



**CLAUSTRO
CENTRO DE ENSEÑANZA UNIVERSITARIA**

**Oposiciones Profesores de Enseñanza Secundaria
Lengua y Literatura Españolas**

TEMA 65

NUEVAS FORMAS EN EL TEATRO ESPAÑOL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.
VALLE-INCLÁN. GARCÍA LORCA

ESQUEMA

1.-Tendencias y formas teatrales

2.-El teatro triunfante en España

- 2.1. Teatro continuador del Realismo del XIX
- 2.2. Teatro poético en verso
 - 2.2.1. Francisco Villaespesa (1877-1936)
 - 2.2.2. Eduardo Marquina (Barcelona 1879-Nueva York 1946)
 - 2.2.3. Los Machado
- 2.3. Teatro cómico
 - 2.3.1. Los hermanos Álvarez Quintero
 - 2.3.2. Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943)
 - 2.3.3. Pedro Muñoz Seca

3.-Teatro innovador

- 3.1. Unamuno
- 3.2. Azorín
- 3.3. Jacinto Grau
- 3.4. Ramón Gómez de la Serna
- 3.5. El teatro en la época de la República
 - 3.5.1. Alberti
 - 3.5.2. Salinas
 - 3.5.3. Max Aub
 - 3.5.4. Miguel Hernández
 - 3.5.5. Jardiel Poncela y Miguel Mihura

4.-Valle-Inclán

- 4.1. Características del teatro de Valle-Inclán
- 4.2. Clasificación de las obras dramáticas de Valle-Inclán
 - 4.2.1. *Comedias bárbaras*
 - 4.2.2. *Farsas*
 - 4.2.3. *Divinas palabras*
 - 4.2.4. *Luces de bohemia*
 - 4.2.5. *Martes de carnaval*

5.-Federico García Lorca

- 5.1. Características del teatro lorquiano
- 5.2. Clasificación de la producción lorquiana
- 5.3. Principales obras lorquianas
 - 5.3.1. *Bodas de sangre*
 - 5.3.2. *Yerma*
 - 5.3.3. *La casa de Bernarda Alba*

1.-Tendencias y formas teatrales

El género dramático tiene un condicionante que no aparece en los demás géneros: la necesidad de contar con el **público**. En efecto, mientras que una novela o una poesía pueden existir sin que nadie las lea, una representación teatral sin público es inviable. Ante esto, se plantean dos opciones:

—Hacer un teatro del agrado del público, alabando sus gustos. Es un teatro comercial, que maneja bien las técnicas dramáticas, pero que presenta pocas novedades. En general, lo llamaremos **teatro triunfante**: aburguesado, muy poco crítico, con obras que procuran halagar a las clases medias o que, a lo sumo, censuran un pequeño "vicio" social. Dentro de esta línea algunos autores harán ciertas innovaciones, siempre poco a poco, procurando "acostumbrar" al público a las novedades. Para estos autores "es inútil ponerse de espaldas al público, porque el público está delante" (Jardiel Poncela).

—Hacer un teatro que sorprenda (incluso que disguste, en los autores más extremistas —Antonin Artaud—) al público; un teatro provocador, muy crítico, antiburgués, vanguardista... Comportarse como si no existiera público. Este teatro suele tener problemas para representarse (es poco comercial), requiere un público preparado, una elite intelectual capaz de apreciarlo... Llamaremos a éste **teatro innovador**. En este tipo de teatro tiene cabida todo: la danza, el mimo, la música, la pintura... es un "espectáculo total".

El público que, normalmente, ha acudido a los teatros, procede de la burguesía y es reactivo a los cambios bruscos. Los empresarios teatrales necesitan de este público, y cerrarán, con frecuencia, sus puertas al teatro innovador.

2.-El teatro triunfante en España

2.1. Teatro continuador del Realismo del XIX

Su principal representante es **Jacinto Benavente** (Madrid, 1866-1954), ejemplo claro de las concesiones al público burgués. Su primera obra (*El nido ajeno*, 1894) fue bien recibida por los jóvenes intelectuales, pero mal por la burguesía. Ante esta disyuntiva (ser autor de minorías o de mayorías) Benavente optó por amoldarse a los gustos mayoritarios, limitándose en sus obras a censurar pequeños vicios, sin hacer críticas totales. Sus mejores obras son *Los intereses creados* (1907), con influencias de la *commedia dell'arte* italiana, y *La malquerida* (1913), de ambiente rural. Afamadas también son *Rosas de otoño* (1905) y *Señora ama* (1908), entre otras muchas. Si se añaden a esto algunos libretos de opereta y de zarzuela, comedias para niños (*El príncipe que todo lo aprendió en los libros*), traducciones y adaptaciones de teatro extranjero, francés e inglés sobre todo, se tendrá una idea de la vastedad de una producción que tuvo fervientes admiradores, pero también acerbos críticos. Miembro de la Real Academia desde 1912, recibió el premio Nobel en 1922. Los arribistas, los ricos y las instituciones feudales son algunos de los temas atacados en sus obras.

Benavente consigue acabar con el teatro ripioso y grandilocuente del tardorromanticismo. Introduce nuevos decorados a sus obras. Posee una habilidad técnica indiscutible, sabiendo manejar el lenguaje y dosificar la intriga. En su contra están su escaso sentido crítico y, sobre todo, su particularismo, el tratar

temas carentes de universalidad.

2.2. Teatro poético en verso

Mezcla de Romanticismo y Modernismo, ideológicamente muy conservador y tradicional, anticrítico y apologetico, con constantes alusiones a las perdidas glorias del Imperio español. Por su temática, es un teatro eminentemente histórico y escrito en verso, aunque también se dará el drama rural. Destacan Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina y, con matices, los hermanos Machado. Ruiz Ramón nos sitúa el movimiento: “antes de terminar la primera década del siglo XX, vuelve a surgir en la escena española el teatro poético en verso, de signo antirrealista, como reacción, por una parte, al teatro realista triunfante, y en conexión, de otra parte, con la nueva estética modernista, con la cual sólo superficialmente y sólo en sus comienzos está entroncado el teatro poético. Pronto una nueva influencia se hará sentir, desplazando al modernismo: la influencia del drama romántico, despojado de su énfasis formal y de su carga patética y, a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro”¹. Este mismo crítico considera este tipo de teatro en oposición a la Generación del 98. Ante una conciencia nacional en crisis, se intentan rescatar unos mitos españoles del pasado nacional para proponerlos como modelos (de estilo, de conducta, de modo de ser). Sin embargo, todo se queda en ademán retórico, sin sentido crítico, sin conexión con la realidad. Fue, así, un teatro brillante pero vacío. Torrente Ballester afirmó que “en el mejor de los casos, el teatro histórico español contemporáneo es pura nostalgia; en los casos peores, engaño y evasión”².

2.2.1. Francisco Villaespesa (1877-1936)

Encarnó la imagen mítica de la bohemia modernista. Se dio a conocer con la publicación de un libro de poemas, *Intimidades* (1897). Con *El alcázar de las perlas* (1911) dio inicio a su obra teatral, en verso, y de temática preferentemente histórica. A partir de 1917 emprendió sucesivos viajes a América, donde publicó, dio lectura y prologó a distintos poetas latinoamericanos. De su obra poética, entroncada con el romanticismo de Zorrilla, cabe destacar *Tristitia rerum* (1906; cfr. tema 61). Su obra dramática incluye las piezas *Aben-Humeya* (1913), *Era él* (1914) y *La maja de Goya* (1917).

2.2.2. Eduardo Marquina (Barcelona 1879-Nueva York 1946)

Combinó los temas y formas modernistas con otros de raíz más clásica, más próximos al movimiento catalán del “noucentisme”. Sus obras de teatro, en verso, también se centran en la temática histórica; le granjearon una inmensa popularidad: *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *El rey trovador* (1912), *Santa Teresa de Jesús* (1933), *La Santa Hermandad* (1939), entre otras. Trabajó con las grandes actrices del momento (Margarita Xirgu, María

¹RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986, p.63

²TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

Guerrero, Lola Membrives) y escribió también algunas comedias en prosa de tema contemporáneo (*Cuando florezcan los rosales*, 1913; *Dondiego de noche*, 1918...), obras poéticas de tema rural (*Salvadora*, 1929; *Los Julianes*, 1932...), y dramas (una recreación de la figura de Don Juan, escrita desde el punto de vista de su oponente, en colaboración con el novelista cubano Hernández Catá, titulada *Don Luis Mejía*, de 1925, y *El monje blanco* en 1930). Durante la guerra civil española, que le sorprendió en Buenos Aires, escribió una serie de artículos autobiográficos titulados colectivamente *Yo y los días en la revista. Caras y caretas* (1937-38) y un libro de poemas. Fue designado presidente de la Junta Nacional de Teatros y Música y de la Sociedad General de Autores de España, y desempeñó diversas ocupaciones diplomáticas desde 1939 hasta su muerte.

