



DIEZ LIBROS DEL SIGLO XXI



¿Son los libros que reseñamos en esta sección los diez mejores que se han publicado en España desde el año 2000? No aspiramos a tanto. Es cierto que al hacer una selección de libros, de obras dramáticas, de películas, siempre se está valorando a los elegidos por encima de otros que han quedado fuera. Toda lista tiene una parte de inevitable injusticia: siempre habrá algún libro excelente que ha sido obviado frente a otros que aparecen entre los elegidos.

Por ello nos conformamos con que esta selección (que ha sido objeto de discusiones, a menudo apasionadas, dentro del Consejo de Redacción) llegue a ser lo que pretende: una muestra representativa de lo que ha sido la edición teatral española en los años del siglo XXI que llevamos vividos. Hemos buscado libros con distintos enfoques, con objetivos y con formatos diferentes, y hemos procurado que ninguno de los campos del arte teatral quede sin tocar. Si hemos acertado, esta lista reflejará las luces y las sombras de un ámbito casi abandonado por las grandes editoriales y que, en algunos casos, no puede dejar de recurrir a las traducciones.

Esta lista, en conclusión, intenta ser un retrato. Esperamos simplemente que lo que ha quedado plasmado en el lienzo se parezca un poco al modelo.





José Luis Alonso de Santos. *Manual de teoría y práctica y práctica teatral*.
Madrid: Castalia, 2007



Manual de teoría y práctica y práctica teatral forma parte de la reflexión que sobre el hecho teatral ha realizado el autor y director José Luis Alonso de Santos en obras como *Teatro español de los 80* (1985), con Fermín Cabal, *La escritura dramática* (1998), sobre la técnica de escritura, o bien distintos artículos y prólogos a sus obras.

Quienes hemos sido sus alumnos en la RESAD reconocemos en estas páginas muchas de las lecciones, de los supuestos y de los debates presentes en el aula. Incluso encuentro aquí una relación directa con mis apuntes de clase, esos apuntes que se guardan como un tesoro y hasta se encuadernan porque uno sabe que volverá sobre ellos. Repasándolos resulta que abro los apuntes con una frase de Alonso de Santos dicha en alguna de las clases recibidas allá por los primeros años noventa. Es una frase que resumen muy bien las pretensiones de este libro: «Hay que tratar de robar terreno a la magia».

De hecho este pensamiento concuerda con las palabras que aparecen en la contraportada. En ellas se viene a decir que «el sueño del creador es poseer los poderes ocultos del brujo y conseguir con ellos efectos mágicos», pero, salvo que queramos pasar por farsantes, al final el artista tiene que estudiar e investigar. En efecto, Alonso de Santos sostiene que el trabajo de escritura, de dirección o de interpretación teatral es un proceso de aprendizaje y queremos aprender teatro para pasar de lo privado a lo público (para estrenar), para pasar de lo gratuito a lo remunerado (para vivir del oficio) y para pasar de lo caprichoso a lo necesario y complejo (a lo compuesto y abierto). Vuelvo sobre mis apuntes: «A la incertidumbre de la acción tiene que acompañar la incertidumbre ideológica. La madurez es vivir con incertidumbres. ¿Qué es mejor, los derechos individuales o los del colectivo?»

¿El orden o la libertad? El teatro es el lugar donde se debaten las ideas encarnadas por los personajes. Pero al artista no debe notársele detrás de los personajes».

Buena parte de los materiales aquí publicados se encuentran ya en *La escritura dramática*, pero en este volumen se completan con una reflexión sobre la dirección escénica, la interpretación, la recepción teatral o la enseñanza teatral. De esto modo, el lector tiene acceso a una poética que, aunque personal y parcial (todas lo son), posee la ventaja de que viene de un hombre de teatro y, por lo tanto, ha sido verificada en los escenarios, ha sido refrendada por el público y los premios y, en segundo lugar, está escrita por un pedagogo y, en consecuencia, es accesible sin dejar de ser profunda.

Emeterio Diez Puertas



Adolphe Appia. *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*.
Madrid: ADE, 2000



La aparición en castellano de *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*, dos de los textos fundamentales de Adolphe Appia fue una gran noticia en el año 2000. Fue el servicio de publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, A.D.E., el que permitió ver la luz de estos escritos indispensables para la configuración del acervo cultural de los futuros profesionales de la escena. Se trata de textos teóricos clásicos convertidos ya en referencia obligada para la formación de actores, directores y escenógrafos.

