

RESEÑA DE REVISTAS

BULLETIN HISPANIQUE, publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Bordeaux III, Bordeaux, tomo 91, núm. 1, enero-junio, y núm. 2, julio-diciembre de 1989.

Núm. 1, enero-junio de 1989. *Le théâtre et son public (XVIII - XX siècle)*.

MIREILLE COULON, *Ramón de la Cruz et le mythe des Amazones*, págs. 5-19.— Es un análisis del sainete titulado *La república de las mujeres* de Ramón de la Cruz, representado en 1772; época en la cual el mito de las amazonas estaba en boga. Este sainete está inspirado en la comedia francesa *Les amazones modernes* de Legrand.

El análisis comparativo de ambas piezas dramáticas deja ver que Ramón de la Cruz conserva del modelo francés algunos elementos y modifica sustancialmente otros, tales como la intención o propósito de la obra original, los escenarios; además satiriza y ridiculiza al extremo a las mujeres con pretensiones de independencia, y refuerza la comicidad en el papel del gracioso.

La autora considera que este sainete “Es, sin duda alguna, uno de los más malintencionados con respecto al sexo débil que Cruz haya escrito jamás”, y agrega que, a juzgar por la lectura de ésta y otras de sus piezas, se puede percibir que Cruz no tiene precisamente una alta opinión de las mujeres, de las que desconfía y a las que considera incapaces de asumir grandes responsabilidades.

GUILLERMO CARNERO, *Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora*, págs. 21-36.— A partir de 24 comedias de Gaspar Zavala y Zamora (1762-?), se estudian y clasifican los recursos escenográficos que se ingenió este dramaturgo para atraer al público, sin importarle las reglas neoclásicas, lo que le acarrió disgustos con sus contemporáneos y la prohibición de algunas de sus obras. Su creación teatral es de gran “atractivo visual”, en ella tienen lugar las transformaciones espectaculares de escenarios, los ambientes exóticos y toda clase de trucos

escenográficos, que hacen de este autor, una de las principales figuras del "teatro espectacular" de finales del siglo xviii y comienzos del xix.

En este estudio se presta especial atención a las detalladas acotaciones, en las que se puede percibir el gran interés que Zavala da a la puesta en escena. Los elementos que conforman la "fórmula teatral" de este dramaturgo son complejos, el autor los agrupa en ocho apartados: escenarios, movimientos de masas violencia en escena, personajes pintorescos, fenómenos atmosféricos, música, ruidos diversos, y otros efectos.

Al final del artículo aparece una bibliografía de las obras de Gaspar Zavala y Zamora, utilizadas por el autor, al igual que la bibliografía citada en el transcurso del estudio.

DAVID T. GIES, *Entre el drama y la ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII*, págs. 37-60.— Hacia el año 1823, todos los teatros de Madrid estaban arruinados. En ese mismo año llegó un empresario francés, Juan de Grimaldi, quien intentó montar espectáculos de ópera y drama al mismo tiempo. Las óperas alcanzaron más popularidad que los dramas; durante el año teatral de 1823-1824, el público madrileño asistió con mucho entusiasmo a la ópera italiana, que en ocasiones se complementaba con arias, dúos y selecciones sinfónicas. El éxito de los espectáculos musicales perjudicó a los actores españoles, quienes protestaron. Pero la ópera no se pudo desterrar completamente y los actores españoles se vieron obligados a formar una compañía de cantantes, que interpretaban las obras de Rossini en español. Pero el público prefería las representaciones de las compañías italianas; por eso en 1826, cuando llegó a Madrid la compañía de Servio Mercadante, el "delirio filarmónico" fue total. Las óperas produjeron más dinero que los dramas.

En 1827, Fernando VII apoyó la creación de una compañía de ópera italiana para que alternara con la compañía de verso de Madrid. En 1828, el rey contrajo matrimonio con una princesa italiana, hecho que acentuó más el interés por la ópera.

Los dramaturgos y críticos se quejaban de esta preferencia por la ópera; pero contradictoriamente, fueron ellos los que contribuyeron a esa popularidad escribiendo comentarios favorables de las funciones en los periódicos, e incluso produciendo obras musicales. Además, críticos y dramaturgos querían estar al tanto de las corrientes artísticas en boga en Europa (algunos de ellos traducían melodramas franceses para el teatro español). Pero al mismo tiempo ellos sentían "un tipo de inferioridad ante la incapacidad de España de producir buenos dramas o buenas óperas en

su lengua nativa". Los dramaturgos españoles eran muy pocos, al igual que los compositores de ópera, de los cuales sobresalieron dos: Ramón Carnicer y Tomás Genovés; los que no alcanzaron éxito entre el público madrileño. El éxito era de Rossini, cuyas obras causaron furor.

