

I.- EL TEATRO ANTES DE 1939

1. LA RENOVACIÓN TEATRAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Teatro y sociedad: las limitaciones del género teatral. El teatro es un género literario que alcanza verdaderamente su ser cuando es representado. Su naturaleza de espectáculo hace que pesen sobre él condicionamientos económicos muy variados: la mayoría de los locales teatrales son privados, las compañías montadas por un empresario buscan un claro objetivo económico por lo que deben asegurarse la asistencia de un público aristocrático y burgués,...

De esto se derivan claras limitaciones en lo ideológico y lo estético. Ideológicamente, son escasas las posibilidades de un teatro que vaya más allá de donde llega la capacidad autocrítica del público burgués. Estéticamente, se observan siempre fuertes resistencias ante las experiencias innovadoras.

Por tanto, aquellos autores que, por razones ideológicas o estéticas, no respondan a las condiciones imperantes se verán ante el penoso dilema de claudicar ante ellas o resignarse a que su producción -salvo excepciones- quede relegada a la lectura o a representaciones en círculos minoritarios.

El teatro anterior a 1936: teatro comercial y teatro innovador. Entre 1900 y 1936 la afición al teatro en España fue muy grande. Al igual que en el siglo XIX, las salas y espectáculos teatrales eran distintos según el público al que se dirigían. El público de extracción popular prefería formas teatrales como las zarzuelas, las revistas, las parodias o las variedades. El público de clase alta prefería un teatro más propiamente literario: la comedia burguesa o de salón y el teatro poético.

Además, las comentadas limitaciones ideológicas y estéticas que conlleva el espectáculo teatral hacen que podamos hablar de dos tendencias claramente diferenciadas en el teatro anterior a la Guerra Civil:

1. **Un teatro que triunfa**, comercial, continuador del que se hacía en los últimos años del siglo XIX, cuyas manifestaciones más representativas son la **comedia burguesa** con tolerables atisbos de crítica social, el «**teatro poético**» de tono neorromántico, con aportes modernistas e ideología tradicionalista y el **teatro cómico** en que predomina un costumbrismo tradicional.
2. **Un teatro que pretende innovar**, sea aportando nuevas formas o proponiendo nuevos enfoques ideológicos, o ambas cosas a la vez. Destacan los intentos de un **nuevo realismo** de Galdós o Dicenta y las

experiencias teatrales de los **noventayochistas**. En los años veinte y treinta los **novecentistas** y los dramaturgos de la **generación del 27** aportarán nuevas formas teatrales.

1. El teatro que triunfa

El teatro que triunfa es continuador en gran parte del teatro que gobernaba la escena en la segunda mitad del siglo XIX (el drama postromántico de José Echegaray, la «alta comedia», el teatro costumbrista,...), aunque con «novedades técnicas». Como queda dicho, tres son las manifestaciones teatrales de esta tendencia: la comedia burguesa o de salón, el «teatro poético» y el teatro cómico.

a) La comedia burguesa o de salón

La figura más representativa es **Jacinto Benavente** (1866-1954) que dominó el panorama de los primeros años del siglo XX. El estreno de su primera obra, *El nido ajeno*, supuso un escándalo por su crítica de la situación opresiva de la mujer casada en la sociedad burguesa, que sintonizaba con las ideas noventayochistas. Tuvo que retirarse inmediatamente de cartel por la indignación del público. Sin embargo, ante el dilema de mantener la carga crítica y verse rechazado por el público, o aceptar las limitaciones impuestas por el respetable, optó por el segundo camino. Sus comedias de salón tuvieron gran éxito por tratar asuntos de actualidad, ambientarse en escenarios realistas (urbanos o rurales) y por su amable sátira costumbrista.

Entre su producción destacan *Los intereses creados* (1907) y *La Malquerida* (1913). La primera es una deliciosa farsa que utiliza el ambiente y los personajes de la *commedia dell'arte* y que encierra una cínica visión de los ideales burgueses (materialismo, interés,...). *La Malquerida*, drama rural ambientado en un clima moral fatalista y violento, aborda el asunto de una pasión incestuosa entre padrastro e hijastra.