2.2.3. Los Machado

Escriben conjuntamente siete piezas entre 1926 y 1932: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*, en 1926; *Juan de Mañara* de 1927; *Las adelfas*, 1928; *La Lola se va a los puertos*, 1929, su mayor éxito; y *La prima Fernanda*, 1931; todas ellas en verso. En prosa y verso escribieron *La duquesa de Benamejí* (1932) y la última en prosa, *El hombre que murió en la guerra*, estrenada en 1941. Nos remitimos al juicio que sobre estas obras emite Ruiz Ramón: “No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía. Siendo Antonio Machado el más grande poeta de su tiempo y uno de los más hondos de nuestra lírica, y siendo Manuel un excelente poeta, en el teatro ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí.”³

2.3. Teatro cómico

Intranscendente, cuya intención es hacer pasar un buen rato. Es un teatro muy reiterativo en las formas de conseguir el humor: equívocos, juegos de palabras, regionalismos... Destacamos a los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca.

2.3.1. Los hermanos Álvarez Quintero

Joaquín y Serafín, representantes del teatro regionalista andaluz. Obras agudas e ingeniosas, con un claro dominio de la técnica, pero excesivamente reiterativas. Su progresión es nula. Desde 1888 (*Esgrima y amor*) hasta la muerte de Serafín, en 1938, estrenaron los hermanos más de doscientas piezas teatrales de todo tipo: juguetes, entremeses, sainetes, zarzuelas cómicas, apropósitos, pasos, comedias en uno, dos, tres y hasta cuatro actos e incluso dramas (*Malvaloca*, 1912). Para Ruiz Ramón tanta fecundidad sólo puede ser entendida “desde una concepción del teatro como producto de consumo, construido según recetas y fórmulas con mínimas variaciones internas, tanto temáticas como formales, reflejo, naturalmente, de una sensibilidad y unos gustos públicos dotados de una notable resistencia al cambio”. Nos presentan

³*Ibidem*, pág.75.

los Quintero una visión amable de la vida, sin conflictos, sin interpretaciones; un enredo mínimo que propicie la aparición de tipos y la construcción de diálogos ingeniosos. Los propios autores afirman que “cuanto más naturales sean las cosas que pasen en las comedias, tanto más se parecerán las comedias a la vida, que es de lo que se trata. El interés subsistirá, por sencilla que sea la acción que se forje, siempre que haya un poco de arte en la composición. En opinión de Torrente Ballester, los Quintero “son los más consumados constructores de comedias de nuestro teatro moderno. Hay actos que son verdaderamente prodigiosos de movimiento, hay comedias enteras que fluyen suaves y vivas, sin nada forzado, sin una entrada convencional, sin una palabra de más. Poseían el sentido de la acción y del diálogo, aunque no hubiera acción y el diálogo fuera puro espejismo... tuvieron más oficio que nadie; muchas veces su teatro no es más que eso, oficio”.

Ruiz Ramón les reconoce el mérito de renovar interiormente el sainete arnichesco y dotarlo de una comicidad que se aleja de lo grueso y se basa más en la emoción, aunque se caiga con frecuencia en la sentimentalidad. Además, en la línea benaventina, aumentaron el nivel literario del diálogo; por esas razones merecieron el aplauso de críticos duros como Clarín.

Destacan entre sus comedias *El genio alegre* (1906), *Las de Caín* (1908, ésta fuera del ambiente andaluz) y *La Puebla de las mujeres* (1912).

2.3.2. Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943)

Ha sido considerado el más fecundo comediógrafo del llamado “género chico”. Es autor de más de trescientas obras entre sainetes, zarzuelas y entremeses. Abandonó su tierra natal y se trasladó a Barcelona, donde trabajó como redactor en el diario *La Vanguardia*. Se estableció luego en Madrid, donde no tardó en convertirse en una de las figuras habituales de las tertulias literarias. Pronto obtuvo un notable éxito y popularidad en el teatro. La combinación de toques dramáticos y cómicos le permitió crear un estilo muy personal y sus obras comenzaron a representarse tanto en España como en América. Escribió numerosas zarzuelas y sainetes, en colaboración con otros autores, costumbre que Díez-Canedo juzgó nefasta. En 1898 estrenó *El santo de la Isidra*, un gran éxito que se afianzaría con *Sandías y melones* (1900), *Gazpacho andaluz* (1902), *El puñao de rosas* (1902), *La señorita de Trevélez* (1916). En 1917 publicó una colección de breves sainetes titulada *Del Madrid castizo*. Sainetes rápidos. Sin renunciar a su vena cómica, se inspiró asimismo en la historia universal y bíblica para escribir obras como *La expulsión de los judíos*, *La muerte de Agripina* y *El casto José*.

Pero, sin duda, su mayor aportación es la de creador de la “tragedia grotesca”. Ya podemos dar este rótulo a *La señorita de Trevélez*, aunque la primera obra que lleva tal nombre es de dos años más tarde, *¡Que viene mi marido!* (1918). Las tragedias grotescas han sido alabadas por autores que van desde Pérez de Ayala o Salinas hasta Buero Vallejo, Lauro Olmo o Carlos Muñiz. En concreto, Pérez de Ayala definió la primera de las obras de este subgénero como “una tragedia desarrollada al revés [...]. En la tragedia, la fatalidad conduce ineluctablemente al héroe trágico a la muerte, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por impedir el desenlace funesto... Por el contrario, el héroe de la tragedia grotesca no hay manera de que se muera, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por acarrear el desenlace funesto”. Para Ruiz Ramón, la *tragicomedia* grotesca (término en su opinión más ajustado), se caracteriza por la “simultaneidad de lo cómico y lo trágico, el sentimiento de lo contrario, la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, el juego de comicidad externa y gravedad profunda, el contraste entre la apariencia social

o física y el ser íntimo y profundo, es decir, entre la máscara y el rostro, la estilización grotesca y la simbiosis de dignidad humana, como valor esencial y sustantivo de la persona, y vulgaridad o ridículo de la figura teatral y su conducta externa”. Además de las dos obras ya citadas, se incluyen en este grupo *Los caciques* (1920), *La heroica villa* (1921) y *Es mi hombre* (1921), junto a otras de inferior calidad.

2.3.3. Pedro Muñoz Seca

Inventor de un nuevo género, el **astracán**: parodia, en verso, del teatro post-romántico: *La venganza de don Mendo*. Así de duras son las palabras que le dedica Ruiz Ramón a este subgénero: “Durante treinta años, de 1900 a 1930 [...] un género teatral de más que dudosa calidad literaria, pero de indiscutible interés para el sociólogo que estudie la decadencia del gusto y la crisis de la sensibilidad de un público, signo, a su vez, de una formidable atonía mental y de una actitud ante la realidad histórica definida por un «esconder la cabeza debajo del ala» y un «sacar punta» a todo trance a lo sustantivamente despuntado, triunfa en los tablados madrileños. Me refiero al «astracán», degeneración de un híbrido teatral cuyos elementos mayores proceden del juguete cómico y del melodrama cómico —el apareamiento de ambos términos es consciente— de costumbres”. Torrente Ballester, admirador del talento teatral de Muñoz Seca, dijo de este autor que “es una pena, porque un destello de genialidad, sólo un destello, le hubiera convertido en el intérprete moderno de una de las vetas más antiguas y constantes del alma española: aquella de la risa cruel, de la absoluta desvergüenza”. Ruiz Ramón indica que “ese talento” del que habla Torrente “nos parece muy esporádico y limitado sólo a escenas sueltas, pero no predicable de una sola pieza entera, ni siquiera de las más renombradas de nuestro autor”, entre las que cita *La venganza de don Mendo* (1918) o *Los extremeños se tocan* (1926).

3.-Teatro innovador

Los mejores autores serán Valle-Inclán y García Lorca. Pero debemos reseñar otros autores que intentaron hacer en España un teatro distinto.