La biografía y el trabajo de Adolphe Appia (1862-1924) se desarrolla en una cronología apasionante para la historia de la arquitectura y para la plástica artística en general. En el mundo de la escenografía teatral Appia coincide con los ilusionismos postrománticos, con los naturalistas, los simbolistas, con los renovadores de los teatros de arte, y con toda la vanguardia histórica, del futurismo al surrealismo. Si repasamos en la historia de la pintura, diríamos lo mismo, vivió desde los Impresionistas a Duchamp, asistiendo a la formulación final de un arte no retiniano que sentó las bases del conceptualismo. Igual comentario merecerían los cambios generados en el campo de la música, escuchó el viaje vertiginoso del romanticismo al dodecafonismo. Así como en arquitectura su vida transcurre paralela a otro gran cambio: del modernismo, de la curva *art nouveau*, a los planos depurados de movimiento moderno, al nacimiento en suma del racionalismo y funcionalismo más estrictos. Appia, como sus contemporáneos de la vanguardia, situó el discurso de la renovación plástico-teatral a la altura de una plena modernidad, y se adelantó a su tiempo en más de medio siglo. Hoy, la detenida observación de sus bocetos nos descubre a un minimalista *avant la letre*. Otra de las claves estético-filosóficas concomitantes al pen-

samiento de Appia que subyace en todo este periodo artístico fue la idea de la creación de la «obra de arte total», vista como máxima de la filosofía artística de la modernidad. Esta aspiración recorrerá del romanticismo al expresionismo y girará constantemente por la atmósfera de la creatividad de todas estas décadas sin encontrar acomodo ni representación final.

Appia plasmó sus ideas en numerosos escritos y textos teóricos que, al igual que sus diseños, influyeron en algunos de los protagonistas del teatro de su tiempo, como Gordon Craig, Constantin Stanislavski o Max Reinhardt. De hecho, Appia ejerció una gran influencia, por sus principios en el uso de la luz y la escena arquitectónica, en personalidades que van desde el Vieux Colombier de Copeau a las escaleras de Jessner.

Sus propuestas las desarrollará después el escenógrafo Emile Petrorius, en el Bayreuth de los años 30 y de forma más evidente Wieland Wagner con sus montajes tras la II Guerra Mundial. Sus textos teóricos fundamentales son *La puesta en escena en el drama wagneriano* de 1895, *La música y la puesta en escena* de 1899 y *La obra de arte viviente* de 1921. En la edición que aquí se reseña cabría criticar el muy escaso soporte de imágenes. Cuando aparecen, están situadas lejos de su referencia en el cuerpo de texto y claramente carente de calidad fotográfica. Destaquemos, sin embargo, que la aparición del volumen provocó la organización de una exposición antológica con sus dibujos originales en el Círculo de Bellas Artes, muestra que generó, a su vez, un catálogo sobre nuestro protagonista y su obra. Y de eso se trata, la aparición de un libro oportuno y necesario debe inaugurar la continuación investigadora sobre el asunto en cuestión.

Ángel Martínez Roger
Director de la RESAD



Anne Bogart. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte.*
Barcelona: Alba Editorial, 2008



¿Por qué nuestra revista ha distinguido este libro dentro de esta sección que reseña diez libros de teatro importantes publicados en lo que llevamos de siglo XXI?

No es un libro extenso; apenas tiene centenar y medio de páginas que se leen en un par de horas; no es un manual que explique cómo se monta un espectáculo teatral; a pesar del título no describe ningún programa pedagógico; no analiza en profundidad ningún texto teatral ni describe cómo se prepara un director antes de comenzar los ensayos de una nueva obra. ¿Cuáles son entonces los méritos para destacar este libro entre los publicados en la última década?

La elección del tema es uno de ellos. No es habitual en la literatura teatral española la publicación de libros sobre el trabajo del director de escena, a pesar de ser esta una profesión cuyo prestigio va en ascenso. Su papel hace tiempo que ya no se limita a ordenar las entradas y salidas de los actores y a hacer que pronuncien sus réplicas con cierta gracia; ahora lleva a cabo un trabajo de gran complejidad para el que se necesita una intensa preparación previa. Poco es, sin embargo, lo que en nuestro país se divulga en forma de libros sobre dicha preparación y ese poco suelen ser traducciones de otras lenguas, de otros países en los que sí parece existir un interés mayor por el trabajo del director escénico.

Mérito es, por lo tanto, la mera publicación de un libro sobre el trabajo del director. Mérito, sobre todo, para la editorial que se atreve con la impresión de un libro cuya venta se prevé escasa. Pero también es un mérito el original enfoque que la autora le da al contenido del libro, pues no encontramos en él ni una serie de ejercicios escénicos, ni un sistema de trabajo para aplicar en los ensayos ni tampoco un plan peda-

gógico para enseñar dirección escénica. Lo que la autora nos ofrece son siete pequeños ensayos, siete meditaciones sobre el teatro, centradas en el proceso de ensayos, en los acontecimientos a veces sorprendentes que ocurren en su transcurso y en la relación escenario-sala, en la recepción que el espectador hace del espectáculo. Hay un fuerte componente de experiencia personal, abundan los relatos sobre lo que hizo o dijo un intérprete durante un ensayo dirigido por la autora o sobre lo que un colega le contó y que desencadenó una serie de dudas, una reflexión que a veces provoca el tambaleo de ideas firmemente arraigadas durante años.

