

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX 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 autocítica 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.

1.1. 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 niño 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 rememorar 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 Trévezel*, sobre una sangrante broma de unos señoritos a una mujer madura y soltera de una ciudad provinciana.

1.2. 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.¹

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.

¹ Dado que este curso no se incluye ninguna obra de Valle-Inclán en la PAU, no le dedicamos aquí ningún espacio especial, pero le dedicamos algunas páginas al final del tema, ya que es, junto a García Lorca, el autor más importante de este periodo. Para completar esta parte del tema, consulta en ese apéndice las características básicas de su teatro y sus títulos fundamentales.

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 sobre el 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.

Pero sin duda, el autor más significativo de esta generación será **Federico García Lorca**.²

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.

² También en este caso desplazamos el estudio del teatro lorquiano al final del tema (Apéndice II). Completa esta parte del tema incluyendo al menos algunas características generales y algunos títulos fundamentales.

APÉNDICE 1: EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN ENTRE EL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA. EL ESPERPENTO.

Vida. Don Ramón del Valle-Inclán nació en Villanueva de Arosa (Pontevedra) en 1866. Su nombre era Ramón Valle Peña que él transformó en el más llamativo Ramón María del Valle-Inclán. Comenzó estudios de Derecho en la Universidad de Santiago que pronto abandonó. En 1890 se trasladó a Madrid, en cuya bohemia finisecular se hizo célebre por sus extravagancias.

Viaja a América en 1892 y reside una temporada en México. En 1893 vuelve a España y se convierte en uno de los principales defensores del Modernismo, a la vez que alimenta su vida de pasajes legendarios. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco. Con la compañía teatral de su mujer viaja a América como director artístico en 1910. Durante la Primera Guerra Mundial se declaró aliadófilo y fue corresponsal de guerra en el frente francés. Desempeñó fugazmente la cátedra de estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

Se opuso a la dictadura de Primo Rivera y fue encarcelado en 1929 por negarse a pagar una multa tras unos incidentes en el Palacio de la Música. Durante la Segunda República fue conservador del Patrimonio Artístico Nacional, presidente del Ateneo de Madrid y director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Regresó a Galicia en 1935 y murió en Santiago de Compostela en 1936.

Personalidad. Ideología. Su apariencia estrañafalaria (largas melenas y barbas, peculiar indumentaria) y su conducta provocadora y extravagante le hicieron famoso en su época. El dictador Primo de Rivera lo llamó «eximio escritor y extravagante ciudadano». Esos rasgos revelan, sin embargo, una forma de ser: Valle es un hombre que literaturiza su existencia y que dedica su vida a la literatura.

Su inconformismo también se plasmó en su ideología. Declarado antiburgués, primero manifestó simpatía por el carlismo por su nostálgica evocación de los viejos valores. Posteriormente, su sensibilidad ante el momento histórico y social (la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la dictadura de Primo de Rivera...) le llevó a un pensamiento político revolucionario de izquierdas.

Trayectoria literaria. Es autor de una abundante producción literaria: cultivó la poesía, el periodismo, el ensayo, la novela y el teatro, llegando a la genialidad en los dos últimos.

Se suelen distinguir tres etapas en su producción:

- **Etapa modernista** (hasta 1909). En sus primeras obras se advierte una influencia muy marcada del simbolismo y del decadentismo, cultivando un estilo refinado en la línea del esteticismo (hasta 1906). Después su obra gira al primitivismo, por lo que sus temas se centran en la violencia y la crueldad y el estilo se hace más broco y desgarrado (1907-1909).
- **Etapa de las farsas** y el distanciamiento artificioso (1910-1920). Durante la segunda década del siglo XX escribe casi exclusivamente teatro en verso, creando en sus obras un mundo artificioso, muy literario y estilizado.
- **Etapa de los esperpentos** (a partir de 1920). *Luces de bohemia* supone un giro radical en la estética del autor a la que llama «esperpento». Adopta lo grotesco como forma de expresión, mezclando el dolor de la tragedia con unos personajes que resultan ser unos farsantes. En el esperpento se deforma sistemáticamente la realidad, degradando lo humano y deformando el idioma con la mezcla del habla popular castiza y la lengua culta

y modernista. La finalidad de esta nueva estética es satírica y burlesca, con una crítica total y feroz de la España del momento.