En 1922 se le concedió a Benavente el Premio Nobel de Literatura pero los autores jóvenes de entonces le acusaron de ñoño y conservador.

b) El teatro poético

Como reacción ante el teatro realista triunfante, con gran influencia del drama romántico y en conexión con la nueva estética modernista, vuelve a surgir el teatro en verso en la escena española durante la segunda década del siglo XX.

Predomina, entonces, el género del teatro histórico que sirve de vehículo para recordar las glorias imperiales del pasado o para exaltar los ideales nobiliarios. Esta visión tradicionalista chocará con las ideas críticas de los noventayochistas. Tuvo este género gran éxito popular por la existencia de una

escuela de actores expertos en declamación y por las posibilidades plásticas del montaje.

El dramaturgo más relevante es **Eduardo Marquina**, iniciador de esta corriente, con obras muy aplaudidas en la época como *Las hijas del Cid* (1908) o *En Flandes se ha puesto el sol* (1911). **Francisco Villaespesa** siguió esta misma estela en obras como *Doña María de Padilla* (1913) o *La leona de Castilla* (1916).

c) El teatro cómico

En aquellos años también alcanzaron gran éxito los sainetes y las comedias costumbristas. Cultivaron este teatro los hermanos **Serafín y Joaquín Álvarez Quintero** que en sus sainetes llevaron a escena una Andalucía superficial, tópica y falsa (sin hacer referencia a los problemas de la época) en la que solo hay asuntos sentimentales, y **Pedro Muñoz Seca**, creador del «astracán», comedia descabellada, repleta de chistes, en la que el único objetivo es arrancar la carcajada del espectador, como en la exitosa *La venganza de don Mendo* (1918).

Destacó, por encima de todos, **Carlos Arniches**, autor de sainetes de ambiente madrileño en los que creó un lenguaje castizo que el pueblo de Madrid acabó por imitar. En sus sainetes los ambientes y los tipos (los chulapos) responden a un convencionalismo populachero, pero sus diálogos revelan gran manejo de la palabra. A partir de 1916 cultivó lo que llamó «tragedia grotesca», modalidad teatral que mezcla lo cómico y lo patético, lo risible y lo conmovedor. Destaca en esta faceta *La señorita de Trévez*, sobre una sangrante broma de unos señoritos a una mujer madura y soltera de una ciudad provinciana.

2. El teatro que innova

a) Los intentos de un nuevo realismo: Galdós y Dicenta

Los primeros intentos de renovación teatral se advierten ya a finales del siglo XIX, con la pretensión de romper con el convencionalismo teatral romántico y melodramático de José de Echegaray, a quien se entregó el Premio Nobel en 1904 aunque contó con la protesta de los intelectuales y artistas jóvenes. *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta y *Electra* (1901) de Benito Pérez Galdós fueron dos estrenos teatrales muy sonados en la época y que contaron con el apoyo de los jóvenes noventayochistas y la condena de la Iglesia y las autoridades, por el planteamiento de asuntos morales infrecuentes en la escena española.

b) Las propuestas de los noventayochistas

A **Miguel de Unamuno** le atrajo el teatro como vehículo para presentar sus habituales preocupaciones: los problemas de conciencia, Dios, la vida, la

muerte, la identidad personal, las reflexiones filosóficas,... Son dramas de ideas, con diálogos muy densos, que interpelan al espectador-lector para que se involucre en los problemas planteados. Su teatro no buscaba el éxito comercial pues simplificó al máximo la intriga y los personajes y apenas prestó atención a la escenografía. Sobresalen entre sus obras *Fedra* (1911) sobre la persona que intenta –vanamente- completarse a través del amor o *El otro* (1927) sobre el problema de la personalidad.

Azorín propuso también unos experimentos teatrales al margen de las fórmulas dramáticas usuales, oponiéndoles lo irreal y lo simbólico. Su trilogía *Lo invisible* (1928) aborda el tema de la muerte como premonición, como inminencia y como tránsito sereno y tranquilo.