Las siete reflexiones que dan título a esta publicación están repartidas en siete capítulos, cada uno de los cuales aparece denominado con una emoción: memoria, violencia, erotismo, miedo, estereotipo, vergüenza y resistencia. En cada capítulo la autora reflexiona sobre la influencia que cada uno de estos estados o emociones tienen en el proceso de creación de un espectáculo, y en la recepción que de este hace el espectador. Y lo hace desde un ángulo sorprendente, desde un punto de vista insólito, contrario a veces a la lógica habitual y, sin embargo, tras leer sus claros y sencillos razonamientos, apoyados por ejemplos tomados de anécdotas ocurridas durante ensayos dirigidos por ella o relatados a ella por otros directores, Anne Bogart nos hace concluir: «¡Caramba, pues tiene razón! No se me había ocurrido verlo así».

¿Es bueno el empleo de estereotipos en la actuación? Nuestra respuesta inmediata será negativa, nuestro sentido común afirma que el estereotipo no es bueno para el teatro, limita la imaginación del actor y del espectador, es previsible, tosco e introduce la mentira en el espectáculo. Pero Anne Bogart nos dice que si en lugar de rechazarlo cuando hace su aparición, se lleva a su extremo, el estereotipo deja de serlo y otorga a la escenificación un intenso aspecto de vida real.

¿Debe emplearse la violencia en los ensayos? Como si de un acto reflejo se tratase, diremos que no, que la violencia es contraria al arte. Anne Bogart argumenta que la violencia no solo es útil en los ensayos, sino que es imposible prescindir de ella.

¿Se debe permitir al actor sentir vergüenza en el ensayo o durante su actuación ante el público? Bueno, a estas alturas ya puede imaginar el lector lo que nos dice Anne Bogart; nos dice lo contrario de lo que se nos dice habitualmente; nos dice que el actor que no sienta vergüenza de lo que está haciendo en escena, probablemente estará aburriendo al espectador.

La autora es la norteamericana Anne Bogart, directora de escena, profesora universitaria y codirectora, junto con el japonés Tadashi Suzuki, de la SITI Company, una compañía estable autora de originales puestas en escena. Sus ideas sobre la escenificación ya eran conocidas en España desde hace dos años, cuando la ADE publicó *Los Puntos de Vista Escénicos*, libro que es, básicamente, un conjunto de testimonios y juicios de otros directores y colaboradores suyos.

Creo que la principal virtud de *La preparación del director* es la de dirigir nuestra mirada hacia esas zonas que habitualmente ignoramos por tener demasiado asumida su existencia y obligarnos a reflexionar sobre ellas. Y ese es, a mi entender, el mayor mérito del libro, señalar que en la práctica escénica a menudo no vemos lo que miramos.

Jorge Saura



Ricardo Doménech. *García Lorca y la tragedia española*.
Madrid: Fundamentos, 2008.



Entre los melómanos es recurrente la idea de que la música de Mozart tiene la singular paradoja de ser, a la vez, para intérpretes principiantes y para virtuosos. Algo similar ocurre con este libro. *García Lorca y la tragedia española* es el resultado de un compromiso de vida y de lectura crítica de Ricardo Doménech. Una lectura minuciosa, exigente, rigurosa, que nos permite un recorrido por la tragedia y lo trágico en el teatro del poeta granadino. Y ese recorrido admite por igual a viajeros inexpertos y a conocedores de excelencia de la obra lorquiana.

No se trata, es fundamental aclararlo, de una compilación de artículos, ensayos o trabajos ya publicados, aunque algunos de los textos incluidos en este volumen no fueran inéditos. Se trata de un compromiso unitario, el de comprender la obra de García Lorca como un todo, a lo largo de un corpus de nueve ensayos monográficos, interrelacionados entre sí, y garantizando a la vez la especificidad y la autonomía de cada uno de ellos.

En este trabajo Ricardo Doménech condensa una vocación y una atención, que en él fue pasión, por García Lorca. Los años de tarea docente, crítica e investigadora son el limo de este trabajo completo y definitivo. Las páginas de *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Amor de Don Perlimplín...* y *Doña Rosita la soltera*, son atendidas comprendiendo cómo están ligadas a una cosmovisión trágica, profundamente española. No es casual que Doménech haya explorado las relaciones entre la creación de Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Buero Vallejo y de Lorca, para comprender profundamente el simbolismo poético lorquiano y sus raíces; para desentrañar el *Duende* como teoría estética, y deslumbrarnos con su percepción de la esperanza como elemento esencial de la tragedia.

Las páginas de este trabajo permiten al lector una comprensión concreta, amena y precisa del universo lorquiano, con una prosa excelente. Si Ricardo Doménech emplea la imagen de García Lorca como un escritor que, de manera simultánea, está jugando a la vez distintas partidas de ajedrez, en las que se confronta con diversos horizontes, frente a otros escritores y artistas de su tiempo, centrados en una única partida —la vanguardia, el simbolismo, la cuestión social, etc.— es pertinente emplear esta misma imagen para definir la tarea de Ricardo Doménech en este volumen. Porque aquí el autor también está jugando varias partidas simultáneas, teniendo presentes las aportaciones de la rica bibliografía lorquiana, pero también siendo luminoso y esclarecedor con una visión propia, riquísima, del mundo lorquiano, atendiendo de forma compleja cuestiones como el espacio escénico, las imágenes animales y vegetales, la lectura de superficie y subyacente, o la relación entre el teatro y la sociedad.