Así, durante las tres primeras décadas del siglo XX se produjeron distintos intentos de renovación teatral por autores de la talla de Unamuno, Azorín, Jacinto Grau o Gómez de la Serna. La popularidad del teatro triunfante impidió que esta línea innovadora y original pudiera llegar a escena en numerosas ocasiones. Las obras de estos autores se ven condenadas, pues, a una existencia puramente literaria, no escénica; sólo Valle-Inclán podrá escaparse, años más tarde, de esta circunstancia. Las tentativas de estos autores, pues, se pueden considerar frustradas desde el punto de vista teatral, pero no desde el punto de vista literario⁴.

⁴Cfr. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis et al: *Curso de Literatura española*, Alhambra, Madrid, 1981.

3.1. Unamuno

Las piezas que Miguel de Unamuno (1864-1936) escribió para el teatro son una prolongación del trabajo artístico e intelectual que llevaba a cabo en sus libros. A ellas traslada su temática literaria y filosófica: la muerte y la angustia de la desaparición total, el problema de la personalidad, el tema de la identidad y la soledad en su aspecto más trágico. Dramáticamente intenta apartarse de las formas naturalistas para lo cual se apoya en la tradición de la tragedia clásica (Esquilo y Séneca, sobre todo) y aplica un procedimiento de renuncia a todo elemento superfluo u ornamental en la escena, en el lenguaje, en la acción y en los conflictos, pasiones y caracteres de sus personajes. Esta reducción o concentración esencial de los elementos dramáticos dota a sus obras de un cierto esquematismo y carácter abstracto que algunos críticos han señalado como defectos y hasta como fundamento del fracaso de la dramaturgia unamuniana. *Fedra* (1910) es una actualización y cristianización de la obra de Eurípides. En *La esfinge* (1898) y en *Soledad* (1921) encontramos, respectivamente, temas tan característicos como el de la posteridad y la paternidad. *El otro* (1926) plantea un caso de desdoblamiento de personalidad: un hermano gemelo mata a otro sin que sea posible determinar quién es el asesino y quién el asesinado, sin poder separar uno del otro. Como dice el personaje: “No poder ser solo; ésa es la tragedia.” La noción de la personalidad múltiple, la dualidad ser-representar o persona-personaje, tan arraigada en la mente de Unamuno en teatro, sirve de base a su visión del mito de Don Juan, es decir, a su obra *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929). Pedro Salinas la resume así:

Tal es el nuevo Don Juan que Unamuno lanza al mundo. Angustiado por preocupaciones de ser o no ser, de su modo de ser, de su verdad o de su sueño, inclinado atormentadamente sobre sí mismo para buscarse su secreto o su belleza, como Narciso, sin fe en sus poderes de seducción, en los linderos de la realidad y de la vida, este Don Juan es un gran personaje unamunescos, es en realidad un nuevo personaje unamunescos, otro ser que camina, acuciado por el trágico misterio de su personalidad, entre niebla.⁵

Otras obras suyas son *El pasado que vuelve* (1910), *Raquel encadenada* (1922), *Sombras de sueño* (1926). Según Borel, en fin, Unamuno no es un dramaturgo sino “un «novelista-ensayista-poeta» que escribe obras de teatro porque la transposición de la escena le permite expresar mejor su pensamiento. Ello disminuye ciertamente el valor escénico de su obra”.⁶

3.2. Azorín

Azorín (1873-1967) abordó el género dramático con la pretensión específica de llevar a cabo una experiencia de renovación teatral, de sentido netamente antinaturalista, siendo lo fundamental para él “el apartamiento de la realidad”. La alternativa es un teatro antirrealista, abierto a la expresión del mundo de la subjetividad y el subconsciente; en definitiva, en la línea del surrealismo que ocupaba los escenarios

⁵SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Ed, 1972.

⁶BOREL, Jean Paul: *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.

Europeos. Su producción dramática fundamental fue escrita entre 1926 (*Old Spain*) y 1930 (*La guerrilla*), y no deja de resultar curioso que coincida su actitud literariamente más vanguardista con la época de su instalación ideológica en un conservadurismo definitivo (que se manifiesta, por ejemplo, en su apoyo a la Dictadura de Primo de Rivera). En *Comedia del Arte* (1927) se presenta la contraposición de realidad y ficción, de arte y vida, concluyéndose que la verdadera realidad es el arte. El tema del tiempo, central en Azorín, desempeña un papel importante y aparece el tratamiento (inferior al de Pirandello) del “teatro dentro del teatro”. Sus dos mejores obras son *Angelita* (1930) y la trilogía *Lo invisible* (1928), que se desarrollan en una atmósfera de sueño (similar a la de las novelas que Azorín escribió en este período), donde se presentan personajes y acciones simbólicas. Mediante el artilugio de una sortija “máquina del tiempo”, se propone en la primera una meditación sobre el tiempo, construyendo la acción dramática en función del tiempo teatral. *Lo invisible* desarrolla el tratamiento del tema de la muerte en un prólogo y tres piezas en un acto: *La arañita en el espejo* (la muerte como premonición), *El segador* (la muerte como presencia inminente) y *Doctor Death, de 3 a 5* (la muerte como tránsito entre dos realidades), todas ellas estrenadas por separado en 1927. En el teatro de Azorín se advierte “un desnivel, insalvado e insalvable, entre las ideas dramáticas y su realización” (Ruiz Ramón).

3.3. Jacinto Grau

Jacinto Grau (1877-1958) es, frente a los dos autores anteriores, un dramaturgo profesional. Empeñado en combatir la trivialidad burguesa instalada en el teatro español, comenzó contraponiendo a la fórmula benaventina un teatro de pasión y aliento trágico, en la misma línea que su amigo Unamuno, con obras como *Entre llamas* (1905), *El conde Alarcos* (1907) y *El hijo pródigo* (1917). En ellas, sin embargo, se advierte cómo la adopción de la forma trágica no responde a una necesidad intrínseca del tema, es decir, no sirve de cauce a la expresión de una visión trágica del mundo. El lenguaje destaca por las cualidades poéticas que consigue en una prosa muy estilizada. Su obra más famosa es la “farsa tragicómica” *El señor de Pigmalión* (1921), en la que se advierte ya una tendencia a la conceptualización que caracterizará su obra posterior. La obra despertó, antes de representarse en España, un amplio interés entre personalidades del teatro europeo de la talla de Dullin, Artaud⁷, Capek y Pirandello. Tras un prólogo en que satiriza a los empresarios teatrales españoles, alérgicos al arte, Grau trata el mito de Pigmalión en clave de farsa, planteando la relación entre el artista y sus criaturas, que ya había abordado Unamuno en *Niebla* y que sabría llevar a la escena con un máximo de eficacia teatral Pirandello por las mismas fechas. El desenlace vendrá dado por la rebelión de los muñecos contra su creador, al que matan para conseguir la propia libertad.

En dos obras trató el dramaturgo catalán el tema de Don Juan, en *Don Juan de Carillana* (1913) y en *El burlador que no se burla* (1930). Esta última representa un límite de la tendencia al drama “intelectual”: en una serie de escenas inconexas que ofrecen diversos aspectos del carácter del personaje aborda Grau la exploración de la esencia donjuanesca. En ella se advierten influencias del teatro expresionista alemán, que se proyectará también sobre la producción posterior, que terminará, tras la fase, menos interesante, de 1929 a 1945 (*Los tres locos del mundo*, *La casa del diablo*, *Destino*) con tres farsas que parecen enlazar con *El señor de Pigmalión*: *Las gafas de don Telesforo*, *Bibi Carabé* y la mejor de las tres,

⁷La obra se representó en 1923 en el Atelier de París con Dullin como director y Artaud como protagonista.

En el infierno se están mudando (1958).

3.4. Ramón Gómez de la Serna

El nombre de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) ocupa un lugar en este panorama de disidentes del teatro que se hacía en España a principios de siglo, más por la significación renovadora de su obra dramática que por la importancia de ésta, inferior a las revisadas antes. Entre 1909 y 1912 escribe diecisiete piezas breves (*La utopía*, *Beatriz*, *El drama del palacio deshabitado*, etc.), en las que se advierte la presencia de elementos simbolistas, modernistas, dadaístas y presurrealistas, junto a un marcado pansexualismo. Después de una larga interrupción estrenará en 1929 *Los medios seres* y publicará su última pieza, *Escaleras*, en 1935. Su obra, carente de consistencia dramática, significa para la historia teatral española un baluarte más de resistencia y de protesta antinaturalista.⁸

3.5. El teatro en la época de la República

Muchos de los autores que escriben en estas fechas (de la Generación del 27 y coetáneos) desarrollarán la mayor parte de su producción en la posguerra (cfr. tema 70). Sin embargo, parece necesario un acercamiento ahora para completar la visión de este tema.