El teatro de los hermanos **Antonio y Manuel Machado** es considerado por parte de la crítica como ejemplo del teatro poético de corte modernista, si bien otros autores señalan que en algunas obras tratan de buscar un teatro diferente, de significado simbólico como en *Las adelfas* o de inspiración popular como en *La Lola se va a los puertos*.

Entre los autores modernistas y noventayochistas será **Valle-Inclán** quien, tras sus primeras obras de corte decadentista, invente una nueva dramaturgia, una nueva concepción de lo dramático que permaneció alejada de los escenarios de la época y que se adelantó a todo el nuevo teatro europeo (el teatro de vanguardia, el teatro épico, el teatro del absurdo). De él trataremos en profundidad a continuación.

c) Las propuestas de los novecentistas y los vanguardistas

Jacinto Grau se dedicó exclusivamente al teatro, un teatro distinto, denso, ambicioso, al que se le negó el triunfo en España pero que despertó gran interés en Europa. Su obra más lograda, *El señor de Pigmalión* (1921), aborda en clave de farsa el famoso mito clásico, presentando a un empresario de una compañía de muñecos creados por él que acaban por matarlo para conseguir la libertad.

Ramón Gómez de la Serna escribió varias piezas teatrales impulsado por un «*anhelo antiteatral*», anticipándose a tendencias muy posteriores (el antiteatro de Ionesco, por ejemplo). En 1929 estrenó *Los medios seres*, cuyos personajes aparecen con la mitad del cuerpo totalmente negra, porque poseen una personalidad incompleta, son seres medio realizados y medio frustrados.

2. EL TEATRO DE LA GENERACIÓN DEL 27

Los autores de la generación del 27 no se limitaron, como ya quedó dicho, a la obra lírica. Algunos de ellos abordaron el teatro con la misma pasión e intensidad, especialmente Federico García Lorca, a quien nos referimos en el siguiente apartado.

La dramaturgia de los autores del 27 se caracteriza por la depuración del teatro poético, muy alejado ya de la retórica modernista, por la incorporación de las formas vanguardistas que rompen con el teatro realista y por su propósito de acercar el teatro al pueblo. Así, compañías como *La Barraca* de Federico García Lorca o *Teatro del Pueblo* de Alejandro Casona llevaron por toda España obras muy variadas, tanto clásicas como actuales, sin renunciar a ver estrenadas sus obras.

Rafael Alberti estrenó antes de la guerra dos obras muy distintas: *El hombre deshabitado* (1930), testimonio sobrecogedor de la misma crisis que inspiró *Sobre los ángeles*, presenta con influencias surrealistas al hombre frente a un dios absurdo; *Fermín Galán* (1931), sobre el reciente héroe republicano fusilado, representa otra línea teatral, el teatro político, entendido como una forma de lucha para la concienciación y divulgación de las ideas políticas.

Miguel Hernández, tras el auto sacramental de su período católico, *Quien te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), pasa a cultivar un teatro social con ecos de Lope de Vega en *Los hijos de la piedra* (1935). Durante la guerra cultivó un teatro de combate, destinado a ser representado en el propio frente de batalla.

Alejandro Casona, director del *Teatro del Pueblo*, obtuvo gran reconocimiento antes de la guerra por obras como *La sirena varada*, *Otra vez el diablo* y *Nuestra Natacha*.

Max Aub, además de novelista, es un autor teatral que incorpora las técnicas vanguardistas en sus obras, que giran en torno a la incapacidad del hombre para comprenderse a sí mismo, para comunicarse y hasta para entrar en contacto con la realidad (así lo hace en *Crimen*, *Una botella* o *Narciso*)

Por edad pertenecen a la misma generación dos autores que estrenarán muchas obras tras la guerra: **Enrique Jardiel Poncela** (autor de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* en 1936, muestra del *teatro inverosímil*) y **Miguel Mihura** que escribió en 1932 *Tres sombreros de copa*, obra que no se estrenó hasta veinte años después.