En la presentación de este trabajo, en la Feria del Libro de Madrid, su autor ironizó sobre la ambigüedad del título del libro, ante la hipótesis de que un comprador pudiera suponer que este trabajo estaba centrado en la muerte de Lorca. Y ese error no le parecía inconveniente

García Lorca y la tragedia española es uno de esos trabajos que conviene tener siempre cerca, porque sus relecturas despiertan nuevas posibilidades y nuevas lecturas, no tanto en la comprensión de la obra de Lorca, cuanto de la tragedia en su conjunto como género dramático.

Itziar Pascual



Teresa Ferrer Valls (Directora). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*.

Edición digital. Kassel: Reichenberger, 2008.



Desde hace ya varias décadas el estudio del teatro español ha dejado de reducirse a los estrictos límites de la filología para abrirse al campo de la representación. Y en este campo uno de los aspectos privilegiados ha sido el estudio de los actores. Contaba para ello con ilustres antecedentes (Cotarelo, Rennert...). Sin embargo, uno de los principales escollos para emprender un estudio de conjunto de la vida escénica del Siglo de Oro es la inmensa cantidad de documentación, que supera con mucho los escasos testimonios que se encuentran en otros países.

Por ello el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* elaborado por un equipo de investigadores dirigido por Teresa Ferrer supone un extraordinario avance para la reconstrucción de la vida y actividad de los cómicos en el siglo XVII. Concebido, no como un diccionario al uso, sino como una base de datos, el DICAT recoge prácticamente toda la información publicada hasta el momento (unos 300 estudios, algunos tan importantes como la *Genealogía* publicada por Shergold y Varey, o las listas de Rennert, junto con estudios particulares referidos a un lugar, a una compañía o a los hatos de vestuario) en un formato digital que en versión impresa superaría los 10.000 folios. Este tipo de edición permite hacer búsquedas por autores de comedias, por cómicos, por años..., lo que convierte al DICAT en una herramienta mucho más versátil y más rápida que cualquier otro diccionario que existiera hasta la fecha.

El trabajo de Teresa Ferrer y su equipo no se ha limitado a acumular información: la recogida de datos ha supuesto en muchas ocasiones contrastar, comparar y detectar errores que se venían repitiendo en la bibliografía anterior. Con ello la información, que sin duda se puede completar con la

incorporación de nuevos datos o documentos no incluidos entre las fuentes que han servido de base para este diccionario, es al día de hoy no solo la más completa, sino la más depurada de cuantas se pueden encontrar.

El DVD se completa, además, con una completísima bibliografía y una galería de imágenes donde se recogen dibujos, planos, cuadros que reproducen distintos aspectos de la vida escénica del Siglo de Oro y que se encontraban igualmente dispersos en publicaciones anteriores.

El DICAT no solo es una herramienta indispensable para estudiar el teatro como realidad escénica en el siglo XVII, sino un modelo que marca el camino por donde deben ir las próximas ediciones que traten de poner a disposición de los estudiosos los datos de un campo tan amplio como el de las representaciones teatrales. Y no solo en lo que respecta al Siglo de Oro. La creciente riqueza de materiales hace ya imposible pensar en ediciones en papel que pretendan reunir los datos de los actores del siglo XVIII. Por no hablar del siglo XX.

Sirva también esta reseña para resaltar la labor de la editorial Reichenberger, ardua empresa de dos calderonistas, Kurt y Roswita Reichenberger, que durante mucho tiempo ha sido prácticamente la única dedicada a la edición crítica de textos del Siglo de Oro, con un rigor filológico y editorial envidiable. En castellano. Y desde Kassel.

Fernando Doménech



José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*.
Madrid: Síntesis, 2001.



El autor presenta su obra en un prólogo que expone sus objetivos, resume los contenidos de cada una de las tres partes que la estructuran, explica los términos básicos que van a sustentar su metodología, tales como el concepto mismo de «comentario», «análisis», «drama» o «dramaturgia» y justifica la conveniencia de una reflexión teórico-práctica sobre el hecho de enfrentarse científicamente a una pieza dramática.