3.5.1. Alberti

La producción dramática de Alberti (1902-1999) puede agruparse en dos grandes apartados: teatro político y teatro poético. En el primero habría que citar *Fermín Galán* (1931), *De un momento a otro* (1939) y la ya citada *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), sin lugar a dudas la mejor de este grupo. Su teatro poético está constituido por *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944) y *La gallarda* (1945). Pero es con *El hombre deshabitado* (1930) con la que comienza su creación dramática. *El hombre deshabitado* es la tragedia de la vida de un hombre condenado a muerte y, aunque de gran belleza poética, no está considerada una buena pieza teatral.

El ciclo de teatro político se abre con *Fermín Galán*, obra en la que se hace patente la visión esperpéntica de la realidad procedente de Valle-Inclán. Es un romance de ciego en el que se escenifica la vida del héroe que en 1930 se sublevó en favor de la República. Para Ruiz Ramón, la obra no pasa de ser un fallido intento de teatro popular. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, no solamente la más perfecta pieza del teatro político de Alberti, sino seguramente "la mejor obra dramática de tema bélico marginal" (García Templado). La acción transcurre en el Prado en noviembre de 1936, cuando las tropas nacionalistas atacaban Madrid. Numerosos personajes de la Guerra de la Independencia —el Maneco, el Fusilado, el Estudiante...— organizan la defensa con las mismas armas y por las mismas causas que antes. Así pues, los personajes de los *Fusilamientos* de Goya reviven, creándose un paralelismo entre las dos guerras, la de 1808 y la de 1936.

⁸Cfr. GARCÍA BARRIENTOS, *op.cit.*, pág. 223.

El teatro poético de Alberti responde a una necesidad de búsqueda de las profundas raíces del ser español. Nos encontramos ante un teatro en el que el predominio de los elementos poéticos es total. De *El trébol florido* escribe Robert Marrast: “es la lucha de la tierra y el mar”, *La gallarda* es la única obra escrita íntegramente en verso. La mejor pieza de este teatro es *El adefesio* en la que, aunque abundan los elementos poéticos y mitológicos, hay mayor intención crítica que en las otras dos:

En esta fábula del amor y las viejas —así la subtitula su autor— Alberti opera con los símbolos como dramaturgo y no como poeta lírico, pero además lo esencial no son ya los símbolos, sino la acción en donde se dan, justo porque la categoría de “lo dramático” no aparece sólo como forma exterior, sino como forma interior.⁹

La obra fue estrenada en Buenos Aires por Margarita Xirgu.

3.5.2. Salinas

Pedro Salinas (1891-1951) escribe, entre 1936 y 1951, catorce piezas teatrales, de las cuales dos en tres actos y el resto en uno solo. Se puede calificar el teatro de Salinas como un teatro intermedio entre el teatro de protesta, desmitificador, y el teatro comercial puramente evasivo. La mezcla de realidad y fantasía, ilusión y costumbrismo está presente en toda su obra, que acusa la preponderancia del diálogo sobre la acción dramática. El propio Salinas divide su creación teatral en dos grupos: las piezas rosas y las piezas satíricas. Las primeras (*La isla del tesoro*, *El chantanjista*, *El parecido*, *La bella durmiente*) tienen por tema central el amor. Las piezas satíricas, cargadas de ironía y poesía, son una defensa de la vida humana contra todo intento de alienación y explotación (*Ella y sus fuentes*, *Sobre seguro*, *Cain o una obra científica*). Dentro de su teatro en un acto, se incluyen las «tres piezas españolas» (*La estratosfera*, *La fuente del Arcángel* y *Los santos*).

El resto de la producción teatral de Salinas está compuesto por dos piezas largas: *Judit y el tirano* y *El director*. En la primera un grupo de artistas revolucionarios traman un atentado contra un tirano sin apariencia, una simple máscara. Al final el tirano es salvado de la muerte por Judit, al descubrir en él una apariencia humana debajo de su máscara. Así, el hombre triunfa sobre el tirano, sobre lo inhumano. Este “humanismo ingenuo” es muy característico del teatro de Salinas, no sólo de esta obra. *El director*, su pieza más ambiciosa, es un planteamiento del problema de la felicidad en el hombre, de su posibilidad e imposibilidad.

3.5.3. Max Aub

Dentro de la obra dramática de Max Aub (1903-1972) se pueden diferenciar tres periodos cuyo eje central es la guerra civil española. En la etapa de preguerra escribe una serie de obras en las que, empleando una técnica vanguardista, persigue una estética que le permita escapar a la realidad. En *Crimen* (1923) plantea el conflicto entre verdad objetiva y verdad subjetiva. El conflicto entre conciencia y realidad sirve

⁹Cfr. RUIZ RAMÓN, *op.cit.*

de base a *El desconfiado prodigioso* (1924) que junto con *Una botella* (1924) y *El celoso y su enamorada* (1925) fueron publicadas en 1931 en su *Teatro incompleto*. Dentro de este periodo y siguiendo con la línea de investigación de la conciencia humana consciente e inconsciente están las dos versiones de *Espejo de avaricia* (1927 y 1935), *Narciso* (1927) y *Jácara del avaro*, obras burlescas de corte clásico.

Durante la guerra, Max Aub escribe el auto *Pedro López García, Las dos hermanas* (sobre la U.G.T. y la C.N.T.), *Por Teruel, ¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* y *Juan ríe, Juan llora*.

En 1939 abandona España, sufre en Francia los campos de concentración nazis y se instala definitivamente en México, donde escribe su obra literaria de madurez, documento trágico de un mundo destrozado por la guerra y la opresión, para cuya expresión encuentra un lenguaje dramático eficaz y original: un nuevo realismo épico y documental. Aub agrupa la mayoría de las obras cortas (veintitrés) de posguerra en algunos títulos: *Tres monólogos*, *Los trasterrados*, *Teatro de la España de Franco*, *Teatro policiaco*, *Teatrillo* y *Diversiones*. En sus dramas largos trata tanto la problemática nacional como problemas surgidos de la invasión nazi, del holocausto judío o de la guerra fría (*El rapto de Europa*, *Morir por cerrar los ojos*); y hasta la muerte de Che Guevara (*El cerco*), o la guerra del Vietnam (*Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda*). Destaca su obra *San Juan* (1943), situada en un barco de pasajeros judíos que huyen de los nazis y que no serán aceptados en ningún puerto, hasta que el barco empieza a hacer agua y sólo les quede aguardar la muerte. Ruiz Ramón destaca el monólogo dramático *De un tiempo a esta parte* (1939), “una de las obras maestras del género en el teatro occidental contemporáneo”, “un caso excepcional de teatro épico, raras veces cultivado en la forma dramática específica del monólogo”¹⁰. La protagonista es Emma, viuda de sesenta años, que cuenta su vida, llena de soledad y miseria.

3.5.4. Miguel Hernández

La obra dramática de Miguel Hernández (1910-1942), escrita entre 1933 y 1937, consta de cuatro piezas largas (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, 1933-34; *Los hijos de la piedra*, 1935; *El labrador de más aire*, 1937, y *Pastor de la muerte*, 1937, todas ellas en verso, excepto la segunda, en prosa con canciones líricas) y cuatro piezas de una sola escena cada una, en prosa (*La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados*) reunidas bajo el título de *Teatro de guerra* (1937). En éste, Miguel Hernández expone sus ideas sobre el teatro revolucionario, concebido, en el marco de un compromiso total, como un arma más de combate. *Quién te ha visto y quién te ve...* es un auto sacramental donde se produce una síntesis de teología y existencia, poesía y drama. *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* son melodramas sociales en los que está presente la problemática expuesta en *Fuenteovejuna*, de Lope: la rebelión de un pueblo contra los tiranos que lo oprimen. En el lirismo del lenguaje, emoción, riqueza y fuerza encontramos resonancias del mejor Lope.

3.5.5. Jardiel Poncela y Miguel Mihura

Son los máximos exponentes de un grupo de autores ("la otra Generación del 27") que realizan una

¹⁰RUIZ RAMÓN, *op.cit*, p.257.

importante labor de renovación en el teatro humorístico español. Los dos alcanzan su máxima consideración tras la Guerra Civil.

