

dada, no resulta demasiado amplia, al remitirse en exclusiva a ediciones hispanas, escamoteando, por tanto, libros fundamentales, como *Surréalisme romantique*, de Maublanc; *Surrealism*, de Julien Levy; *Surréalisme et Psychologie*, de Jean Casaux, o *Le surréalisme entre l'ancien et le nouveau monde*, de Iván Larrea. A modo de orientación, tampoco vendría mal una relación de revistas surrealistas fuera de los cuadros cronológicos de hechos, es decir, alineada en un solo epígrafe. Pero todo esto ya sería pedir demasiado porque *El surrealismo*, de Giménez Frontín, dentro de su precariedad editorial, no solamente nos enseña a conocer el tema, sino también a su principal artífice, Breton. Algo así, y sirva como exponente de las dificultades que ha debido encontrar el autor, como si tuviera que haber escrito dos libros y después reducirlos a las pocas páginas de uno.—ANTONIO HERNANDEZ (*Claudio Coello*, 51. MADRID-6).

ERMANNIO CALDERA: *La commedia romantica in Spagna*. Pisa, Giardini, 1978, 194 págs.

Quien se ocupe de teatro romántico conoce muy bien lo lejos que todavía nos encontramos de una definición no sólo del Romanticismo español (difícil de obtener para la totalidad de sus expresiones y de todos modos secundaria), sino más bien de su manifestación en cada uno de los géneros teatrales. Dicha definición nos permitiría organizar en clases (drama, comedia, tragedia) y subclases (drama histórico, caballescico, romántico, etc.; comedia de costumbres, histórica, pieza, sainete, etcétera) la enorme cantidad de material que se encuentra hoy día a disposición de los estudiosos. De definiciones de este tipo podríamos deducir no sólo el código con el que actores y autores comunicaban con el público (y también quizá viceversa), sino también la definición general, que, como hemos dicho, es secundaria, en términos operativos, en esta primera fase de investigación.

Obviamente, no faltan, sobre todo en los años setenta, respetables estudios que han intentado una nueva aproximación al fenómeno romántico en su totalidad literaria (Navas Ruiz, Alborg, Lloréns, etc.), ni tampoco ensayos específicos sobre autores, obras y géneros que indirectamente han ilustrado en cierto modo el problema general (Picoche, García Castañeda, el mismo Caldera, etc.); pero es evidente que hasta ahora los mayores esfuerzos han sido dirigidos más bien hacia un tipo

de análisis descriptivo temático del fenómeno en sus distintos aspectos —es decir, hacia un *check-up* de los elementos principales presentes con mayor frecuencia—, y no a una directa y auténtica investigación que revele el núcleo invariable del código utilizado.

También es cierto que si algo se ha hecho en el campo del drama, poco o casi nada es posible citar en el de la comedia. Indiscutiblemente, el problema de la comedia presenta mayores dificultades, ya que el género no es, ni lo ha sido nunca en la práctica, tan monolítico y lineal como podrían hacerlo suponer las categorizaciones moratinianas, y además, a ser sinceros, los intereses y esfuerzos de los estudiosos se han dirigido hasta hoy preferentemente al drama por ser de más fácil acceso dada la mayor abundancia inicial de documentos «seguros». Lógicamente, no se trata de pereza, sino, sobre todo, de la seguridad de que si resulta posible hablar de género dramático, comprendiendo en él también todos los subgéneros, hablar de género cómico ha planteado y plantea algunos presupuestos y prejuicios de difícil solución, como, por ejemplo, la elección del momento a partir del cual comenzar la investigación, la clasificación de los subgéneros y, sobre todo, la actual imposibilidad de establecer si determinados fenómenos, como, por ejemplo, el *sainete*, son adscribibles a la clase primaria de comedias (en cuanto «piezas cómicas en un acto») o bien representan un género propio. Por otra parte, hay que observar que el drama ofrece al investigador una serie consistente y valiosa de definiciones y autodefiniciones *de época*, que constituyen la base o, al menos, materia fundamental de discusión, mientras que en la comedia las elaboraciones teóricas contemporáneas al fenómeno no son muchas y parten casi todas de Bretón (en menor medida, de Larra), teniendo siempre en cuenta a Moratín.

Después de este escueto panorama es fácil imaginar el interés que el trabajo de Caldera representa para el investigador, estudio que sólo puede ser denominado atrevido, ya que el autor queriendo organizar un campo casi completamente abandonado y, por tanto, descuidado, debe necesariamente adoptar algunos criterios rígidos, y tolerantes al mismo tiempo, que nos permitan aproximarnos al tema, incluso a expensas de provocadoras generalizaciones. De este modo, ninguna premisa nos había parecido tan necesaria como la que precede a este estudio, que para su completo entendimiento debe leerse paralelamente al conocido *Il dramma romantico in Spagna* (Università di Pisa, 1972) del mismo autor.

Caldera expone apropiadamente en la «Promessa» el problema relativo a la necesidad de dar a la comedia romántica la autonomía que le corresponde con respecto al drama—lo que significa investigar su identidad—y desligarla de la imagen de inferioridad y de «género me-

nor», que no tuvo en la realidad histórica de la época, pero que de hecho ha venido asumiendo, provocando de este modo la pérdida de una parte importante en la consideración global del fenómeno teatral romántico. A este propósito, el autor considera oportuno comenzar el análisis por la obra que identifica como premisa inicial de la renovación del teatro en España (*La Petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín), que gradualmente y a través de un largo proceso, detenidamente examinado, conducirá hasta la comedia del Romanticismo. Con un término tal vez ambiguo desde un punto de vista estrictamente historiográfico, Caldera enfoca las puntas sobresalientes de la producción cómica española hasta 1830—año en el que justamente se puede situar el inicio del auténtico teatro romántico—definiendo el período como prerromántico.

El difícil camino recorrido por la comedia es analizado a través de una selección de obras, cuya función consiste en ser emblemático reflejo de una situación más amplia y señalar al mismo tiempo la existencia de etapas, puntos de partida y de llegada con características bien definidas. La selección, tanto en la primera parte («Verso la commedia romantica») como en la segunda («La commedia romantica»), no es muy extensa y comporta además la exclusión no declarada de cualquier modalidad de *piezas en un acto* (*sainetes, juguetes, disparates, apropósitos*, etc.).

Por otra parte, nos parece que la función del estudio de Caldera no pretenda ni pueda ser la de llegar a una ambiciosa configuración de un cuadro exhaustivo del teatro cómico durante la época romántica, sino la de presentar el problema general a través de una visión crítica y al mismo tiempo didáctica (como lo parece demostrar el largo *excursus* histórico de 1762 a 1830).

Cualquier elección, y más aún las obligadas, supone limitaciones inevitables, por lo cual el análisis de la comedia romántica—identificada por el autor con lo que se escribe y representa durante el período romántico—acaba por convertirse, hablando en términos cuantitativos, sobre todo en un análisis del teatro de Bretón hasta 1840. Claro está que se trata de una limitación sólo parcial, ya que es notoria la influencia ejercida por Bretón sobre el teatro contemporáneo al afrontar en decenas y decenas de ensayos teatrales todos los géneros posibles, el de la traducción inclusive, a través del cual contribuyó a la introducción de Scribe en España, dato importante para Bretón y para la comedia española en general.

Caldera se da perfectamente cuenta de la entidad de las traducciones «románticas», a las que dedica un apéndice ejemplar, en el que examina varios casos del paso de una lengua (y una cultura teatral) a otra: casos que hay que considerar emblemáticos en cuanto ofrecen