

## 1. EL TEATRO A FINALES DEL XIX: ENTRE BURGUESISMO Y RENOVACIÓN

A finales del siglo XIX, el espectáculo teatral está fuertemente condicionado por una clase social que exige verse retratada en el escenario: la **burguesía**. Este público burgués reclama un teatro determinado, por lo que **comercialmente** el panorama teatral seguirá unas **pautas conservadoras y realistas**; alejado de toda posibilidad de crítica, el teatro dominante defiende **los ideales conservadores** propios de la Restauración, y los dramaturgos deben plegarse a él si quieren ver representadas sus obras.

### 1.1. FORMAS DEL TEATRO BURGUÉS

Fue este teatro burgués el que, con diversas formas, predominó durante la segunda mitad del siglo XIX. Todas esas formas respondían de uno u otro modo al gusto burgués, desde el más elevado —la que se llamó a veces «**alta comedia**», personificada por Echegaray y que en realidad presenta formas muy parecidas en todos los países de Europa—, hasta un teatro burgués pensado para las clases medias urbanas, a las que habían ido incorporándose elementos populares y que ofrece, por tanto, un espectáculo teatral con concesiones.

En concreto, el teatro burgués de finales del siglo XIX y principios del XX encuentra estas cuatro formas fundamentales:

- El **drama posromántico**, melodramático y efectista, está perfectamente representado por José de Echegaray (1832-1916), cuya obra —pese a su escaso valor— fue premiada con el Nobel en 1904, lo que indica hasta qué punto este tipo de teatro era característico de la Europa de la segunda mitad del XIX.
- La **comedia burguesa**, sin embargo, no rehúye cierta crítica de determinados comportamientos burgueses. Frente a la aporreada facilidad de otras clases de teatro, este tipo de comedia, representada por Jacinto **Benavente** (1866-1954), concilia el retrato de la burguesía conservadora con la presentación de sus hipocresías y convencionalismos —su oportunidad fue tal, que le valió el Nobel de 1922. No obstante, su primer estreno, *El nido ajeno* (1894), aclamado por Azorín y los modernistas, indignó al público burgués y la obra fracasó comercialmente. Desde entonces Benavente se limitó a una «comedia de salón» más benevolente, con ambientes cotidianos y una filosofía trivial, formalmente más ingeniosa y fluida, y de mayor facilidad y eficacia escénica. Destacan, sobre todas, *Los intereses creados* (1907), sin duda su mejor obra, donde critica nuevamente los ideales burgueses, ahora con una visión cínica y mordaz deudora de la *commedia dell'arte* italiana.

- El **teatro en verso** se nutre por un lado de cierta **vena modernista** —en su sensualismo y musicalidad—, mientras que por otro responde a tópicos tradicionalistas anclados en el **posromanticismo**. En este sentido, es un teatro que pretende entroncar con la tradición dramática del Siglo de Oro por su acción e ideales nobiliarios. Sus mayores exponentes son Francisco **Villaespesa** (1877-1936), con *Abén Humeya* (1914); y Eduardo **Marquina** (1879-1946), a quien se debe *En Flandes se ha puesto el sol* (1911). También **los hermanos Machado** escribieron alguna obra de teatro poético con éxito notable, como *La Lola se va a los puertos* (1929).
- El **teatro cómico** es una forma dramática que tuvo amplia vigencia durante largos años —de hecho, sobrevive hoy día de modos diversos— y que, por estos años, tuvo su forma más característica en el «sainete» y la «zarzuela». Este tipo de teatro, exclusivamente español y asociado a tópicos regionalistas, tiene como máximos representantes al «madridista» Carlos **Arniches** (1866-1943) y a los sevillanos **Álvarez Quintero**, los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín (1874-1944), al que se suma el creador del "astracán", Pedro Muñoz Seca, con *La venganza de don Mendo* (1918).

## 2. LA RENOVACIÓN DRAMÁTICA. VALLE-INCLÁN

Frente a este «teatro burgués», podemos encontrar manifestaciones de un teatro para **minorías**, a veces **crítico**, otras veces sencillamente **innovador**, pero que en cualquier caso se aleja de las formas burguesas establecidas y que, por tanto, en la mayoría de las ocasiones no llegó a ser representado. Se trata de un teatro nuevo tanto formal y técnicamente, como en su temática e ideología, y entre cuyos cultivadores encontramos nombres como los de **Unamuno**, **Azorín** o **Jacinto Grau**. A estas tentativas se sumaron de manera ejemplar Valle-Inclán y Lorca, así como autores como Rafael Alberti, Max Aub y Miguel Hernández. **Valle-Inclán y Lorca**, van a ser los máximos representantes de esa nueva realidad teatral, adelantándose en algunos aspectos a las corrientes vanguardistas posteriores.

