

jetos asociados a la utilería hagiográfica, gestos caracteriales como arrodillarse o juntar las manos y aquellos más ligados al aspecto patético, orientados a conmovir al espectador, como llantos y desmayos, etc.), todas ellas abundantemente exploradas en este último estudio.

En suma, esta miscelánea de estudios del profesor Arellano, oportunamente reunidos ahora en un volumen de cuidada presentación, que incluye al final un apartado bibliográfico exhaustivo y actualizado (315-35), nos restituye una imagen más acabada y una visión más completa del complejo mundo teatral que nos ha legado Gabriel Téllez, constituyendo una inestimable aportación a los estudios tirsianos, de obligada y provechosa lectura. De este sugestivo recorrido por su fértil universo dramático, en el que, como anota el autor en su introducción, es posible transitar “de la risa entropélica a la crítica y la sátira [y] de la burla a la doctrina teológica” (11), destaca la sabiduría dramática y la capacidad de invención ingeniosa y cómica del célebre dramaturgo, no sólo en el campo de la comedia profana, territorio mayormente conocido y explorado por la crítica, sino también en lo que se refiere a sus obras teatrales religiosas. En efecto, los diversos estudios que organizan el último apartado dedicado al teatro religioso, confirman el apreciable nivel de elaboración estructural, alegórica y escenográfica que exhiben dichas piezas. No se olvide que Gabriel Téllez, según las acertadas palabras de Arellano, “como buen dramaturgo aurisecular [...] integra en su teatro el cielo y la tierra sin olvidar el infierno” (10): en esta perspectiva, al combinar sabiamente los diversos motivos de la tradición lírica profana con las glosas patrísticas y las imágenes bíblicas y los elementos del corpus doctrinal con el arte teatral concebido como espectáculo, estas piezas de carácter religioso –hasta ahora escasamente estudiadas por la crítica– ofrecen una evidencia más de la indudable maestría de Tirso como autor dramático.

Franco Quinziano

Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto, Japón

ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Random House Mondadori, 2003. 203 pp. (ISBN: 84-8306-970-9)

De la necesidad de revisar el pasado inmediato supo María Zambrano, a un tiempo testigo y partícipe de prácticamente un siglo en la historia de España (1904-1991). Una buena parte de su obra está dedicada a la reflexión sobre las figuras que, a su juicio, forjaron el espíritu español: no sólo los clásicos (con Séneca a la cabeza, seguido de san Juan de la Cruz, Cervantes y otros), sino especialmente los modernos (Galdós, Ortega y Gasset, Antonio Machado o Unamuno, también entre otros). Con la salvedad del volumen *La España de Galdós* (que recopila sus textos galdosianos de 1938 a 1987), se trata de una exégesis que María Zambrano entregó dispersa por publicaciones periódicas y capítulos de libros. Como también sucede con otros temas dentro de su obra, el hilo de la reflexión sobre cada uno de

estos autores modernos no es lineal: ha de perseguirse a saltos entre textos diversos y fragmentados.

*Unamuno*, editado por Mercedes Gómez Blesa, presenta ahora cohesionados los textos dispersos que María Zambrano escribió sobre Unamuno. Si en su edición de *Las palabras del regreso* (1995) Gómez Blesa desveló la imagen de una María Zambrano como intelectual recién regresada del exilio, en esta ocasión ofrece la de una penetrante lectora de la obra unamuniana. Se trata, por otra parte, de uno de los primeros libros escritos en castellano sobre Unamuno. De este modo, la edición de Gómez Blesa se suma a la revisión del pasado inmediato en que se inscriben, entre otras, dos publicaciones de 2002: *Para leer a Ortega*, de José Luis Molinuevo; y *Para leer a Unamuno*, de Pedro Ribas.

El núcleo del volumen *Unamuno* es "Unamuno y su obra". Se trata de un texto fechado en el bienio 1940-1942, una época en que la prosa zambraniana ingresa en una fase de enmarañamiento que presagia ya su *razón poética*. "Unamuno y su obra" es, en realidad, germen de un proyecto de libro del cual María Zambrano sólo pudo publicar un capítulo con el título "Unamuno y su tiempo" en 1943. Aprovechando la circunstancia de su publicación íntegra por primera vez, Gómez Blesa reúne además como anexos los otros seis escritos unamunianos que compuso María Zambrano: cinco publicados entre 1932 y 1986; más el inédito "Unamuno en su centenario", datado en 1964.