El público no asistía al teatro sino a ver ópera. Grimaldi, se las ingenió, pensando en lo económico, para atraer al público y montó una comedia de magia que se valía de toda suerte de trucos, variedad de escenarios, acción y chistes del agrado de los asistentes. De modo que *La pata de cabra* (1829), "fue la única obra capaz de competir con las representaciones de ópera". El autor cita las cifras de las recaudaciones de óperas y dramas.

Los dramas eran de mala calidad, las óperas, por el contrario, eran de excelente nivel profesional; sus contenidos anunciaban, por "el alto dramatismo de sus argumentos y el sentimentalismo de los personajes", el comienzo del romanticismo en España.

El mundo teatral, en consecuencia, progresó considerablemente; los teatros mejoraron su planta física, los escenarios, el vestuario, etc.

En síntesis, la época fernandina se caracterizó por el predominio absoluto de la ópera, pues los dramaturgos no pudieron competir con los espectáculos musicales, aunque se hicieron grandes esfuerzos para lograrlo.

Hay un apéndice, sobre las recaudaciones y representaciones de ambos espectáculos, como también la bibliografía de las obras citadas.

JEAN LOUIS PICOCHÉ, *La première représentation de El Zapatero y el Rey (segunda parte) de Zorrilla. Autopsie d'une cabale. (5 de Janvier 1842)*, págs. 61-70.— En 1842 existían en Madrid dos teatros principales: el del Príncipe y el de la Cruz. El primero era el teatro de moda; estaba dirigido por Julián Romea. Allí Zorrilla había hecho representar la primera parte de *El Zapatero y el Rey*. El segundo estaba en condiciones precarias y era dirigido por Juan Lombía. Lombía para remediar las condiciones, pidió apoyo económico y contrató buenos actores y actrices; entre ellos a Carlos Latorre, maestro de Julián Romea. Asimismo se contactó con Zorrilla y le ofreció un buen salario con la condición de que escribiera únicamente para el Teatro de la Cruz. Las piezas que se habían llevado a escena, en este teatro, hasta la navidad de 1841, no habían tenido éxito; por eso de la representación de *El Zapatero y el Rey* (2a. parte), dependía la supervivencia de la compañía.

Esta pieza exigía grandes medios escénicos; en ella se utilizaban cuatro decoraciones muy complicadas. Sin embargo, estos inconvenientes fueron salvados gracias al ingenio de los decoradores.

El drama tenía tres importantes papeles masculinos: el del rey Don Pedro, el de su hermano bastardo Don Enrique y el del zapatero Blas Pérez, convertido en capitán de la guardia real. Los papeles del zapatero y el rey tenían la misma importancia, pero Zorrilla tuvo que intervenir para que Juan Lombía hiciera el papel de zapatero y Carlos Latorre el de rey. Este último aceptó ver su nombre en segundo lugar en el cartel, pero con la condición de que en él apareciera el nombre del autor, lo cual no se usaba en esa época. Esta vanidad publicitaria podría ser un motivo para indisponer al público. La compañía se valía de la celebridad de Zorrilla para atraer al público. El fracaso de *El Zapatero y el Rey* comprometería la carrera del autor, que arriesgaba todo por salvar la compañía.

Todos los poetas, escritores, periodistas y parte del público querían provocar el fracaso del drama y con él la caída de Zorrilla.

El 5 de enero de 1842, cuando se llevó a escena la pieza, el teatro estaba lleno de espectadores hostiles, listos a abuchear el drama.

Para Jean Louis Picoche, las razones por las cuales se quería la caída de Zorrilla, no se debían simplemente a su "arrogancia publicitaria" sino a la envidia de algunos hacia un joven escritor célebre y talentoso, capaz de opacar a sus rivales. Sin embargo, la principal causa radicaba en las ideas que supuestamente, Zorrilla defendería en este drama político. Los que habían visto la primer aparte del drama, sabían la forma de tratamiento que el autor dio al rey. Era un personaje "singular, humano y generoso, valiente, capaz de defenderse solo contra todos los facciosos". A través de este personaje, Zorrilla defendía el antiguo régimen, el absolutismo y presentaba a los revolucionarios bajo un aspecto negativo.

Debido a estos antecedentes, todos suponían que en la segunda parte del drama ocurriría lo mismo, y fue esto lo que estimuló, en gran parte, el deseo de tratar de provocar el fracaso del drama. Pero la cábala fracasó y la presentación de esta segunda parte se convirtió en uno de los grandes triunfos teatrales del siglo; porque en esta segunda parte, "Zorrilla insiste menos en el aspecto reaccionario de su política y más sobre el aspecto patriótico". Don Pedro es un personaje popular que gusta a todos. Don Enrique, figura como un personaje ambicioso, es el asesino de su hermano; y Bertrand du Guesclin, bajo un aspecto más odioso que el anterior personaje, es un francés mercenario que invade España.

