mismo afirmó: «El teatro es la poesía que se levanta del libro *para hacerse humana*», qué mejor manera de estudiarlo que atendiendo de forma clara y rigurosa no sólo a los textos, sino también al modo en que se le sigue dando voz, cuerpo y vida a esa palabra poética, esto es, la representación. Podríamos decir que García Lorca ha eclipsado el teatro de García Lorca pero, con este monográfico, Delgado se lo ha devuelto y se lo devuelve también tanto a quienes se acercan por primera vez a su obra como a quienes, quizá por conocerla demasiado bien, tenían dificultades a la hora de encontrarse con ese dramaturgo genuino, verdadero; de *desenterrar* a ese Lorca «bajo la arena».

MARTA OLIVAS FUENTES

Universidad Complutense de Madrid

Óscar CORNAGO (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Colección «Caleidoscopio», n° 8), 2010, 325 pp.*

EL INVESTIGADOR Óscar Cornago ha reunido un valiosísimo cuerpo crítico desde el que abordar las cuestiones fundamentales de la teatralidad contemporánea. Desde la diversidad de aproximaciones metodológicas y la reflexión interdisciplinar, se documentan las prácticas escénicas que, con un constante proceso de investigación, pretenden responder a los contextos culturales, políticos y sociales iberoamericanos.

El primer apartado sirve, como reza su mismo título, «A modo de introducción»; para este objetivo, se expone el ejemplo de la evolución teatral del grupo Yuyachkani. Santiago Soberón presenta la trayectoria escénica del grupo limeño en paralelo a la historia de los últimos treinta años del Perú, desde el compromiso político y social más acentuado de los años del gobierno militar al optimismo en la construcción identitaria de los primeros años de la democracia, para acabar con un teatro más complejo y autoreflexivo que refleja el cansancio y el desengaño moti-