María Zambrano ve en Unamuno "un género de autor el más total y clásico que, siendo poesía es religión, y que si no es enteramente filosofía está en sus linderos y la hace posible" (161). Durante más de cincuenta años de exégesis, María Zambrano va nombrando y explorando los diferentes géneros que atisba en la figura de Unamuno: filosofía, novela, poesía, tragedia, confesión (101). Acapara especialmente su atención el conflicto entre filosofía y religión, entre razón y fe. Como señala Gómez Blesa (23), María Zambrano utiliza paradojas para describir la obra de Unamuno: es paradigma del escritor español, pero también lo es del intelectual inmerso en las preocupaciones que mueven al europeo moderno; presenta el individualismo propio de su época, pero reivindica también un discurso religioso frente al racionalismo. Por otra parte, asoma además a las páginas zambranianas una acendrada reflexión sobre el 98 y España.

Sin embargo, la relevancia de la edición de *Unamuno* puede extrapolarse a un ámbito más abarcador que los específicos juicios de valor sobre el escritor vasco. En realidad, el volumen arroja una doble figura: dice tanto de Unamuno como de María Zambrano. Señala Gómez Blesa que "la interpretación zambraniana de la obra del pensador vasco tiene como último objetivo dilucidar las soluciones que dio Unamuno a muchos problemas que la propia Zambrano vive como suyos" (16). Desde las primeras páginas, María Zambrano se apresura efectivamente a aclarar que lee a Unamuno "no desde la objetividad, sino desde la participación" (29).

En el prólogo a la edición, ya Gómez Blesa expone y repasa algunas convergencias y divergencias entre Unamuno y María Zambrano. Más allá aún, no obstante, *Unamuno* viene a plantear indirectamente la relación de dependencia que María

Zambrano experimentó con respecto a Unamuno. María Zambrano reconoce esta deuda en numerosas ocasiones. Por ejemplo, se refiere a Unamuno como “padre antes que nada” (107); o recuerda a Unamuno y Machado al mismo nivel que la figura paterna de Blas Zambrano: “y vi a los tres como tres altas torres” (199).

Por esta razón, *Unamuno* invita además a revisar la relación de María Zambrano con su maestro Ortega y Gasset. Se trata de un asunto que recientemente ha empezado a ser planteado por los zambranistas. Si bien es cierto que María Zambrano mantuvo durante toda su trayectoria una relación de respeto intelectual hacia la figura de su maestro Ortega, también lo es que tal relación no estuvo exenta de fisuras. El volumen *Unamuno* brinda reunidas las reflexiones de María Zambrano sobre una figura que, en más ocasiones de las que se ha creído hasta ahora, sirvió de contrapunto ante el peso del maestro Ortega. Sin duda alguna, la “pasión de paternidad perdurable” (107) de Unamuno sobre María Zambrano ha de ser considerada con más detenimiento en los próximos años. Como se deja leer entre líneas en *Unamuno*, acaso María Zambrano no haya sido tan orteguiana como hasta ahora se ha pensado. No en vano ella misma reivindica, desde las primeras líneas de este volumen, “que sea permitido y aun exigido el escribir sobre Unamuno” (29).

Goretti Ramírez

Universidad Concordia. Montreal, Canadá

LONDON, John, ed. *Theatre under the Nazis*. Manchester-New York: Manchester University Press, 2000. 356 pp. (ISBN: 0-7190-5991-7)

This is not a conference volume though the six essays have the uneven feel of one, but a collection of essays organised and edited by John London. It is not a revisionist apology for Nazi theatre but an attempt to offer a differentiated and accurate picture by analysing individual aspects in detail. It seems apposite to deal with the chapters one by one.

William Niven examines the *Thing-play* (*Thingspiel*), which was singled out in 1933 in the regime's first flush enthusiasm as the *genre* for official promotion. The *Thing* is recorded by Tacitus as an open-air assembly at which the Germanic tribes took collective decisions, and Carl Niessen, a theatre historian, coined the term *Thing-play* for large-scale, open air pageants which essentially revived the Communist *Massenfestspiel* that had flourished briefly in the Weimar Republic. *Thing*-plays were designed to raise the “national-moral” consciousness, and associations were formed to provide the huge casts. An example such as Richard Euringer's *German Passion* vilified the Weimar Republic as a Communist-Jewish-pacifist-liberal conspiracy with all the ecstatic assertiveness of Expressionism. 15 outdoor arenas (*Thingplätze*) were built by 1935. Berlin's had a capacity of 24500. Exorbitant costs and poor quality scripts soon caused misgivings, and Niven speculates that the uncontrolled tub-thumping at these mass events may have seemed subversive once the re-