En fin, el drama tiene una serie de elementos que contribuyen a su éxito. Zorrilla como poeta popular es aplaudido por un público en su mayoría popular, lo que obliga a los intelectuales, que habían ido a provocar su caída, a aplaudir con el mismo entusiasmo de éstos.

JEAN SENTAURENS, *Le lieu théâtral à Séville au XIXe. siècle. Tradition et modernité*, págs. 71-110.— ALBERT BENSOUSSAN, *José Yxart et le public théâtral dans l'Espagne de la Restauration*, págs. 111-125.— FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia*, págs. 127-146.— SERGE SALAÜN, *El género ínfimo: mini-culture et culture des masses*, págs. 147-167.

V a r i é t é s.— DANIEL DEVOTO, *Notomías*, págs. 169-229.

Núm. 2, julio-diciembre de 1989.

PIERRE HEUGAS, *La guerre des nuages*, págs. 237-253.— Se trata de un estudio sobre un pasaje del capítulo XVIII de la primera parte del Quijote. El objetivo del autor es demostrar que la intención de Cervantes es la de confrontar dos tipos de discurso: el de la novela de caballería y el discurso académico. Estos discursos predominaron en la literatura castellana desde la segunda mitad del siglo xv hasta la primera del siglo xvii.

En el capítulo XVIII, don Quijote transforma las nubes de polvo que levanta un rebaño de carneros en una batalla entre dos ejércitos. A partir del encuentro de estos dos ejércitos, el autor reflexiona sobre la norma, sobre la función de lo onomástico, lo toponímico y lo heráldico, y especialmente sobre el uso que Cervantes hace de estos elementos.

Pierre Heugas, considera que la batalla entre estos dos rebaños de carneros representa el choque estilístico entre la pseudo-objetividad de la novela de caballería y el estilo clásico. En esta "guerra de las nubes" se erige una antiliteratura paródica que ataca la novela de caballería y el estilo pedante del discurso académico; asimismo se pone de relieve la "invención cómica" de Cervantes, en el primer caso, y su "irónica sutileza" en el segundo caso.

"La guerra de las nubes opone dos tipos de literatura en una confrontación imposible". Esta confrontación de los dos discursos se hace por medio de la parodia, del disparate, del anacronismo y de lo burlesco; recursos que pasan a formar parte de la tradición literaria española a fines del siglo xvi, y que además predominan en la génesis de la primera parte del Quijote.

CHRISTIAN ANDRES, *La nature de la femme: Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du Cortesano dans la comedia lopesque*, págs. 255-277.

IGNACIO ARELLANO, *Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: Marta la piadosa de Tirso de Molina*, págs. 279-294.— Este artículo propone una interpretación de *Marta la piadosa* como una obra “esencialmente lúdica, de entretenimiento cómico”, diferente a la interpretación seria que comunmente se le ha dado. A través del estudio, el autor revisa las diversas opiniones que ha suscitado la comedia y expone su punto de vista.

En primera instancia, hace referencia a la comparación que se ha hecho de *Marta la piadosa* con el *Tartufo* de Molière (Hartzenbusch, P. Chasles). Luego, cita estudios que caracterizan esta obra como una comedia de carácter (Blanca de los Ríos). Igualmente, hace referencia a interpretaciones con sentido serio y trágico de la comedia, en las que el tema de condena moral se fundamenta en la tercería, la hipocresía y el engaño (Duncan Moir, J. Asensio, Schack, Hayes, Urtiaga, Patterson, y otros que en esencia expresan lo mismo). De igual manera, alude a un trabajo que niega la tercería (A. Parker).

Entre los estudios críticos más recientes está el de J. W. Albrecht, quien también interpreta la comedia con un sentido fuertemente trágico en el que hay crítica moral contra la falsa piedad de Marta, su vida licenciosa y su hipocresía.

Continuando con esta trayectoria, menciona otra serie de estudios críticos en los que se juzga con menos severidad la conducta de Marta, se dispensa su hipocresía, o se recalca el sentido cómico de la pieza (A. Lista, E. Juliá, Oyucla, Premraj Halkhoree, M. Loud), pero se sigue insistiendo sobre el tema moral, o sobre las implicaciones de la muerte de don Antonio.

Posteriormente, el autor destaca el punto de vista de Marc Vitse —con el que está de acuerdo— quien ve claramente en esta comedia un sentido cómico.

De otra parte, profundiza sobre tres aspectos que sirvieron de base a los críticos anteriores para argumentar el tono trágico de la comedia: la muerte del hermano de Marta, la existencia de tercería y la hipocresía e inmoralidad de ésta. Demuestra que estos tres aspectos hacen parte de los elementos que tipifican las comedias de capa y espada, y que analizados dentro de este contexto, éstos revelan su dimensión cómica.