### 2.1. VALLE-INCLÁN: TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA

Ramón María del Valle-Inclán nació en 1866 en Villanueva de Arosa (Pontevedra), en el seno de una familia aristocrática venida a menos. Aunque realizó estudios de Derecho, los abandonó para marcharse a México y cumplir así durante un año sus sueños aventureros. De regreso a Madrid, encarnó en su vida la bohemia modernista, comenzando a fraguarse la imagen pintoresca que lo caracterizará para siempre: por ejemplo, en 1899 perdió el brazo a causa de una pelea, y fueron famosas sus disputas en los cafés madrileños con otros bohemios e intelectuales. Estos orígenes familiares y sus planteamientos estéticos lo impulsaron a **rechazar siempre las formas burguesas**: primero se declaró carlista y tradicionalista, aunque practicando una bohemia modernista pero en su madurez adoptó posturas izquierdistas, defendiendo al final de su vida la idea de una dictadura del proletariado. En los convulsos años 20 y 30 se opuso a la dictadura de Primo de Rivera, ingresó en 1933 en el Partido Comunista y apoyó la Segunda República, que lo nombró director de la Academia española en Roma. De allí volvió a principios de 1936 aquejado de una grave dolencia, muriendo al poco tiempo en Santiago de Compostela.

Literariamente, este complejo proceso se complica aún más debido a la **in-sobornabilidad estética** de Valle. El resultado es una **continua evolución** en los diversos géneros que tocó -su obra es amplísima-, desde sus primeras producciones modernistas hasta sus «esperpentos» de los años 20 y 30; una evolución durante la cual Valle experimentó con todo lo que la lengua ponía en sus manos, avanzando por senderos desconocidos en su época.

## 2.2. OBRA DRAMÁTICA. DEL MODERNISMO AL «ESPERPENTO»

- **Los inicios: dramas decadentistas.** La producción dramática de Valle sigue una evolución similar a su narrativa: las primeras piezas, como *El marqués de Bradomín* (1906), *Cuento de abril* (1909) y *Voces de gesta* (1911), corresponden al género del «**teatro poético**» **modernista**, de tema histórico, tono heroico e ideología tradicionalista.
- **Dramas de ambiente galaico y farsas.** Posteriormente comenzará a existir en su obra **cierta conciencia de la realidad**, que sin embargo se expresa a través de **elementos míticos y farsescos**. En esta época, Valle comienza a regodearse en lo clásico, cuyo particular tratamiento da lugar a sus tres *Comedias bárbaras* (1907 y 1922) y a *Divinas palabras* (1920), así como a sus farsas, en las que **los personajes comienzan a ser tratados como peles**, como marionetas (al igual que, en otro sentido, sucederá en sus «esperpentos»): recordemos *La cabeza del dragón* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920).
- **El esperpento.** Esa realidad que Valle presenta de modo caricaturesco va dejando sitio a una **visión progresivamente más profunda y a una crítica de alcance universal**, resultado del inconformismo del autor con toda la realidad y con toda la sociedad y que quedará definida como el **esperpento**. Para Valle, éstas llegan a ser tan miserables, que no basta con reflejarlas, sino que hay que tratarlas de un modo que se muestre su auténtica naturaleza. En *Luces de bohemia* dirá por boca de Max Estrella, uno de sus personajes más queridos: «Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan el «Esperpento». Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas. [...] Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. » **El «esperpento» no es tanto un género dramático como una forma de concebir la literatura y resultado, a su vez, de una actitud ante la realidad.** Así podemos observarlo en las cuatro obras dramáticas que Valle bautizó como «esperpentos»: *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). En ellas se produce un proceso de inadecuación, de tal modo que lo trágico queda a la altura de lo humano o incluso por debajo; el autor desprecia el comportamiento pretendidamente heroico y trágico de sus personajes obligándolos a descender a lo grotesco de la cotidianidad. Formalmente, esto se traduce en la utilización de recursos como los contrastes violentos; la consciente renuncia a la verosimilitud; la personificación de las cosas y la animalización y cosificación (muñequización) de lo humano; el sarcasmo; y la deformación idiomática con la yuxtaposición de códigos, desde el más elevado a la jerga barriobajera. Esta sistemática deformación de la realidad consagra lo grotesco como forma de expresión, aunque dotándolo de una posible doble lectura: una que hace referencia a

esa realidad caricaturizada, y otra de significado profundo y crítico, que apunta hacia una lección ética de dimensión social.

### **3. EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

#### **3.1. VIDA Y PERSONALIDAD**

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros (Granada) en 1898. su infancia en el pueblo le permitió conocer y compenetrarse con el mundo rural, con la naturaleza y con la tradición popular. Su familia se trasladó a Granada y, en 1914, empezó la carrera de Derecho y la Filosofía y Letras. También estudió música y conoció al gran compositor Manuel de Falla, quien contribuyó a su entusiasmo por el cante flamenco.

Desde 1919 hasta 1928 vivió en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Su amistad con el pintor Salvador Dalí lo llevó a visitar Cadaqués y conocer allí a la vanguardia artística catalana.

En 1929 viajó como becario a Nueva York, ciudad que le dejó profunda huella, y en 1932 a Buenos Aires, donde pronunció conferencias y ejerció de director teatral. Nuevamente en España, prosiguió su intensa labor artística, en la que se incluye la dirección del grupo teatral universitario "La Barraca".