Enrique **Jardiel Poncela** (1901-1952) inicia su producción en 1925 con *Una noche de primavera sin sueño* y la cerrará en 1949 con *Los tigres escondidos en la alcoba*. Su producción global —entre la que destacan obras como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) *Un marido de ida y vuelta* (1939) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1940)— ha sido considerada como uno de los “intentos vanguardistas más notables de nuestro siglo”¹¹. Su pretensión es la de transformar las raíces y las motivaciones del humor español, basados entonces en esquemas repetitivos y limitados (Arniches, los Quintero). Ante esto, Jardiel propone una comicidad basada en lo inverosímil, en busca de la “risa renovada”, aunque, con frecuencia, sus intentos renovadores se supeditan al éxito inmediato de público, algo de lo que nunca pudo abstraerse. Como mérito, sus obras superan el casticismo habitual del teatro cómico anterior y se enclavan en una atemporalidad que da un carácter más general a sus producciones. Pero su intento de explicarlo, de supeditar todas las acciones inverosímiles a una explicación lógica final hace que este teatro no llegue más allá. Lo resume perfectamente García Templado:

E.J.P. creó un estilo dramático propio basado en la conflictividad de lo inverosímil. Su pasión por lo irracional como alma de lo poético chocó en el teatro con el concepto de viabilidad dramática, que exigía ciertas concesiones a la lógica y a la técnica. En contra de la actitud tomada por Valle-Inclán, que prefirió renunciar a ver en pie sus obras, Jardiel se esforzó en dar explicaciones, en acomodarlo todo a la ley de la causalidad. Malogró, hasta cierto punto, planteamientos que habrían sido geniales de no haber sido resueltos a satisfacción del respetable.¹²

Miguel **Mihura** (1905-1977) representa, junto con Jardiel, la cota más alta alcanzada por el humor en el teatro español fuera de los esquemas tradicionales de comicidad. Su labor como autor quedó marcada por la imposibilidad de representar *Tres sombreros de copa* cuando la escribió (1932). Hasta 1952 no pisó la obra los escenarios: el TEU la representó (con la condición impuesta por Mihura de que fuera en sesión única) y logró un enorme éxito. Quizás el público ya se había acostumbrado al humor de Mihura a través de *La Codorniz*. El resto de la producción de Mihura es posterior a estas fechas: *A media luz los tres* (1953), *Sublime decisión* (1955), *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959) y *Ninette y un señor de Murcia* (1964). Pese al éxito de público, son obras en las que ha desaparecido el poder crítico y corrosivo de *Tres sombreros de copa* y que se amoldan al gusto burgués. (Para desarrollar su producción después de la Guerra Civil, nos remitimos al tema 70.)

Dos figuras destacan, sin duda, en el panorama teatral español de la primera mitad del siglo XX: Valle-Inclán y García Lorca.

¹¹Cfr. GARCÍA BARRIENTOS, *op.cit.*, pág. 248.

¹²GARCÍA TEMPLADO, José: *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, 1992, p.30.

4.-Valle-Inclán

Ramón Valle Peña nació en Villanueva de Arosa (Pontevedra), en 1866, “de familia de pequeños hidalgos campesinos: de ahí sus maniáticas pretensiones de nobleza, frente a las cuales él mismo mantenía no poca distancia irónica”¹³. Buen ejemplo de este afán es que como escritor cambió su nombre por el de Ramón María del Valle-Inclán, de resonancias sin duda más aristocráticas. Antes de terminar la carrera de Derecho, que inició en Santiago, marchó a México (1892-1893) en busca de aventuras¹⁴. En 1899, de regreso en Madrid, donde llevaba una vida bohemia, perdió el brazo izquierdo: en una pelea con un amigo periodista recibió un bastonazo que le clavó un gemelo en la muñeca; la herida se le infectó y hubo de serle amputado el brazo.

Su fama se hizo grande en la capital de España, tanto por su obra literaria como por su inconfundible aspecto. Gómez de la Serna dijo de él que era “la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá”. Excéntrico, inconformista y entregado a su trabajo de escritor son adjetivos que le cuadran a la perfección. Su trayectoria ideológica es compleja: por su propio carácter y por sus orígenes, siempre fue decididamente antiburgués. En principio, ensalzó los arcaicos valores de la sociedad rural gallega que aparece en las *Sonatas*; así, en 1910 se proclamó “carlista por estética”: “El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales”, dijo. Durante su estancia en el frente francés como corresponsal de la Primera Guerra Mundial (en 1916) se declaró aliadófilo, y a partir de entonces fue adoptando posiciones revolucionarias, que se manifiestan en sus declaraciones y en sus obras, sobre todo desde 1920 (año de la primera edición de *Lucas de bohemia*, ejemplo claro de lo que estamos diciendo). Tras la proclamación de la República, llegó a pedir para España “una dictadura como la de Lenin”, y en 1933 se afilió al Partido Comunista. Sin embargo, algunos testimonios delatan que también profesó cierta admiración a Mussolini. Quizás la contradicción se debiera a su deseo de ser también políticamente extravagante o a su imposibilidad de separar las posturas políticas de las estéticas.

Otros datos, resumidos, de su vida: se casó en 1907 con la actriz Josefina Blanco; le “crearon” en 1916 una cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, que abandonó, aburrido, para dedicarse a la literatura de forma exclusiva; en 1933 se separó de su mujer; en 1935, enfermo de cáncer, regresó a Galicia, a Santiago de Compostela, donde murió el 5 de enero de 1936.

Valle-Inclán es coetáneo de los escritores de la generación del 98. Sin embargo (al igual que Antonio Machado) Valle se resiste a una inclusión fácil en el grupo. Es, quizás,

el más difícil de clasificar. Son los del 98 [...] muy distintos todos entre sí y, además, insistían ellos en sus diferencias desde el fondo mismo de la ideología liberal que a todos caracteriza; pero hemos encontrado también lo que les une, tanto en la actitud crítica de su juventud como —precisamente— en el subjetivismo liberal, escéptico que caracteriza su obra madura. Valle-Inclán empieza por distinguirse de quienes, de hecho, son sus compañeros de generación porque entre [ellos] es en su juventud el único decididamente modernista; en su madurez, en cambio, a pesar de su legendario

¹³BLANCO AGUINAGA et al.: *op. cit.* en Bibliografía, pág. 252.

¹⁴De su estancia en México contaba Valle mil y una historias extravagantes e increíbles en sus tertulias madrileñas. “Fui allí —decía— porque es el único país en el mundo que tiene una X en su nombre”. Su estancia en América le sirvió, sin duda, para imbuirse de las tendencias literarias modernistas y para conocer a la tierra y las gentes que luego aparecerán en su novela *Tirano Banderas*.

individualismo, de su estrafalaria apariencia y comportamiento, busca —y logra— una sorprendente y revolucionaria objetividad dramática y narrativa, inseparable de algún modo tanto de su visión progresista de la Historia de España como de su radical esteticismo. En última instancia, tal vez sea este esteticismo, imitativo y superficial en su época modernista, realista y revolucionario en su madurez, lo que le distingue de sus contemporáneos y lo que hace que su obra se nos aparezca tan compleja, ya que, desgraciadamente, viejos prejuicios nos impiden todavía concebir que un artista tan ferozmente esteticista como lo era Valle-Inclán sea a la vez crítico y realista de una manera que se distingue claramente del tradicional realismo decimonónico. En este sentido y, por supuesto, a su manera, Valle-Inclán pertenece al mundo de los grandes escritores revolucionarios modernos (un Brecht, por ejemplo). De la obra madura de Valle podría decirse, como de la de los demás del 98, que «trata de España»; tampoco le distinguiremos de los demás porque escribe «mejor» que ellos: Unamuno escribe espléndidamente, *Azorín* se crea un estilo en verdad propio y Baroja es un narrador nato. Será la asombrosa unidad de su visión crítica de España y de su apasionada voluntad estética lo que en última instancia distingue a Valle-Inclán de sus contemporáneos.¹⁵

En la larga cita anterior se puede encontrar explicación al hecho de que hasta finales de los 50 la crítica considerase a Valle de una forma y, desde entonces, de otra radicalmente distinta. En efecto, Valle y su obra han sufrido desde principios de los 60 “una notable mutación estimativa: de ser el paradigma español del «arte por el arte», hecho de brillantez estilística y arbitrariedad ideológica, han pasado a encarnar, en el extremo opuesto, la más radical versión de una literatura comprometida con la realidad de su tiempo”¹⁶. Pedro Salinas quiso resolver esta paradoja sobre Valle-Inclán llamando al escritor gallego «hijo pródigo del 98».