En este cuadro se recogen sus principales obras:

Etapa modernista	Decadentismo	<ul style="list-style-type: none"> - Relatos breves: <i>Femeninas</i>, <i>Epitalamio</i>, <i>Jardín umbrío</i> - Novela: <i>Sonatas (de otoño, de estío, de primavera y de invierno)</i>, <i>Flor de santidad</i> - Poesía: <i>Aromas de leyenda</i> - Teatro: <i>Tragedia de ensueño</i>, <i>Comedia de ensueño</i>, <i>El yermo de las almas</i>,...
	Primitivismo	<ul style="list-style-type: none"> - Novela: <i>La guerra carlista (Los cruzados de la causa, El resplandor de la hoguera, Gerifaltes de antaño)</i> - Teatro: <i>Águila de blasón y Romance de lobos</i> (las dos primeras de las <i>Comedias bárbaras</i>, que más tarde completará con <i>Cara de plata</i>)
Etapa de las farsas	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro: <i>La cabeza de dragón</i>, <i>La Marquesa Rosalinda</i>, <i>El embrujado</i>, <i>Farsa italiana de la enamorada del rey</i>, <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i> 	
Etapa de los esperpentos	<ul style="list-style-type: none"> - Poesía: <i>La pipa de kif</i> - Novela: <i>Tirano Banderas</i>, <i>El Ruedo Ibérico (La corte de los milagros, Viva mi dueño, Baza de espadas)</i> - Teatro: <i>Divinas palabras</i>, <i>Luces de bohemia</i>, <i>Martes de carnaval (Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto, La hija del capitán)</i>, <i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (La rosa de papel, La cabeza del Bautista, Ligazón, Sacrilegio)</i> 	

EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Si bien es válida la periodización anterior, la cronología del teatro de Valle no es rectilínea. Según Ruiz Ramón, el autor intentó desde el principio separarse del teatro realista buscando en las fuentes del teatro, esto es, en los mitos y en las farsas. Abrió caminos en varias direcciones, caminos que luego confluyen para dar todos ellos en el esperpento como forma definitiva. Estos caminos se especifican en dos líneas, el ciclo mítico y el ciclo de la farsa, y una nueva estética, el esperpento. *Divinas palabras*, culminación del ciclo mítico, *Farsa y licencia de la reina castiza*, culminación del ciclo de las farsas, y *Luces de bohemia*, inauguración del esperpento, son todas ellas obras publicadas en 1920.

EL CICLO MÍTICO. Con la forma del mito Valle pretende representar y explicar los grandes temas y las grandes preocupaciones humanas. Las *Comedias bárbaras* y *Divinas palabras* son sus manifestaciones más sobresalientes.

Sobre estas obras pesó durante mucho tiempo el tópico de su irrepresentabilidad. Ruiz Ramón habla de una manifestación del «**teatro en libertad total**»: multitud de personajes, multitud de escenarios y cambios rápidos de escena, largas y frecuentes acotaciones

plenamente literarias, grandes libertades escénicas, escenas en las que reina la crueldad más aterradora, lenguaje desgarrado con frecuencia brutal.

Comedias bárbaras. Las tres obras que integran las *Comedias bárbaras* forman una acción sola, continuada. Cada una de ellas sería un acto, que comienza en *Cara de plata* (compuesta quince años más tarde que las otras dos), sigue en *Águila de blasón* y termina en *Romance de lobos*.

En ellas se nos cuenta la historia y desastroso final de la familia de los Montenegro. Galicia no es en esta trilogía la Galicia hermosa y arcádica de *Sonata de otoño*, sino el espacio abierto donde un hombre ve cómo desaparecen sus blasones de viejo señor feudal y cómo sus hijos se convierten en lobos depredadores que quieren conservar una forma de vida que es ya arcaica. Don Juan Manuel Montenegro y sus hijos son los últimos protagonistas de un mundo moribundo, cuya destrucción contemplamos, un mundo regido por el pecado y la muerte, el sexo y la destrucción, la violencia y la lujuria, la soberbia y el sacrilegio. Es la descomposición de una sociedad lo que Valle escenifica y que puede ser –mitificada- la sociedad de su tiempo y en último sentido el hombre con sus instintos y sus fuerzas elementales, destruyéndose a sí mismo y con él el mundo. El lenguaje dramático de estas tres obras se vuelve agrio y fuerte, pero siempre es musical y brillante.