Con esta carta de presentación el lector obtiene respuestas a cuestiones tan inquietantes como «¿es posible analizar una obra de teatro?», ¿es lo mismo analizar que comentar?, ¿cuál es la especificidad de una obra dramática y, por lo tanto, existe un método específico para su estudio?». En la primera parte de su libro, el autor responde detalladamente a estas preguntas; dado que la obra pertenece a una colección de «Teoría de la literatura y literatura comparada», argumenta sobre la necesidad de un planteamiento teórico y no solo instrumental de la materia, basado en la claridad del lenguaje y la austeridad académica, de manera que cualquier lector interesado en el teatro pueda servirse de estas «indicaciones útiles» que buscan sistematizar un método de análisis desde un punto de vista parcial o personal. Así define García Barrientos el análisis de una pieza dramática; a camino entre la lectura placentera de la obra y la crítica especializada se sitúa el comentario, que ha de sustentarse en una base analítica, objetiva y no necesariamente erudita, y en las aptitudes, personalidad e intenciones del comentarista. Los veinte comentarios a obras del repertorio universal, reunidos en la tercera parte del libro, pertenecen a dramaturgos (el de Jerzy Grotowsky sobre *El príncipe constante* de Calderón o el de Miguel Mihura sobre su texto *Tres sombreros de copa*), novelistas como Azorín, que habla sobre *La Celestina*, directores como Piscator que

reflexionan sobre *Los bandidos* de Schiller... y son una muestra de lo que el autor considera profundizar en la obra dramática, entendida como una codificación literaria, que nace para ser representada.

Tras esta introducción donde se plantean las dificultades para definir las herramientas del drama, el autor desarrolla su método, basándose en los elementos que lo definen: la ficción dramática, el tiempo, el espacio, el personaje, la visión y el público.

En su reflexión sobre «La escritura, dicción y ficción dramática», diferencia acción, de situación y de suceso; alude a la eficacia del modelo actancial y desarrolla las características del diálogo y su tipología, incidiendo en la diferencia entre acotación-didascalia; prosa-verso, monólogo-aparte-soliloquio, estructuras abiertas-cerradas... En el capítulo dedicado al tiempo, establece las diferencias entre el diegético o de la fábula, escénico, que marca la duración de la representación, y dramático, con las categorías que lo definen: el desarrollo (la elipsis, la pausa), la frecuencia (el ritmo, la velocidad), el orden (retrospectivo o prospectivo), la duración...

Cuando habla de espacio insiste en la particularidad de la comunicación teatral, en tanto que establece nexos diferenciales entre sala y escena, y vuelve a formular una tipología del espacio dramático y sus signos: el escenográfico, el verbal, el corporal y el sonoro.

En su análisis del personaje, se centra en el concepto mismo de personaje dramático, vinculado a la figura del actor, su tipología desde distintos puntos de vista y las funciones del mismo, tanto las pragmáticas, en relación al público, como las sintácticas, en relación al resto del reparto.

El capítulo seis resulta especialmente interesante porque recoge de manera sistemática el concepto de «visión» o «perspectiva». Es un análisis de la distancia —interpretativa, sensorial, ideológica...— entre la ficción y la obra, que permite explicar los procedimientos de censura y autocensura, la metateatralidad, las relaciones entre narración y teatro, los procesos de recepción de la obra dramática...

En la segunda parte del libro, García Barrientos demuestra la vigencia de los modelos clásicos, a partir de la *Poética* de Aristóteles. Eso le permite reflexionar sobre los géneros, especialmente sobre la tragedia y sus propiedades cualitativas (fábula, peripecia, agnición...). Tras dar algunas nociones sobre retórica, el autor aplica su método a una escena de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Este ejercicio práctico, así como la muestra de los comentarios realizados por profesionales de la literatura o el teatro, constituyen la gran novedad de este volumen.

No ha pretendido el autor un estudio detallado sobre cada uno de los géneros dramáticos, sino marcar un camino, proporcionar unas pautas para entender el teatro. «En el mundo en que vivimos es cada vez más fácil encontrar información y más difícil encontrar ideas. En los libros que leemos, también. Este, en cambio, por modesto que sea, aspira sobre todo a contener unas cuantas ideas dignas de discusión». Estas palabras del autor, que de nuevo presenta su obra con absoluta inteligencia y sensibilidad, explican por qué *Cómo se comenta una obra de teatro* acompaña a todos los que como él pensamos que el teatro ocupa «la cima de la jerarquía poética, el puesto más alto entre las formas de representar ficciones».

Yolanda Mancebo



Carmen González Román. *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Prologo Rosario Camacho Martínez. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001



Spectacula, además de encabezar el título del libro de esta reseña, es también el título del manuscrito en el que Pellerino Prisciani, humanista de la segunda mitad del Quattrocento ligado a la corte de Ferrara, plasma su obra teórica. En este singular tratado Prisciani no ofrece un teatro inserto en el marco de la ciudad ideal, ni analiza al detalle la arqueología antigua como hacen Filarete o Francesco di Giorgio. *Spectacula* de Prisciani es la concreción teórica de un ambiente cultural. Asimismo navega la investigación de Carmen González Román, captando la sensibilidad del estrenado siglo XXI, uniendo disciplinas, estableciendo relaciones y conectando la especulación teórica con la «praxis» artística en el campo específico del teatro.

