

GEORGE, David, *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*. Lewiston/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, 186 pp. (ISBN: 0-7734-9001-9)

Como plantea su introducción, el libro pretende estudiar la presencia de la *commedia dell'arte* en las literaturas hispánicas entre 1890 y 1935, con un corpus amplio y con ahondamiento en las actitudes intelectuales y estéticas que dicha presencia implica. Puede decirse que los objetivos están plenamente logrados, aunque hay ciertos desequilibrios entre los capítulos.

Antes de llegar a este punto, se hace un repaso de la historia de la *commedia* desde el siglo XVI. El primer capítulo explica la vida del género en Francia: las *troupes* italianas fueron expulsadas, y se dedicaron a la *commedia* actores franceses; además, se empezó a escribir los textos. Con esto, los personajes se refinaron mucho. Objeto de especial atención fueron Arlequín y Pierrot. Ambos entraron en la literatura del XIX: el primero como motivo de fantasía y escapismo, el segundo como símbolo de la melancolía y la frustración, de la espiritualidad, con el que se llega a identificar el artista.

En España, la *commedia dell'arte* es, sobre todo, farsa costumbrista y carnavalesca (y la importancia del carnaval persiste). Sin embargo, a finales del XIX entra en España la tradición francesa (influencia cuyas mediaciones no se explican). Pierrot es el preferido, como exponente del sufrimiento y la ironía, de la payasada y la reflexión. La *commedia* se convierte en moda cultural, y en la segunda década del XX el tema parece agotado; precisamente entonces, intelectuales como Picasso y García Lorca se aplican a explorar el interés de la figura de Arlequín como símbolo de liberación y primitivismo.

Los siguientes capítulos desarrollan las vertientes que tomó la *commedia* en España: comicidad, escapismo y sentimentalismo, sátira.

El tercer capítulo contiene las opiniones de varios escritores y críticos acerca del valor de la *commedia* como teatro infantil, popular y grotesco: Baroja, Pérez de Ayala, Rivas Cherif, Lorca y otros entienden que su comicidad puede aportar una renovación al teatro español. Se analizan luego tres ejemplos: *La serenata*, de Adrià Gual, *Arlequín, mancebo de botica*, de Baroja, y *Los intereses creados*, de Benavente.

Las dos primeras son farsas muy originales (en contraste con el teatro de Echegaray, Galdós o los Álvarez Quintero); el drama de Benavente es más complejo, y expresa cinismo y nostalgia.

Con esto enlaza el capítulo siguiente, que se centra en la figura de Pierrot, como figura nostálgica, patética, frustrada. Ya Benavente, en sus ensayos sobre el circo, encontraba sentimiento junto a la fantasía. Así, su *Cuento de Primavera* contiene un Arlequín irónico pero, en el fondo, sentimental. Rubén Darío recoge un Pierrot triste y solo, que se excluye de la fiesta de Carnaval. Gómez Carrillo defiende la figura del Pierrot trágico frente a innovaciones grotescas como la de Cocteau, y encuentra en el personaje un símbolo del artista y también del hombre universal, que conoce todas las pasiones. Desde aquí se llega a lo melodramático en algunas novelas de la época. Por otra parte, en el *modernisme* catalán, el Pierrot frustrado y marginado representa al poeta como ser superior; en el debate con el pragmático *noucentisme*, defiende la bohemia y la alegría.

Sin embargo, la literatura empezó a ironizar sobre sus símbolos al imponerse valores racionalistas a principios del siglo xx. Manuel Machado, que había vivido en París y tenía versos con un Pierrot frustrado, le dedicó luego poemas más amargos, rechazando la bohemia como mundo de frivolidad. *La ciudad alegre y confiada* representa un cambio similar en Benavente, que introduce problemas más inmediatos, de tipo político, en su teatro. El *Lunario sentimental* del argentino Lugones supone la satirización más sistemática de toda la *commedia dell'arte*: no encuentra en ella sino pose, falsedad. Valle-Inclán, en *La marquesa Rosalinda*, presenta un Arlequín ambiguo, entre sentimental y bellaco. Este capítulo recoge menos autores que los anteriores, y parece que representa una tendencia menos generalizada; pero este proceso de destrucción del esteticismo es fundamental para que pueda darse la renovación del tema en la obra de García Lorca.