Divinas palabras. Calificada por Valle como «tragedia de aldea», *Divinas palabras* refleja igualmente una Galicia poblada de tipos miserables y ruines, donde la lujuria y la avaricia de Mari Gaila, la protagonista, conducen a la crueldad más absoluta, pasear el cuerpo del idiota Laureaniño por caminos y ferias. Es un cuadro grotesco e infrahumano con el sexo y la muerte como fondo. Es una Galicia regida por elementales pasiones, supersticiosa y milagrina, que solo se detiene al final ante las «divinas palabras» que pronuncia en latín el sacristán cornudo, esposo de Mari Gaila.

La obra critica la superficialidad de la fe religiosa y la corrupción moral de España. Se ha interpretado igualmente como una parábola política que satiriza la España de la Regencia, tras la muerte de Alfonso XII, y el turno de partidos.

EL CICLO DE LA FARSA. Cronológicamente, las farsas de Valle discurren paralelas a las obras anteriores. En ellas, uniendo lo grotesco a lo refinado y poético, el autor trata de criticar la realidad exagerando los hechos que se representan. En ellas crea un mundo artificioso, muy literario y estilizado, cultivando el verso en la mayoría. Por lo general busca inspiración en la tradición teatral clásica y recrea ambientes y motivos literarios típicos, con tendencia a la caricatura y lo grotesco.

La cabeza del dragón, aunque calificada como «farsa infantil» por el autor por tratar de príncipes, duendes y dragones, tiene una intención más profunda, al atacar al poder y la fuerza que cautiva la sociedad humana.

La marquesa Rosalinda es una «farsa sentimental y grotesca» que aúna elementos muy dispares: personajes de la comedia dell'arte (Arlequín, Colombina), de novelas cervantinas, de entremeses, de estampas modernistas con princesas del pasado en palacio de cristal. Es un mundo que se desvanece en parte y en parte se despide. Es, igualmente, un adiós al teatro modernista.

Farsa italiana de la enamorada del rey pone en evidencia la enorme distancia en que viven el poder y el pueblo a través de la sencilla historia de una joven lugareña que, desde su desconocimiento de la realidad, idealiza la figura de un rey viejo y feo.

Farsa y licencia de la reina castiza es una caricatura desgarrada de una España corrupta e inmoral y de una reina, Isabel II, a la que unos pícaros pretenden chantajear con unas cartas subidas de tono escritas por ella misma.

EL CICLO DE LOS ESPERPENTOS. *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Divinas palabras*, ambas de 1920, representan ya la crueldad que el autor siente respecto de sus criaturas literarias. Se han deshecho del sentimentalismo del resto de obras del ciclo del mito y de la farsa y anuncian una nueva estética, el esperpento.

El término *esperpento* lo emplea por primera vez para calificar *Luces de bohemia*, obra también de 1920. Después daría esta misma designación a *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, recogidas las tres después bajo el título de *Martes de carnaval*. La crítica después ha extendido esta clasificación a otras obras: las piezas teatrales que integran *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* (*La rosa de papel, La cabeza del Bautista, Ligazón, Sacrilegio*), el libro de poemas *La pipa de Kif* y las novelas *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*.

Teoría del esperpento. Son varios los textos en los que Valle expone su teoría del esperpento. En la escena XII de *Luces de bohemia*, el protagonista, Max Estrella, aterido, borracho y con el corazón destrozado, en una agonía que tendrá no poco de grotesca y de esperpética, entre frases de delirio, desgrana ante don Latino la famosa «teoría del esperpento» que da pleno sentido a toda la obra.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento. [...]

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta, Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

En el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* lo hace a través de don Estrafalario, quien realiza declaraciones como estas: «reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante», «mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos», «yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera».

En unas declaraciones del propio Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra publicadas en ABC en diciembre de 1928, expone:

Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres

(...) Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare (...)

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpento*.

Leídos estos textos podemos concretar ya los rasgos característicos de esta nueva estética del esperpento, de esta nueva visión distanciada y expresionista del mundo:

- a) **Lo grotesco como forma de expresión.** La sociedad española no está a la altura de su propia tragedia. El contraste entre la magnitud del dolor que la realidad descarga sobre los individuos y la escasa entidad humana de estos es tan extremado que solo se puede expresar a través de lo grotesco.
- b) **La deformación sistemática de la realidad.** Se desorbitan los rasgos más destacados del contexto social para subrayar la contradicción entre el comportamiento de una sociedad y lo que dice su escala de valores. Esto se traduce en una caricatura de la realidad.
- c) **Empleo de un código doble.** En la base de los esperpentos parece haber un doble código: el de aparente burla y caricatura de la realidad y el de la carga crítica y la intención satírica.
- d) Uso de **recursos** para la consecución de los rasgos anteriores:
 - **Contrastes violentos**, especialmente entre lo doloroso y lo grotesco, que muestran el absurdo y el sinsentido de la realidad.
 - **Degradación de los personajes**, manifestada por los rasgos de animalización, cosificación y muñequización. En compensación los animales y las cosas adquieren categoría humana.
 - **Presentación de lo extraordinario como normal y verosímil.**
 - **Mordacidad sarcástica**, humor llevado hasta la残酷, risa agria.
 - **Libertad formal** por la que en los esperpentos todo aparece mezclado y se desvanecen las fronteras entre los géneros literarios.
 - **Desgarro lingüístico**: el esperpento apuesta por la deformación idiomática, esto es, el cruce de la lengua culta y modernista de las personas refinadas con el habla vulgar

popular de los desheredados. Con ello consigue el chispazo grotesco, al servicio de la parodia: «*yo también chanelo el sermo vulgaris*» dirá Max Estrella ante el capitán Pitito en *Luces de bohemia*.

Además de estos recursos se suman en los esperpentos de Valle-Inclán el prodigioso uso del diálogo, siempre ágil y vivo, con rápidas réplicas y contrarréplicas, y un exquisito y magistral empleo de las acotaciones.

Luces de bohemia. La obra se centra en el último día de vida del poeta ciego Max Estrella, militante de una bohemia en trance de desaparición. Sus últimas horas son una nueva bajada a los infiernos, ahora representados en ese Madrid de 1920 «*mísero, brillante y hambriento*». En pocas horas será cesado, perseguido, encarcelado, humillado y morirá traicionado por su acompañante, don Latino de Híspalis.

Valle nos ofrecerá una amarga reflexión sobre la sociedad española de su tiempo: «*España es una deformación grotesca de la civilización europea*». La crítica social de Valle no se dirige contra individuos, clases o colectivos concretos, sino que es una **queja total** contra toda la vida nacional. En la obra aparecen criticados y satirizados grupos sociales de distinta índole: el mundo artístico bohemio absurdo e inútil, los políticos corruptos, los policías brutales, las agrupaciones paramilitares, los periodistas al servicio del poder, los poetas fracasados, la burguesía, las prostitutas y los borrachos. En definitiva, la España que aparece en la obra es una multitud que vive como puede, hundida en la miseria moral y económica: «*En España el mérito no se premia; se premia el robo y el ser sin vergüenza. En España se premia todo lo malo*».

En *Luces de bohemia* hay una denuncia frontal del capitalismo y de quienes sostienen ese orden capitalista: la policía autoritaria -que maltrata los ciudadanos, que asesina los opositores al régimen, que aterroriza a la población- y los políticos corruptos e ineficaces. Por boca de Max escuchamos también la crítica de la “*chabacana sensibilidad*” del español ante los grandes misterios de la vida y la muerte (este pueblo “*transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere*”). Igualmente se satiriza a la cultura oficial y a la prensa que está al servicio de los políticos y los empresarios. Además, en la obra se incluyen comentarios críticos y corrosivos acerca de la historia de España, la más lejana (Felipe II, El Escorial, la Leyenda Negra...) y la más cercana (guerra de Marruecos, Semana Trágica...).

Martes de carnaval. Con este título recoge Valle en 1930 una colección de tres piezas breves, llamadas esperpentos, violentas sátiras de la sociedad militar española. *Las galas del difunto* presenta la miseria del soldado colonial repatriado de la guerra de Cuba, a través de una parodia del tema donjuanesco (Juanito Ventolera se llama el protagonista). *Los cuernos de don Friolera* es la esperpentización del drama calderoniano, es la visión en tres ópticas (versión para títeres, versión realista y versión idealizada) de un dilema en el que naufraga el ridículo vengador, el teniente de carabineros Pascual Astete. *La hija del capitán*, retirada por la censura de Primo de Rivera, es un retablo desgarrado de las razones que condujeron al pronunciamiento de 1923.

Retablo la avaricia, la lujuria y la muerte. Bajo este título aparecieron cuatro breves piezas que parodian motivos religiosos y culturales de prestigio. Son *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista*, *Ligazón* y *Sacrilegio*. Vuelve en ellas a la tradición del guiñol y a temas característicos de su obra como la lujuria, la avaricia y la muerte.

APÉNDICE II: 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 achabacar 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 señá 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 espirituales, 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 fárum 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 fátmum 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.