Carmen González analiza la idea del teatro y de su espacio en el Renacimiento sacando a la luz las conexiones entre los modelos escenográficos y el contexto teórico artístico europeo. Su labor a la par de encomiable es verdaderamente extensa y cuenta con una abundante bibliografía. Desarrolla el estudio en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y Países Bajos y España, en todos con una metodología similar, no idéntica ni mecanicista, pero sí algo tediosa.

Para cada país se centra la autora, aunque lógicamente no de forma exhaustiva, primero en el análisis de la teoría arquitectónica y en el modelo teatral a través de los tratados y manuscritos más relevantes. En esta etapa, además, revisa tanto los textos italianos como de las traducciones y ediciones vernáculas, sin olvidar las ediciones y los estudios sobre los diez libros de Vitrubio. En segundo lugar, se detiene en la teoría de la pers-

pectiva y sus singularidades locales, siguiendo como pauta y con análogo criterio la estructura del capítulo de la perspectiva escenográfica del libro de Javier Navarro de Zuñiga, *Imágenes de la Perspectiva*. En tercer lugar, afronta la actividad humanística y la práctica escénica más significativas del momento y el país del que trata.

La cronología abarcada se mueve en todo el texto en unos límites bastante flexibles. Lo justifica la autora en dos razones, las peculiaridades del país en cuanto a su evolución escénica y en el lenguaje renacentista de algunas manifestaciones teatrales.

En la parte dedicada a España, tras el minucioso estudio de la práctica escénica hace un elaborado y completo recorrido por salones, cuartos, patios, jardines y demás dependencias palaciegas que estuvieron destinadas a representaciones dramáticas y otros saraos en los que no se escatimaba imaginación. Desde el palacio de Carlos V en Granada al Buen Retiro de Madrid. Dentro de este contexto analiza los «teatros acuáticos» y los «teatros de verdura» sin olvidar el «teatro de magia» en el jardín. Cierra su aportación sin olvidar el contenido teatral de las entradas triunfales y la interrelación entre el fasto y el teatro cortesano.

Todo el texto está ilustrado pero las imágenes, todas en blanco y negro, son pequeñas y con poca definición, una pena para el lector de cultura gráfica. Tampoco viene referenciada la procedencia de estas.

Incluye en la publicación Carmen González Román un muy interesante apéndice con la traducción al castellano de algunos textos clave para la comprensión del arte y la cultura del Renacimiento en los que se echan en falta las figuras.

Podemos concluir con todo ello que es una investigación rigurosa y muy completa, de una materia que escasea en castellano, con algunas carencias gráficas pero imprescindible para comprender y valorar el teatro en el Renacimiento desde la visión relacional y contextualizadora del inaugurado siglo XXI.

Felisa de Blas Gómez



Javier Huerta (dir.). *Historia del Teatro Español*.
Madrid: Gredos, 2003, 2. vol.



Desde su publicación, esta obra se viene ofreciendo como uno de los compendios más completos sobre la historia del teatro español, aunque su director, Javier Huerta Calvo, y sus colaboradores (A. Madroñal, H. Urzáiz, E. Peral y F. Doménech) han continuado la labor editando complementos, como la *Historia del teatro breve en España* (coord. Huerta Calvo, Javier, Vervuert, Madrid, 2008). Algunos de sus capítulos son hoy tan leídos en la escuela que auspicia esta revista como ciertas voces de Wikipedia. «Me ha encantado lo que dice de los actores del siglo XVIII», comentaba un alumno a propósito del respectivo capítulo sobre «El arte escénico». «Se lo he contado a mi novia. Y a mi madre. A ellas les ha encantado también».

Y es que hay capítulos en este libro que conjugan la erudición con la exposición para todos los públicos. Sus variadas visiones y su estructura clara van jalonando una lectura transversal según el corte de sus cinco secciones. La **primera**, «**El Arte escénico**», abre cada periodo: usos populares, espacios teatrales, técnicas interpretativas, las ocasiones, la consideración social del teatro y sus artífices, los medios expresivos... En el volumen I esta primera sección incluye apartados dedicados a la música para el teatro, algo muy necesario, pues no siempre se integra este «aderezo» en los estudios teatrales; resulta doblemente valioso en los siglos anteriores al XVIII, por la escasez de fuentes musicales directas. La **segunda** sección, «**Teoría Teatral**», a medida que avanzan los siglos matiza su denominación, y pasa a llamarse «Ideas teatrales» (II.24), ampliándose hacia «Poéticas teatrales» (II.35). En el capítulo dedicado a las décadas del siglo XX anteriores a la Guerra Civil se echa de menos en la bibliografía el nombre de Rivas Cheriff, que en lo tocante a ideas teatrales fue uno de los más di-

námicos fautores de entonces. Aunque ello no empaña el valor del capítulo, que tiene en cuenta datos cruciales como el pensamiento que nace en torno al séptimo arte, o el que parte de los primeros directores de escena. En el segundo (II.35), Óscar Cornago resume con maestría la complejidad teórica de las poéticas teatrales del siglo XX, incardinadas en el eje textualidad-teatralidad, ofreciendo una visión ambiciosa, y de aliento europeo.