Por último, explica las causas por las cuales se le ha dado una interpretación “seria, caracteriológica o amargamente crítica y tragedizante” a esta comedia.

ANTONIO MESTRE, *Reflexiones sobre el marco político-cultural de la obra del P. Feijoo*, págs. 295-312.— FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO, *Llorente y los vascos*, págs. 313-334.— FERNANDO GARCÍA NÚÑEZ, *Anotaciones a la función de la historia en la novela mexicana contemporánea*, págs. 335-363.

Variétés.— JOSÉ CEBRIAN, *En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el Hércules animoso de Juan de Mal Lara*, págs. 365-393.— SONJA HERPOEL, *L'analphabétisme contre le Bouvoir: le témoignage d'Isabel de Jesús*, págs. 395-408.— FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS, *Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias*, págs. 409-446.— Este interesante estudio demuestra que *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, tiene “conexiones intertextuales” con dos novelas de los hermanos Goncourt: *Manette Salomon* y *Madame Gervaisais*.

En efecto, la vida artística y personal de esta escritora se ve marcada, de un lado, por la lectura de la obra de los Goncourt; y de otro, por la amistad que sostuvo con Edmond.

Cuando Emilia Pardo Bazán, tuvo contacto con la obra de los franceses, la novela española estaba atravesando por un período de renovación (finales del siglo XIX). Asimismo, la escritora estaba en un momento decisivo de su vida artística. Ella se identificó con “los gustos artísticos y literarios” de los Goncourt, lo que hizo que en un primer momento sintiera una gran admiración por ellos, pero posteriormente, la escritora hará apreciaciones más críticas sobre su obra. Emilia Pardo Bazán, supo percibir “la innovación lingüística y la experimentación estilística que llevaron a cabo los Goncourt”, a los que consideró como los precursores del Naturalismo.

En *La Quimera*, la última de sus novelas y la más extensa, se pueden percibir los ecos de *Manette Salomon* y *Madame Gervaisais*. *La Quimera* narra la historia de la vida de un joven pintor, al igual que en *Manette Salomon*, novela con la que además comparte diversas situaciones análogas. “*Manette Salomon* le mostró a doña Emilia cómo integrar en la novela corrientes estilizantes y modernistas y sirvió de modelo para la novela de tema artístico que fue *La Quimera*”.

De otra parte, *Madame Gervaisais* le proporcionó a la escritora española, las bases necesarias para que trabajara el análisis psicológico en *La Quimera*. Al igual que con la novela anterior *La Quimera* tiene afinidades con *Madame Gervaisais*, siendo la analogía entre las protagonistas una de las más notables. Al concluir el detallado estudio sobre *La Quimera*, la autora agrega que la extensión y complejidad de esta novela,

al igual que su estructura, hacen de ésta “una obra totalmente lograda” en la que Emilia Pardo Bazán expresa “sus ansiedades estéticas y morales”.

Al final del artículo se transcriben las diez cartas de doña Emilia dirigidas a Edmond Goncourt, a las cuales hace referencia en este trabajo la autora.

J. GONZÁLEZ-MILLÁN, *Paul et Virginie / “Pablo y Virginia”: la manipulación paródica de la intertextualidad en Merlín y familia*, págs. 447-466.

Comptes Rendus.—*Cancionero de poesías varias*. Manuscrito núm. 617 de la Biblioteca Real de Madrid. Edición, prólogo, notas e índices de José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. Di Franco (Maxime Chevalier), págs. 467-469; *Cancionero de Pedro de Rojas*. Prólogo de José Manuel Blecuá. Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Di Franco, María T. Cacho (Maxime Chevalier), págs. 467-469; *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Prólogo de Juan Bautista de Ayallearce. Edición de Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz, C. Ángel Zorita (Maxime Chevalier), págs. 467-469; JEAN-MICHEL LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'or (Maxime Chevalier)*, págs. 470-472; LORE TERRACINE, *I codici del silenzio (Monique Joly)*, págs. 473-476.

Notes Brèves.—STEFANO ARATA, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (Daniel Devoto), págs. 477-478; LIA SCHWARTZ LERNER, *Quevedo: Discurso y representación* (Begoña González Cuesta), págs. 478-482; ANTONIO DE CAPMANY, *Centinela contra franceses*. Edición con introducción, notas y apéndice documentales por François Etienvre (François Lopez), págs. 482-483.

Nécrologie.—Pierre Geneste (1909-1988) (Maxime Chevalier), págs. 485-486.

Este número incluye una bibliografía sobre los libros recibidos por el *Bulletin Hispanique*, elaborada por Denise Sartor, págs. 487-493.

MARÍA BERNARDA ESPEJO OLAYA

Instituto Caro y Cuervo.