

contempla come la via per superarare tanto il teatro borghese come il teatro realista. Si propone, dunque, come modello di teatro dell'arte, specialmente, per il suo intento di recupero della tragedia greca, ed in concreto, per la sua riformulazione in chiave moderna, del *fatum*, in una concezione drammatica che si concepisce come cerimonia civile. Allo stesso tempo, la studiosa è capace di catturare il cambio di tendenza che costituisce l'arrivo del *Noucentisme* nel panorama culturale catalano e come questo arrivo abbia influito nella ricezione posteriore del Decadentismo italiano, per concludere con l'analisi di detta ricezione negli anni della guerra. Le differenze tra *Modernisme* e *Noucentisme* non sono così radicali come a volte si è voluto far credere. In effetti, i seguaci del *Noucentisme* respinsero gli atteggiamenti ribelli e decadenti e si proposero una stretta collaborazione con i politici del momento. Eugeni d'Ors, il principale teorico del movimento, strutturò l'ideologia del *Noucentisme* e si contrappose alla posizione di esemplarità espressa dagli scrittori della *La Nova Plèiade* e così, Gabriele D'Annunzio, secondo la studiosa, si converte «en un punto de referencia innegable para él, aunque cargado de connotaciones negativas».

Assumpta Camps dimostra, in piena sintonia con l'autorevole De Castris, come gli intellettuali del Decadentismo hanno lavorato in definitiva in contesti determinati e tutti ricostruibili attraverso il loro lavoro, che è sempre stato parte attiva e qualificante di quei contesti in un tempo assai preciso e innovativo della storia europea. «Questi processi nuovi intaccano profondamente il vecchio status della cultura: e in ogni opera del Decadentismo, questo impatto è a suo modo segnato, è il referente di una rivolta che diventa ricerca, critica, produzione di forme».

SALVATORE BARTOLOTTA

ESPÍN TEMPLADO, M^a PILAR, *La escena española en el umbral de la modernidad (Estudios sobre el teatro del siglo XIX)*, Valencia, Tirant Humanidades, 2011.

Al hojear *La escena española en el umbral de la modernidad* de M^a Pilar Espín Templado, vienen a mi memoria unas palabras que Emilia Pardo Bazán estampó en 1888, en el prólogo a *De mi tierra*, una obra en la que, como en el caso que nos ocupa, recopiló trabajos suyos de muy diversa índole, unidos, sin embargo, por un hilo conductor. La escritora deseaba desde hacía tiempo publicar uno de los discursos que integran ese volumen, pero no de forma independiente, sino acompañado de otros textos hasta formar un libro, «pues aborrezco –afirmaba– los folletitos semejantes a obleas, que no hay forma de encuadernar y que en todas las bibliotecas estorban».

No es que las separatas estorben, pero tenemos experiencia de que no siempre aparecen en el momento en que se necesitan. De ahí la utilidad de volúmenes como éste, en el que una especialista, buena conocedora de una materia que ha investigado durante años, pone a disposición de otros estudiosos una serie de trabajos con cierta homogeneidad temática, como son estos dieciséis *Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, que en su origen eran dieciocho, pues los capítulos 11 y 15 están respectivamente formados por dos trabajos previos, ahora unidos.

La mayor parte de los textos del volumen vieron la luz en revistas como *Anales de Literatura Española*, *Epos* o *Cuadernos del Lazarillo*, en homenajes a maestros y colegas como José Fradejas o Amelia García-Valdecasas, o fueron presentados en congresos internacionales celebrados en Nápoles (Italia), Saluzzo (Italia), Lille

(Francia), Birmingham (Gran Bretaña), Nanterre (Francia) Logroño, Barcelona y Valladolid. Hasta lugares tan distantes llevó la autora noticia de nuestra literatura dramática decimonónica, siempre analizada tanto en su aspecto textual como en lo que el teatro tiene, inseparablemente, de espectáculo. M^a Pilar Espín pertenece desde hace años al Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y analiza el hecho teatral con la perspectiva caleidoscópica de la semiótica que, considerando que el teatro va más allá del texto dramático, atiende a los demás elementos de la representación y la puesta en escena.

Así, en el primero de los apartados del volumen, se agrupan cinco trabajos *Sobre teoría y fuentes*, en los que la autora aborda temas como el debate sobre la influencia del teatro en las costumbres —¿es retrato de la sociedad o modelo para la misma?—; el menosprecio de la preceptiva neoclásica y la cuestión de las unidades dramáticas en el teatro romántico; el debatido asunto de la originalidad y la dependencia de nuestro teatro lírico decimonónico respecto del francés en un momento en que las traducciones invaden nuestros escenarios; la manipulación de los hechos históricos en el teatro de fin de siglo; o la fuente que Jacinto Benavente halló en algunos cuentos clásicos convertidos por él en piezas teatrales para niños.

El segundo apartado gira *En torno al costumbrismo teatral*, con trabajos sobre esta corriente literaria durante el período romántico y la huella que dejó en el teatro breve posterior, hasta los últimos años del siglo XIX. Dos de estos trabajos están centrados en autores bien conocidos, pues se refieren en particular a la herencia costumbrista que la obra de Bretón de los Herreros legó al teatro breve, y a la evolución hacia el realismo de un dramaturgo

romántico como Antonio García Gutiérrez.

El tercer apartado reúne seis trabajos en los que la autora estudia *El teatro como espectáculo*, desde aquel en que traza una panorámica del espectáculo teatral en el fin de siglo hasta el que dedica a la farsa como expresión de la mejor dramaturgia de Jacinto Benavente, centrándose en *Los intereses creados*. En medio, dos estudios en los que se ocupa del teatro lírico, tanto en su vertiente de zarzuela grande como de género chico, en el que Espín es reconocida especialista desde que en 1995 publicó un trabajo de referencia sobre *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Cierra este apartado un artículo sobre «Poesía y teatro en Bécquer».

La diversidad de formas de abordar el teatro decimonónico, tanto en el aspecto textual como en el de la representación o en el de la recepción por parte de la crítica y del público muestra a una gran conocedora de una materia con la que está familiarizada. En los trabajos que componen el volumen se advierte el dominio de las fuentes (teoría literaria y dramática, textos dramáticos originales, prensa y testimonios contemporáneos); del contexto histórico, social y literario que explica éxitos y fracasos teatrales; y de la evolución de géneros dramáticos como el sainete, que reaparecerá en las últimas décadas del siglo ataviado con distintos disfraces en el teatro musical.

Este es el contenido de un volumen rico en aportaciones y en sugerencias, que lejos de agotarse en sí mismo invita a la reflexión, a la indagación y a prolongar la andadura por los vericuetos del teatro español del siglo XIX, todavía tan necesitado de estudios.

ANA MARÍA FREIRE