La **tercera** sección, «**Los autores y las obras**», a cargo de nombres de prestigio como N. Salvador, M. Grazia Profeti, M. de los Reyes, G. Mazzocchi... viene llena de aciertos reflejados en la interminable nómina de autores del Siglo de Oro, por ejemplo: de sus colaboraciones e influencias, biografías y referencias detalladas por tantos especialistas que convierten esta HTE en un exhaustivo catálogo comentado de la dramaturgia de esa época. Qué selva áurea la nuestra y qué pléyade de exploradores se adentra en ella para alumbrarnos. Emilio Palacios encabeza el estudio de las dramaturgias del XVIII español, flanqueado por Doménech-Calderone para la comedia neoclásica. Óscar Cornago (*Poéticas del teatro desde 1940*) pone al nivel de la literatura dramática el trabajo de creaciones colectivas en la escritura dramática, como las propuestas de Tábano, Els Joglars, o Els Comediants, que han señalado la andadura teatral española durante varias décadas; o esas otras formas más rituales de La Cuadra, La Zaranda, o, incluso, las rupturistas de La Fura dels Baus. Los responsables de esta HTE saben que todo eso es teatro, y así lo demuestran datos como los de las tablas cronológicas bajo el epígrafe *Teatro universal*, que contemplan creaciones como las del grupo brasileño de danza *Macunaima*, o las composiciones escénicas de Robert Wilson.

Otro acierto estructural de esta HTE es su **sección cuarta** de «**Transmisión y recepción**», aunque reduzca a veces su visión a lo textual. M. García-Bermejo (I.18) es uno de los más ortodoxos en la aplicación sociológica de la teoría de la recepción, vertebrando su estudio sobre manuscritos y letra impresa en la transmisión del teatro del XVI. El tratamiento del siglo XX, a cargo de Julio Huélamo (II.32), de acertado enfoque, ameno y bien documentado, llega hasta la recepción cinematográfica. La **quinta sección**, «**El teatro en otras lenguas**», en su deseo enciclopédico, se ha enfrentado con mayores escollos, y es la única, en mi opinión a la que se le pueden poner algunas objeciones por sus eclécticos criterios, sin que por ello carezca de interés.

Por último, la útil estructura de los dos volúmenes está bien definida y completada con unos índices temáticos y de personas, y unas tablas crono-

lógicas cuyos criterios de selección, inevitablemente, resultan arbitrarios y no siempre claros respecto de las fechas de las obras.

En la larga nómina de estudiosos que firman los distintos capítulos de esta historia dirigida por Javier Huerta faltan muy pocos nombres de prestigio en las distintas épocas y materias, por lo que el conjunto tiene, y tendrá, longevidad suficiente como para que el esfuerzo haya merecido la pena. Tal vez algún día quede superada, pero quien lo consiga será porque partió de ella: un verdadero pilar en la historiografía del teatro español de todos los tiempos.

Ana Isabel Fernández Valbuena
RESAD



Borja Ruiz Osante. *El Arte del Actor en el siglo xx. Un recorrido teórico-práctico por las vanguardias*. Bilbao: Editorial Artezblai, 2008



Una de los más importantes acontecimientos editoriales en el ámbito teatral durante esta primera década del siglo XXI ha sido, sin duda, la consolidación de la editorial bilbaína Artezblai, que ha ido asegurando su posición con distintos proyectos, no siempre editoriales, y entre los que destaca el Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. En su primera convocatoria en el año 2008, el trabajo ganador resultó ser *El arte del actor en el siglo xx: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, de Borja Ruiz Osante. La aparición de este libro, junto a la nueva traducción de los textos de Stanislavski que ha publicado la Editorial Alba con la excelente traducción del profesor Jorge Saura¹, puede aportar una mayor claridad en los términos que se utilizan en los medios escénicos, así como ayudar a la profundización y revisión de investigaciones, que deriven en nuestra excelencia teatral.

Si la definición de «manual» es la de «Libro en que se compendia lo más sustancial de una materia», podríamos hablar de este libro como uno de los más importantes manuales publicados sobre actuación, que tanto se echaba en falta en el panorama escénico, tanto para investigadores como para estudiantes.

La recopilación de materiales que en él aúna este joven autor, doctor en Farmacia y Postgraduado en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad del País Vasco, es un extenso recorrido, como él ha querido llamar, de los hitos más importantes del siglo XX. Abre este libro una excelente introducción, de la que hay que destacar una tesis muy concreta: el radical valor que ha supuesto para el teatro occidental la investigación que han desarrollado los grandes maestros a partir de las vanguardias, enmarcándolas en su contexto, tanto artístico, como social

y a partir de las revoluciones en los modelos del pensamiento de los siglos XIX y XX.