EL TEATRO DE GARCÍA LORCA

Características generales de su teatro. García Lorca, como él mismo nos confesó, dedicó mucho tiempo de su vida al teatro, su «vocación». Fue plenamente consciente de su teatro, que debía caracterizarse por su valor poético, ser cauce de comunicación y alcanzar una repercusión moral y social. Al igual que otros dramaturgos del 27 tres principios rigen la dramaturgia de García Lorca:

- Depuración del teatro poético, alejándolo de la retórica modernista, incorporando ritmos y formas populares como ya había hecho en el teatro clásico Lope de Vega y restituyendo al teatro su dimensión poética que no afecta solo al empleo del verso.

«Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.»

- Incorporación de las formas vanguardistas al teatro de corte tradicional, en un intento de armonizar lo más innovador (desde Valle-Inclán al surrealismo) con lo más clásico (Lope de Vega) y popular (el teatro de títeres).
- Acercar el teatro al pueblo en un intento de que sea el medio para educar y refinar los espíritus.

«El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama 'matar el tiempo'.»

García Lorca fue un hombre entregado al teatro. Al instaurarse la República en 1931, Fernando de los Ríos fue nombrado Ministro de Instrucción Pública y encargó a Lorca la codirección de la compañía estatal de teatro *La Barraca*. En ella disfrutó de todos los recursos para producir, dirigir, escribir y adaptar algunas obras teatrales del Siglo de Oro español. Un poco más tarde, en 1933, viajó a Argentina para promover la puesta en escena de algunas de sus obras por la compañía teatral de Lola Membrives y para dictar una serie de conferencias. Su estancia fue un éxito: la puesta en escena de *La dama boba* de Lope de Vega, por ejemplo, atrajo a más de sesenta mil personas.

A lo largo de su variada obra se perciben distintas *influencias*: el teatro poético modernista (en el uso del verso), el teatro de Lope de Vega (en la importancia concedida a la canción popular), el teatro de Calderón de la Barca (en el tratamiento de la tragedia), el de Valle-Inclán y la tradición de los títeres.

Los *temas* del teatro lorquiano son los mismos de su poesía: la frustración, el amor y la muerte. Amores imposibles o frustrados, conflictos entre el deseo y la realidad o enfrentamientos entre el principio de autoridad y libertad resumen muchas de sus obras.

La mayoría de los *personajes* del teatro de Lorca son mujeres que encarnan para él más dramáticamente el ansia de libertad. Son siempre rebeldes, aunque esa rebeldía sea ineficaz unas veces o incluso autodestructiva otras.

En cuanto al *estilo*, el lirismo de sus primeras obras (afines al teatro poético modernista) se va reduciendo conforme pasa el tiempo. El verso se reducirá a momentos de especial intensidad o se reservará a canciones de tipo popular que crean un denso clima dramático. Paulatinamente, Lorca irá imprimiendo a su lenguaje una mayor desnudez, hasta llegar a la prosa casi descarnada, pero también llena de patetismo y acento popular, de *La casa de Bernarda Alba*.

Lorca concibió el *teatro como un espectáculo total* al que contribuían el texto, la escenografía, la música, la danza y todo aquello que fuera capaz de comunicar.

Trayectoria y obras teatrales. Miguel García Posada clasificó la obra dramática de García Lorca en cinco grupos de obras, según el género dramático escogido, que marca en cada caso un estilo y una visión del mundo, y la época de creación.

1. **Los dramas modernistas.** Casi todo el teatro juvenil de Lorca está marcado por el modernismo: desde *El maleficio de la mariposa* (1920),

drama de tipo simbólico cuyo estreno fue un fracaso, hasta *Mariana Pineda* (1925), drama histórico modernista sobre la heroína que murió ajusticiada en 1831 por bordar una bandera liberal. Esta obra está escrita en verso y presenta algún parentesco formal con el teatro de Marquina a quien admiraba.