Valle-Inclán, en definitiva, es uno de los autores más controvertidos, rigurosos, extravagantes y geniales que ha dado nuestra Literatura. Cultivó también la novela (*Tirano Banderas*, *Sonatas...*) y la poesía (*La pipa de Kif*). Estudiaremos aquí, por razones obvias, solo su obra dramática.

4.1. Características del teatro de Valle-Inclán

"Valle, al margen de cualquier clasificación genérica, siempre difícil, se caracteriza por un constante esfuerzo por renovar e innovar la escena española. Tanto es así que a varias de sus obras se les ha negado el valor dramático, ligándolas, como las *Comedias bárbaras*, al mundo de la novela. Pero, salvando dichas consideraciones, estamos ante el autor más importante de la dramaturgia nacional, quizás de todos los tiempos" (Coca). Esta cita nos recuerda que a menudo se ha pensado que las obras dramáticas de Valle son casi imposibles de llevar a escena: las extensas y literarias acotaciones a menudo demandan escenarios múltiples, juegos de luces y sombras, animales que actúan en escena, primeros planos... Está claro que algunas de estas afirmaciones están determinadas por la estrechez de miras de algunos críticos y por la propia genialidad de nuestro autor. Lázaro y Tusón lo explican de forma meridianamente clara:

Su ejemplar inquietud le llevó a fraguar un «arte de ruptura», libre en el más hondo sentido,

¹⁵Ibidem, págs. 251-252.

¹⁶MAINER, José Carlos, en VARIOS: *Historia y crítica...*, ed. cit. en Bibliografía, pág. 289.

abriendo caminos que sólo más tarde habrían de ser seguidos. [...]

Durante mucho tiempo, se pensó que obras como las *Comedias bárbaras* o los *esperpentos* no eran verdadero teatro, sino «novelas dialogadas», y que —al menos en su mayoría— eran irrepresentables. Tales opiniones han quedado desmentidas en las últimas décadas: las nuevas concepciones del espectáculo teatral y las nuevas técnicas de la representación han permitido llevar a la escena muchas de sus obras.

Sin duda, lo que sucedió es que *Valle fue mucho más allá de lo que permitían las convenciones escénicas de su tiempo* (dominado por el teatro benaventino). Frente a lo que él llamaba «un teatro de camilla casera», se declaró partidario de un teatro «de numerosos escenarios» y hasta de un teatro «que siga el ejemplo del cine actual». Por otra parte, no se doblegó a los prejuicios estéticos o sociales de público y empresarios. Y continuó orgullosamente su obra, aunque sus piezas hubieran de verse condenadas —en su tiempo— a ser «teatro para leer». Ello explica, por ejemplo, que sus *acotaciones* sean tan literarias como el diálogo mismo, y que no retrocediera ante ciertos detalles difícilmente representables. En suma, Valle optó por desafiar las limitaciones de diverso tipo que presentaba el teatro de su época y creó —repetimos— un «teatro en libertad».

Pero no tardarían en producirse, en Europa y América, potentes experiencias renovadoras de las concepciones escénicas, algunas inspiradas precisamente en el cine. Y al cabo de los años, en Madrid o en París, se redescubre a Valle-Inclán y se ve en él a la máxima figura del teatro español de los tres últimos siglos, así como a un verdadero vanguardista que se anticipa a nuevas tendencias del teatro mundial.¹⁷

Se hace necesario ya definir el concepto de «esperpento», asociado de forma general a Valle y particularmente a su teatro. Para ello reproduciremos el famoso fragmento de la escena duodécima de *Luces de bohemia*:

MAX.—¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

DON LATINO.—Una tragedia, Max.

MAX.—La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.—¡Pues algo será!

MAX.—El Esperpento.

DON LATINO.—No tuerzas la boca, Max.

MAX.—¡Me estoy helando!

[...]

DON LATINO.—Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

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

¹⁷LÁZARO y TUSÓN, *op. cit.*, págs. 68-69.

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.¹⁸

La cita no requiere mucho comentario. Esa “deformación matemática” de la realidad tiene como fin poner de relieve sus aspectos más detestables. Esto da pie a interpretaciones de nuevo contradictorias sobre Valle, según la ideología del crítico: hay quien ve en ello un rasgo de «antirrealismo» y quien lo ve —así Blanco Aguinaga *et al.*— como signo de “una sorprendente y revolucionaria objetividad dramática y narrativa” (véase la cita completa en el apartado 4).

En una entrevista realizada en 1928, el propio Valle explicaba con detalle la técnica esperpéntica:

En ella decía que «hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: *de rodillas, en pie o levantado en el aire*». Sintetizando, diremos que, cuando el autor mira *desde abajo*, la realidad aparece enaltecida y los personajes se ven como héroes superiores (así, en la epopeya o en la tragedia clásicas). Si se mira *al mismo nivel*, los personajes son como «nuestros hermanos» (así, en Shakespeare). Por último, si los miramos *desde arriba*, resultarán como muñecos o peleles: «Los dioses se convierten en personajes de sainete» (esta manera, «muy española», es la que reconoce, por ejemplo, en Quevedo). Y concluye: «Esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos».¹⁹

El esperpento tiene en las obras teatrales varias consecuencias:

—los personajes son a menudo grotescos y aparecen animalizados o muñequizados;

—hay bruscos cambios de acción y, por ello, de escenarios;

—el lenguaje sufre el mismo proceso de deformación, para adaptarse a los personajes. Así, aparecen arcaísmos, localismos, términos del caló o la jerga del hampa.

La degradación de los personajes, cosificados o animalizados, se manifiesta con frecuencia en las acotaciones (que, como vimos, son tan literarias como los diálogos, lo que sin duda redundará en la complejidad de la puesta en escena). Valgan estos ejemplos, de la escena segunda de *Lucas de bohemia*:

En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. ZARATRUSTRA, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente—, promueve, con su caracterización de fante, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. [...]

Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña.

¹⁸VALLE-INCLÁN, Ramón M^a del: *Lucas de bohemia*, Espasa-Calpe (Col. Austral), Madrid, 1978, 9ª ed., págs. 105-106. Está documentado que en la madrileña calle de Juan Álvarez Gato (popularmente, callejón del Gato) había un comercio cuya fachada estaba decorada con espejos cóncavos.

¹⁹LÁZARO y TUSÓN: *op. cit.*, pág. 69. Nótese que el propio Valle reconoce un cambio en su literatura: no es tan disparatada, pues, la teoría de las dos épocas claramente diferenciadas, que consideraremos en el punto 4.2.

4.2. Clasificación de las obras dramáticas de Valle-Inclán

La dicotomía comentada *supra* entre el esteticismo puro de Valle y su compromiso con la realidad de su tiempo ha facilitado la división de su obra (no solo la dramática) en dos grandes épocas: una primera **modernista** y una segunda **esperpéntica**. Esta clasificación, por simplista, no suele gozar de aceptación entre la crítica más rigurosa, que, como mínimo, siempre la matiza. Hay, además, un dato que deslegitima de forma especial una clasificación estrictamente cronológica de la obra de Valle-Inclán: el autor retocaba a menudo sus obras, incluso años después de sus primeras ediciones. En el caso de la dramaturgia, se añade además la diferencia entre la fecha de composición y la de estreno en escena que media en algunos casos. La línea divisoria que suele dibujarse entre esas dos épocas es la aparición del «esperpento», pero es evidente que en la obra de Valle-Inclán hay una «esperpentización» progresiva, no una aparición instantánea del esperpento, a pesar de que la primera obra que lo lleva como subtítulo es *Luces de bohemia*.

Por lo tanto, la producción dramática de Valle-Inclán está constituida por un importante número de obras difícilmente clasificables. Ruiz Ramón habla de varias tendencias paralelas e intentos renovadores agrupables en los ciclos del **mito**, de la **farsa** y del **esperpento**. El primero lo forman obras como *Comedias bárbaras* o *Divinas palabras*, caracterizadas por un espacio gallego primitivo e intemporal, donde las pasiones humanas, las fuerzas irracionales, están sometidas a un proceso de mitificación. Las obras finales de los ciclos del mito y de la farsa suponen la llegada a su estética definitiva. Así, Valle-Inclán, que nació al teatro imbuido por el gusto modernista, experimenta por los caminos de la farsa y el mito hasta llegar a una sola puerta, el esperpento. Ahora el mecanismo no va a ser la mitificación, sino todo lo contrario, la desmitificación del presente vivo del escritor.