En 1936 volvió a Granada, donde fue fusilado al comienzo de la Guerra Civil.

#### **3.2 EL TEATRO DE LORCA**

La obra de García Lorca, extraordinariamente variada, presenta (lo mismo su poesía que su teatro, prosa y dibujos) unos temas comunes que forman un entramado indisoluble. Junto al **amor** (el poeta tiende a un pansexualismo que borra las fronteras entre el amor homosexual y el heterosexual), el más destacado es el de la **frustración y el del destino trágico**. Por sus obras desfilan numerosos seres marginados, que se mueven en un mundo hostil, que exhiben un hondo malestar, un dolor de vivir, un sentimiento de impotencia, y que están abocado s a la soledad y a la muerte (con frecuencia, ésta aparece como un asesinato). Hay que advertir que esta frustración se proyecta en un doble plano: el ontológico y el social, el metafísico y el histórico. Estos dos planos, como ocurre en *Poeta en Nueva York*, se presentan muchas veces unidos, en estrecha interrelación.

El deseo de Lorca de buscar desde los años 30, aproximadamente, una literatura más sincera, más encarnada en sus propios conflictos y en los problemas del hombre en general, encontró una respuesta idónea en el género dramático. En el teatro lorquiano existen -como en su poesía, pero quizá de modo más evidente- dos planos de existencia enfrentados: uno íntimo y subjetivo, libre y lírico; y otro exterior, represivo en su convencionalismo. En su teatro, Lorca plantea que la trasgresión de esas normas represivas es la única forma de liberación de una realidad convencional; pero la solución dramática del conflicto también es siempre clara: la ruptura de esas normas implica muerte, soledad o frustración. Esto es especialmente así en sus grandes obras dramáticas de los años treinta. Antes, sin embargo, Lorca da a la luz una serie de piezas que, en algunos casos, adelantan las posibilidades futuras de sus grandes obras.

Su primer éxito dramático, *Mariana Pineda* (1925), presenta semejanzas evidentes con el «teatro poético»: el verso, el tratamiento romántico, el tema histórico... Más logradas son *La zapatera prodigiosa* (1926 y 1933), donde ya hay un conflicto nacido de la oposición entre deseo y realidad; y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), que presenta a un personaje frustrado por no haber vivido en su momento el amor al margen de hipócritas convenciones morales.

Ya en los años 30, y al margen de sus grandes dramas, Lorca compone sus obras surrealistas *El público* (1930), cuyos símbolos e imágenes resultan extraños por la intimidad de la que surgieron, existiendo entre ellos evidentes referencias homosexuales; y *Así que pasen cinco años* (1931), que desarrolla el tema del paso del tiempo y de su desaprovechamiento por el ser humano.

Pero sus mejores obras dramáticas constituyen lo que se podría llamar la «trilogía dramática de la tierra española», donde desarrolla magistralmente el tema de la oposición y enfrentamiento entre deseo de libertad y fuerzas represivas. *Bodas de sangre* (1933), quizá la más vitalista, es un vívido drama de instintos y deseos elementales: básicamente, es la historia de un amor que acaba en tragedia a causa de su imposible realización en las peculiares estructuras sociales de la Andalucía gitana, un mundo cerrado poseído por fuerzas extrañas e irracionales (como símbolo de cualquier otro mundo cerrado e irracional). *Yerma* (1934) es una tragedia del amor frustrado, el drama de la mujer infecunda cuyo obsesivo deseo de proyección amorosa en un hijo torna el amor por su marido en un odio irracional. Su desarrollo casi monológico hace que casi todo el peso recaiga sobre la protagonista, mientras que el resto de los personajes actúan casi como un coro trágico. Pero la mejor de las tres es, sin duda, *La casa de Bernarda Alba* (1936) fundamentalmente porque presenta una forma más realista, a pesar del marcado simbolismo de muchos de sus elementos; una forma casi «social», esto es, cercana a un tipo de producción más comprometida con la sociedad real de su época. *La casa de Bernarda Alba* presenta la historia de Bernarda, mujer autoritaria que ha enviudado por segunda vez, y de sus cinco hijas, con quienes se enclaustra en su casa para guardar un rigurosísimo luto. Toda la acción se desarrolla en esa casa, verdadero universo cerrado dominado por el silencio («¡Silencio!» son las primeras y las últimas palabras de Bernarda en la obra) y por el ocultamiento que impone su poder tiránico. El mundo exterior, con el que actúa de enlace la Poncia, sirvienta de Bernarda, está representado por el pueblo, hipócrita como los habitantes mismos de la casa; pero también por Pepe el Romano, que a pesar de no aparecer nunca en escena es el auténtico motor de la acción: este gañán -símbolo del «macho»- es el objeto del deseo de todas las hijas de Bernarda, pero sólo Adela, la menor, lo conseguirá con su rebeldía, con su enfrentamiento a la autoridad, la represión y las convenciones de su madre y del pueblo; pero la consecuencia inmediata será la muerte, un final motivado por la hipocresía de quienes la rodean.