2. **Las farsas.** Cultivadas por Lorca en los años veinte, se nutren de un mismo tema: el conflicto entre mujer joven y marido viejo casados en matrimonio de conveniencia. En las farsas no muestra lo ridículo en forma tan extrema como Valle-Inclán sino que prefiere reflejar la dimensión trágica. Dos son farsas para personas (*La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*) y dos son para guiñol, fruto de su admiración por el teatro de títeres (*Tragicomedia de don Cristóbal* y *la seña Rosita y Retablillo de don Cristóbal*).
3. **Las «comedias imposibles».** Las calificó así el propio Lorca por no ser apropiadas para el panorama teatral de aquellos años. Ocuparon al autor entre 1929 y 1931 y están marcadas poderosamente por la influencia surrealista: personajes espectrales, expresión libre y alucinante, experimentación formal,.... *Así que pasen cinco años* muestra la obsesión por la infancia perdida y aborda los temas del amor y de la muerte de forma alucinante. *El público* desarrolla el tema del amor homosexual y el problema del teatro convencional que debe ser sustituido por uno más auténtico. Para ello hace una incursión en el subconsciente, aludiendo a la tragedia que pasa en el público al tiempo que su consciente asiste a la representación.
4. **Las tragedias.** Lorca concibió *Bodas de sangre* (1932) y *Yerma* (1934) como partes de una *Trilogía dramática española*, cuya última tragedia no nos ha llegado y aún no está claro cuál fue. Son tragedias de corte clásico, con escasa importancia del argumento, presencia de un coro que comenta los hechos y donde el fátum o destino trágico arrastra a los personajes. En ambas obras mezcla prosa y verso. Con *Bodas de sangre* inicia un tipo de drama popular de dimensión trágica, resultado de una síntesis de realismo y poesía. Escrita a partir de un suceso real, recoge la tragedia de la novia raptada el mismo día de su boda por un antiguo amante. Es la tragedia del amor imposible por causa de las leyes de la honra que los personajes tratan de romper desesperadamente: la pasión desborda las barreras sociales y morales, pero desemboca en la muerte. En la obra tienen un papel decisivo muchos de los símbolos lorquianos: la luna, la muerte, el caballo o el cuchillo.

Yerma es la tragedia de la mujer estéril. Su preocupación por no tener hijos se convierte en obsesión, en verdadero complejo, que le lleva a asesinar al marido y con ello la esperanza de ser madre puesto que desde el código de la honra ella misma se impide entregarse a otro hombre que no sea su marido.

5. **Los dramas.** *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) son sus últimas obras, alejadas de la tragedia, pues el destino de doña Rosita o de las hijas de Bernarda no es consecuencia del fátum sino de fuerzas sociales muy precisas.

Doña Rosita trata la espera inútil del amor en un medio burgués que ahoga los deseos de felicidad.

La casa de Bernarda Alba, «drama de mujeres en los pueblos de España», aborda el conflicto entre el principio de autoridad que ejerce la sociedad (regida por las normas, la conveniencia social y la falsa moral) y la libertad, encarnada en algunos personajes que nos desvelan sus sueños y anhelos. Otros temas lorquianos aparecen también: las pulsiones eróticas y los instintos naturales enfrentados a las normas sociales y morales, la esterilidad y la fecundidad, la frustración vital, la condición sometida de la mujer, la crítica social. En *La casa de Bernarda Alba* la imposición del luto tras la muerte del padre, la prohibición de salir a la calle y la férrea defensa de la honra que hace Bernarda Alba motivan que sus cinco hijas se debatan entre la sumisión o la rebeldía, entre la locura o la muerte.

La muerte temprana de Federico García Lorca dejó inconclusas algunas obras (*Comedia sin título*, que plantea la necesidad de un teatro revolucionario; *La destrucción de Sodoma*) y truncados muchos proyectos imaginativos y ambiciosos.

EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil no supuso la interrupción de la producción teatral. En las grandes ciudades bajo control del gobierno republicano continuaron representándose los mismos espectáculos de años anteriores. Desde diferentes instancias oficiales se promovió un teatro que estuviera al servicio de la República. Rafael Alberti, Miguel Hernández o Max Aub fueron algunos de los autores que contribuyeron a este tipo de teatro de fuerte contenido político.

En la España bajo dominio franquista la actividad teatral fue menor. José María Pemán, Gonzalo Torrente Ballester o Eduardo Marquina escribieron obras afines a los sublevados.