Lorca supone una renovación en el uso artístico de los motivos de la *commedia dell'arte*. La trató en dibujos, dramas y guiones cinematográficos, pero guardó cierta coherencia en su empleo en las distintas artes. En los dibujos aparecen Arlequín y Pierrot: se realza su carácter ficticio, de máscara o doble, lo cual supone un ahogo. En la pieza dramática *Así que pasen cinco años* aparece un Arlequín cínico e inhumano, que causa confusión y rompe ilusiones, hasta convertirse en un

símbolo de la muerte. De modo similar, en el guión para la película *Viaje a la luna* se usa un traje de Arlequín para cometer acciones violentas: se destruye la inocencia. También en *El público* aparece el traje de Arlequín, con un tratamiento expresionista y surrealista. De nuevo aparecen la frustración y la violencia, hasta poner en duda la identidad individual. Este capítulo está tratado con abundante información bibliográfica, aunque la mayoría no se refiere estrictamente al tema principal del libro.

Como conclusión, se señala cómo el estudio de la historia de la *commedia* tiene valor para seguir los cambios culturales, desde un modernismo bohemio y sentimental hasta la deshumanización y el absurdo propios de las vanguardias. Por fin, se destacan cuatro oposiciones que funcionan en la historia de este motivo literario: la diferencia entre Pierrot solitario y Arlequín de carácter universal, el contraste entre inocencia y corrupción, y entre campo y ciudad, y el uso de Pierrot para simbolizar la sentimentalidad, en tanto que Arlequín permite mayor imaginación e innovación.

En este libro es especialmente apreciable la amplitud del corpus que se ha seleccionado para estudiar el tema: la actuación de los mimos, las ferias y el carnaval, los artículos de crítica y ensayo, y lo estrictamente literario: poesía, teatro y novela. Incluso incorpora láminas de publicidad para hacer ver la generalización que alcanzaron los motivos de la *commedia*.

Sin embargo, se observa que la tal amplitud disminuye progresivamente, de tal modo que el penúltimo capítulo se ocupa sólo de cuatro autores, y el último únicamente de uno. Esta reducción no parece completamente justificada, ya que la *commedia* no parece ser un elemento predominante entre los materiales artísticos manejados por García Lorca. El interés se centra más bien en la renovación estética y teatral que este emprendió: de hecho, este es el asunto predominante en dicho capítulo. En esto coincide con otros estudios sobre el teatro lorquiano: no se ha atendido mucho la presencia de la *commedia dell'arte*. Quizá se podían haber examinado otros elementos que se relacionarían con ella de modo más abstracto: la elaboración de simples patrones argumentales para las marionetas, la impersonalidad de algunos personajes de su teatro —que podría recordar la tipificación de la *commedia*—, etc.

La relación con otras literaturas se limita prácticamente al primer capítulo, que recoge la evolución de la *commedia* en Francia. El tema está tratado por extenso, pero luego aparece sólo esporádicamente.

Se ha logrado una excelente exposición del movimiento histórico de este motivo literario, de modo que no se tratan textos y autores separados, sino que se integran en grupos, y estos se suceden temporalmente, con una cierta lógica interna. La exposición combina lo meramente descriptivo (relación de obras y personajes vinculados a la *commedia dell'arte*) con la interpretación, tanto en el aspecto histórico (cansancio y renovación de fórmulas) como en el intelectual (valor de la *commedia* para reflejar problemas del individuo: la identidad, la relación con la sociedad; y cuestiones culturales, como el valor de lo popular o la opción por lo intelectual, la crítica social o el escapismo, el pragmatismo o el sentimiento). Vistos los temas desde la perspectiva de la *commedia*, se echa de menos una mayor profundización y un examen de sus manifestaciones en otros motivos literarios. Pero quizá todo esto no deba ser objeto de este libro, que aspira a trazar una amplia panorámica del tema.

Luis Galván Moreno

ALÁS-BRUN, María Monserrat, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU, 1995, 196 pp. (ISBN: 84-477-0454-8)

Este libro consigue ser una introducción interesante al estudio de un tema frecuentemente menospreciado, y a la vez un estudio detallado, con muchas referencias a los textos; además, aporta ideas valiosas acerca de la evolución literaria de España y Europa en los años cuarenta y cincuenta.

La introducción señala la insuficiencia de los estudios acerca del teatro de la inmediata posguerra; delimita el campo del presente libro, las obras de tipo «codornicesco» que aparecen entre 1939 (fecha de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*) y 1946 (*El caso de la mujer asesinadita*), y expone los objetivos, que son descubrir la raíz van-