Estos cambios de modelo también se verán reflejados en el arte escénico que, para Borja Ruiz, comienzan con Stanislavski, a partir del cual arranca el desarrollo del nuevo arte del actor, y cuya herencia será transmitida a la mayoría de los maestros creadores del resto del siglo XX. A partir de este capítulo, se amplía su investigación a otros maestros, discípulos de Stanislavski, como Meyerhold, Vajtángov y Chéjov, y hace un capítulo sobre lo que él llama «las derivaciones norteamericanas». Es muy interesante esta investigación, ya que figuras como Meisner, Strasberg o Alder ejercieron a través de sus escuelas una gran influencia sobre el arte escénico y el cine.

No olvida el autor otras concepciones, que estudia en profundidad. No solo recopila y «resume» las teorías de autores como Copeau, Lecoq, Drecoux, Artaud, Brook, Grotowski, Barba o Boal, sino que hace un importante intento de sistematizarlas.

Encontramos dos elementos en la edición del libro que hay que acentuar: por una parte, los cuadros de texto que inserta a lo largo del volumen, en los que amplía la información, incidiendo en conceptos, citas o biografías de autores complementarios, lo que permite encontrarnos con una suerte de glosario de gran interés. Por otra, al final de cada capítulo no solo recoge la bibliografía que ha utilizado para su elaboración, sino que incorpora también importantes referencias que podemos encontrar en Internet o a través de materiales audiovisuales.

Debido a su claridad y a su profundidad, y teniendo tan pocas oportunidades de hallar en nuestras librerías ejemplares como este, el lector español podrá echar en falta un capítulo en el que, si no se detalle, al menos sí se apunte cómo incidieron estas novedosas técnicas en el proceso de transformación del teatro español, sobre todo con la llegada de maestros de Latinoamérica y de Europa.

Por último, cabe destacar el epílogo con el que cierra el libro. En él podemos encontrar la voz más personal del autor, que seguro nos descubrirá en próximos trabajos ya sean sobre experiencias propias (no hay que olvidar que es director de Kabia, Espacio de Investigación de Gaitzerdi Teatro) o de investigaciones sobre algún otro tema en particular. Esta reflexión con la que ultima el libro, y que además nos deja entreabierta la puerta de lo que vendrá, la podríamos sintetizar en esta cita: «el siglo XX nos ha dejado al menos tres elementos para la reflexión que pueden

servir de puente a la hora de trasvasar este legado técnico al teatro del siglo XXI. Son los siguientes: 1) Entender que toda técnica actoral sirve a unos determinados fines éticos y estéticos. 2) El descubrimiento de unos principios antropológicos comunes en las técnicas del actor que operan por debajo de los valores éticos y estéticos. 3) La consolidación del actor como creador.»

Domingo Ortega

■ NOTAS

¹ Hablamos de la última traducción al castellano de los dos volúmenes de Konstantín Stanislavski *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, de 2003 y 2009, respectivamente.



VV.AA. (ed. Giorgio Ursini Uršič). *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi, Litograf, 2009



Este libro-álbum es fruto de la exposición dedicada al escenógrafo y diseñador de iluminación Josef Svoboda (1920-2002) que, ideada y comisariada por Giorgio Ursini Uršič y Ángel Martínez Roger, estuvo en el Centro de Arte del Teatro Fernán Gómez de Madrid entre diciembre de 2008 y febrero de 2009.

Magníficamente editado, con muchas imágenes, la mayoría de ellas en color, es el primero y por ahora el único estudio publicado en español sobre un creador revolucionario cuya obra ha sido determinante para el teatro europeo y norteamericano de la segunda mitad del siglo XX. De contenidos enjundiosos pero expresados en un lenguaje claro y transparente, los textos son de un gran interés no solamente para los especialistas en la materia y los profesionales de teatro sino también para cualquier lector curioso que quisiera descubrir el mundo innegablemente real que vive al otro lado del espejo (en algunos idiomas la embocadura se llama así: el espejo).

La imagen existe para expresar la propia vida y no conceptos o ideas sobre la vida, sin embargo, el espectáculo teatral es un objeto volátil, además sus testigos presenciales tienden a desaparecer con el paso del tiempo. Y es entonces cuando vienen al rescate de la memoria —somos el noventa y nueve por ciento de nuestro pasado— y de la continuidad de la cultura teatral los libros como este. Que forma parte de la bibliografía internacional pero que adquiere una especial relevancia por ser publicado y en parte escrito precisamente en español. Ya que, y los especialistas en la materia lo saben muy bien, no existe aún en España una *escuela de investigación* sobre escenografía y figurinismo *stricto sensu* y el número de libros y álbumes relativo al tema sigue siendo gravemente escaso.

Recordando su trabajo en *Fausto*, cuyas dos partes se estrenaron en el Teatro Piccolo de Milán en 1989 y 1991, Josef Svoboda escribió: *para mí, trabajar con Strehler fue una fiesta*. Como lo es también este libro-álbum: una fiesta para los sentidos y la mente.

Helena S. Kriúkova