Estudiaremos, una vez vista la dificultad de clasificación, las principales obras teatrales de Valle siguiendo una ordenación *casi* cronológica (con los matices que se indicarán).

4.2.1. Comedias bárbaras

El ciclo de las denominadas *Comedias bárbaras* está compuesto por tres obras: *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (mucho más tardía, de 1922). Las tres obras comparten el protagonismo de Juan Manuel de Montenegro, un hidalgo autoritario y lujurioso, representante de un mundo heroico que se descompone, contra el que se rebelan sus hijos. El mundo de la Galicia rural de las *Sonatas*, pero ahora representado en su vertiente mísera, con personajes extraños, violentos o tarados: por eso las *Comedias bárbaras* se sitúan entre el modernismo de las *Sonatas* y el esperpento.

La dificultad de representación del teatro de Valle que hemos comentado *supra* se hace especialmente evidente en estas *Comedias*: gran longitud, cambios rapidísimos de escenario, extensas acotaciones escénicas... Para algunos críticos, estas obras son novelas dialogadas, no pertenecen al género teatral. Nos remitimos a lo dicho.

La distancia entre la composición de *Cara de Plata* y las otras dos *Comedias bárbaras* sirve de argumento para contradecir la tesis de las dos épocas claramente diferenciadas en la producción de Valle.

4.2.2. Farsas

El ciclo de la farsa, formado por obras como *La marquesa Rosalinda*, *Farsa italiana de la*

enamorada del rey y *Farsa y licencia de la reina castiza*, selecciona, en cambio, un espacio más estilizado y, si queremos, ridículo: jardines, rosas, cisnes, arlequines... propios del siglo XVIII.

La más importante es sin duda la *Farsa y licencia de la reina castiza* (en la que inicia su sátira del reinado isabelino), redactada primeramente en 1914 y publicada en la revista *La Pluma*—dirigida entonces por Manuel Azaña— en 1920, el año clave en la producción de Valle. Desde la primera redacción eran visibles los recursos que anunciaban la llegada del esperpento.

4.2.3. Divinas palabras

Una de las mejores obras de Valle, *Divinas palabras* es un violento drama publicado también en 1920 (por entregas, en el diario *El Sol*). Se ha llamado a esta obra «tragedia de aldea», y cierra el ciclo de composiciones dedicadas a la Galicia rural. Un lenguaje desgarrado nos muestra un nutrido repertorio de deformidades sociales y morales: un truhán —el compadre Miao—, un sacristán incestuoso —Pedro Gailo— que sabe explotar el terror de la superstición popular y una adúltera —Mari Gaila—, viviendo sobre un fondo de miseria y miedo, trenzan sus caminos en este drama.

4.2.4. Luces de bohemia

Luces de bohemia es la primera obra de Valle que lleva explícitamente el subtítulo de *esperpento*. Ya hemos visto que el término queda definido claramente en su escena duodécima. Fue publicada también por entregas, en el semanario *España*, a partir de julio de 1920, compuesta entonces por doce escenas. En la versión definitiva, publicada en forma de libro en 1924, las escenas son quince. Como se ve, Valle-Inclán prescindió de la división en actos, pero lo más interesante es observar la estudiada estructura de la obra, que demuestra cómo pulía hasta el detalle sus composiciones:

[...] un análisis atento descubre que la sucesión de escenas responde a una meditada **estructura**. [...]

Separemos, ante todo, las *tres últimas escenas* que constituyen un *epílogo* (tras la muerte del protagonista). Y repartamos las **escenas I-XII** del modo siguiente:

- *Un «preludio»*: la escena I (Max en su casa: anhelo de morir).
- *El «cuerpo central» de la obra o la peregrinación de Max por la noche madrileña*. Son las escenas II-XI, que, a su vez, se repartirían en *dos etapas* iguales y simétricas:
 - 1ª Escenas II-VI: hasta la estancia de Max en el calabozo con el obrero catalán.
 - 2ª Escenas VII-XI: desde su salida de la cárcel hasta la muerte del obrero catalán.

Obsérvese el paralelismo: ambas «etapas», compuestas por *un mismo número de escenas* (cinco), terminan con **un momento «fuerte»** y con la presencia del mismo personaje; el tono es netamente trágico. Y se trata, además, de dos escenas «añadidas» en la segunda versión de la obra (escenas VI y XI).

- **El final de la peregrinación**: Escena XII (Max vuelve a su casa; su muerte. Nótese el paralelismo con la escena I). Por otra parte, es la escena en que se expone la conocida «teoría del esperpento», como recapitulación, como para dar pleno sentido a todo lo que antecede.

Y quedaría, en fin, el aludido «epílogo» (XIII-XV). Un nuevo paralelismo se establece

entre la escena última y la I: se lleva a cabo aquel suicidio «anunciado» al principio de la obra.²⁰

La obra nos presenta el último viaje de Max Estrella, un "héroe trágico", por un mundo indigno, injusto y vacío, como su compañero don Latino de Hispalis. Viaje aterrador y desgarrado por quince espacios que nada tienen de míticos o gloriosos. Max no tiene otras armas para denunciar y luchar contra la realidad cobarde y deshumanizada que proponer el suicidio, la muerte. Paralelamente, Valle se sirve de una estética deformante para reflejar la realidad. Así, a modo de enumeración, tenemos procedimientos como la satirización, la comicidad, la muñequización, las reducciones al absurdo, la crítica constante... Todo vale —hasta la misma muerte— para violentar a un público impasible. Sin duda, el ciclo del esperpento no es más que el final de un largo y fructífero camino de innovaciones que situó, pese al escaso éxito comercial, al teatro español en la vanguardia dramática no sólo europea, sino universal.

4.2.5. *Martes de carnaval*

Martes de carnaval. Esperpentos (1930) recoge tres obras publicadas antes por separado y en más de una versión, como era habitual según el modo de creación de Valle: *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). La razón de su agrupamiento en un solo volumen se encuentra en que comparten la sátira de la vida militar:

La primera pieza, *Las galas del difunto*, presenta la miseria del soldado colonial repatriado de la guerra de Cuba a través de una buscada parodia del tema donjuanesco: por broma, Juanito Ventolera, «pistolo repatriado», profana la tumba del boticario muerto para robar su terno e impresionar así a la cursi y sentimental Daifa con la que piensa holgar en la mancebía; pero el boticario resulta ser —nuevo y chusco Comendador resucitado— el padre de la muchacha, finado en un arrebato de ira. *Los cuernos de Don Friolera*, que había publicado en *La Pluma* en 1921, es la visión en tres ópticas de un dilema calderoniano en el que naufraga el ridículo vengador, teniente de carabineros, Pascual Astete: a un prólogo en que presenciamos la versión para títeres del hecho (la propiamente esperpéntica), sucede la versión «realista» y, por último, la idealización romanzada de unos hechos que ya son inequívocos para el espectador y para esos personajes-testigo —de abolengo noventayochesco— que el autor ha situado bajo los nombres de Don Manolito y Don Estrafalario. *La hija del capitán* es la última de las obras que componen *Martes de Carnaval* y, a raíz de su publicación en 1926 por *La Novela de Hoy*, fue retirada por la censura de Primo de Rivera. Y no sin causa, ya que el «esperpento» es un retablo desgarrado de las razones que condujeron al pronunciamiento de 1923, con una violencia y efectividad que pocas veces alcanzó el escritor aun en su espléndida madurez.²¹

²⁰LÁZARO y TUSÓN: *op. cit.*, pág. 71.

²¹MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata*, págs. 259-260.

5.-Federico García Lorca

García Lorca representa una de las más altas cumbres de la dramática española moderna.

Nació en 1898 en Fuentevaqueros (Granada). Murió también en Granada en 1936. En esta ciudad andaluza se impregnó Lorca del sentido y el ritmo de la poesía tradicional, canciones y romances, las leyendas y sucesos populares, formas poéticas del pueblo, esencialmente orales que, posteriormente, sabría adaptar de modo admirable a su obra personal.

Para apreciar su inmensa actividad, recogemos una cita de Riquer y Valverde: "De 1919 a 1928, ya licenciado en Filosofía y Letras, vivió en la famosa Residencia de estudiantes, de Madrid, tan importante para la vida literaria de entonces. Desde allí viajó en 1922 a Granada para organizar con Manuel de Falla la Fiesta del Cante Jondo; en 1925 viaja a Cadaqués con Dalí, a quien dedicó una gran oda, y en 1927 se encuentra en Barcelona para estrenar su *Mariana Pineda* y ofrecer una exposición de dibujos. En 1929-30 está en la Universidad norteamericana de Columbia y escribe su *Poeta en Nueva York*. Entre 1931 y 1933 encabeza las actividades del teatro ambulante de "La Barraca", instrumento educativo popular. En 1933-34 viaja a Buenos Aires y Montevideo, donde se presentan obras teatrales suyas. Dos días antes del alzamiento militar vuelve a su ciudad, inquieto por presentimientos: "El crimen fue en Granada: en su Granada", diría el poema machadiano"

En conjunto, la obra de Lorca supone un intento constante de depuración y, podríamos decir, de vuelta al origen, de búsqueda del restablecimiento de la pureza original de la palabra evocadora, connotativa, alejada del servicio utilitario pero sin olvidar su función comunicativa. Como dramaturgo, su evolución teatral muestra un proceso paralelo de depuración formal y de contenidos, un concepto renovador del arte escénico que ha convertido a Lorca en el dramaturgo español más conocido de todos los tiempos, un clásico cuyas obras aún continúan en los repertorios de las más conocidas compañías teatrales de todo el mundo.

El teatro de Lorca, como el de otros miembros de la Generación del 27, parte de tres principios:

- depurar el teatro poético,
- incorporar las tendencias vanguardistas,
- acercar el teatro al pueblo.

La mujer es la protagonista principal del teatro lorquiano. Una mujer que representa el ansia de libertad en una sociedad patriarcal y machista; una mujer marcada siempre por un destino trágico, por pasiones que se verán condenadas al olvido o al rechazo... Pero no por ello podemos decir que el teatro de Lorca es feminista: sus obras representan la tragedia de toda persona condenada a la frustración en sus deseos más íntimos y a la marginación. De ahí la preocupación de Lorca (en su poesía, fundamentalmente) por otros elementos marginales de la sociedad (los gitanos, los niños, los negros).

En este punto podemos recordar la unidad indiscutible que se establece entre las dos facetas de Lorca: poeta y dramaturgo. Sus constantes poéticas aparecen, como no podía ser de otro modo, en su producción dramática.

Así, una de las grandes preocupaciones de Lorca, junto al omnipresente tema de la muerte, es la necesaria solidaridad con las personas que sufren cualquier tipo de opresión o marginación social: mujeres, niños, gitanos, negros, mulatos, homosexuales, etc. Es decir, ese grupo de seres humildes, pobres o débiles que constituyen la otra mitad, la mitad pura, cuya libertad e igualdad reivindica a lo largo de toda su trayectoria literaria.

Esa otra mitad, en sus obras dramáticas, se centra, ante todo, en las mujeres, a quienes les está

reservado el sufrimiento por un amor frustrado y atormentado. Aunque, en principio, las mujeres representen la fecundidad frente a la esterilidad del varón por sí solo, al cabo también ellas están abocadas al sufrimiento y al dolor. Unas veces, porque se encuentran solas y, por tanto, sumidas igualmente en la esterilidad y en la pena, como le ocurre a Soledad Montoya en el *Romancero Gitano* o, como caso paradigmático, a Yerma en la obra homónima. Notemos que ni siquiera la presencia del marido (que lo es sólo de nombre) logra mitigar la soledad, y por lo tanto aparece el drama de la esterilidad. En otras ocasiones, el sufrimiento aparece porque su amor ha resultado infructuoso, en tal caso la pena suele llevar aparejados el llanto y la muerte, como sucede con Juana la Loca, Melibea, Julieta, y, entre las mujeres lorquianas, la anónima gitana del "Romance sonámbulo" o "la novia" de *Bodas de Sangre* o Adela en *La casa de Bernarda Alba*.

Para entender la concepción que Lorca tenía del teatro es imprescindible hablar de su experiencia con "La Barraca", compañía teatral que él mismo formó y dirigió. En un tiempo en que la formación de los actores era muy escasa, Lorca se preocupó por este asunto. Él mismo formaba a los actores, les enseñaba a pronunciar... Sus ensayos eran famosos por la dureza y, al mismo tiempo, por lo satisfactorio de sus resultados.

5. 1. Características del teatro lorquiano

Allen Josephs y Juan Caballero han establecido una clasificación del teatro lorquiano en función de lo que juzgan **tres constantes**:

—La primera constante nos dice que **el teatro de Lorca es siempre poético**, aun cuando pueda no parecerlo. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

—La segunda constante describe el teatro de Lorca como **experimental**. Se trata de un teatro, en este sentido, aislado, sin precursores y sin escuela: "Influencias, desde luego, las hay: el Valle-Inclán de los esperpentos, el ejemplo de Marquina, el Benavente de *La malquerida*, algunas coincidencias temáticas con Unamuno, algo de surrealismo, y muchas más. Pero lo que sobresale en este teatro no es una influencia importante, sino la asombrosa habilidad de Lorca para captar, mezclar y hacer suyos estilos, influencias, escuelas, movimientos, teatro clásico y cuanto fuera necesario integrar para producir el estilo que él necesitaba o buscaba" (Joseph-Caballero). Lorca, poeta, dramaturgo, pintor, músico y director de escena poseía todos los útiles y recursos para desarrollar un concepto teatral desconocido en el que no sólo es importante el texto en sí. La evolución de la dramática lorquiana buscó así, en su momento, relacionar la palabra poética esencial, el argumento puro y simple (libre de acontecimientos secundarios vistosos pero poco efectivos), y la escena escueta, sobria, contundente.

—La tercera constante consiste en la **unidad de la materia temática** de su obra..Josephs y Caballero, de acuerdo con Ruiz Ramón, consideran que es posible hallar un tema, una situación dramática básica que estructura el núcleo fundamental de la dramaturgia lorquiana y que es desarrollada, profundizada sin cesar y enriquecida por el poeta hasta alcanzar su máximo nivel en *La casa de Bernarda Alba*:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar **principio de autoridad** y **principio de libertad**. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática —orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad de otro— son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática (Ruiz Ramón).

Estos principios están soportados sobre la base de un tema recurrente: **el amor**. Es el amor el que genera el conflicto entre los mencionados principio de autoridad y principio de libertad. Todo el sentimiento trágico del drama lorquiano recae sobre este conflicto y, concretamente, en relación con su desarrollo y conclusión: el "triunfo" del principio de autoridad sobre el principio de libertad causa, por lo general, la imposibilidad de concretar el amor e, indirectamente, la muerte de los amantes.

Amor imposible; conflicto entre el deseo y la realidad; enfrentamiento de libertad y autoridad... Tales temas se pueden reducir, en opinión de García Posada, a uno: la **frustración**. La frustración aparece en todas las piezas del granadino, y es el eje fundamental de sus mejores obras: *Bodas de sangre* (amor frustrado), *Yerma* (maternidad frustrada) y *La casa de Bernarda Alba* (amor y libertad frustrados). Esta última, en opinión de Riquer y Valverde, "es la mejor obra teatral española desde el siglo XVIII".

La casa de Bernarda Alba es la culminación de un proceso de depuración artística. Frente a las dos tragedias (*Bodas de sangre* y *Yerma*) anteriores, en *La casa de Bernarda Alba*, "no hay personajes sobrenaturales, no hay coros que subrayen la acción, no hay danzas simbólicas ni romerías y no hay nada ritual. No hay tampoco, menos en dos canciones muy fragmentarias, un solo verso. No queda ningún elemento de tragedia griega ni de diálogo versificado: por eso Lorca subtitula la obra drama en vez de tragedia" (Joseph-Caballero).

Sin embargo, en opinión de Lázaro, la *necesidad* de la catástrofe, el ambiente de inevitabilidad, confieren a la obra un claro sentido trágico.

Las tres obras comparten un intenso carácter andaluz que, lejos de expresar una idea localista o regional, hace de *La casa de Bernarda Alba* una obra esencialmente universal (Ruiz Campos).

5.2. Clasificación de la producción lorquiana

Examinadas las tres constantes dramáticas lorquianas, corresponde ahora clasificar su producción teatral. Josephs y Caballero establecen la siguiente:

1. Una obra de juventud: *El maleficio de la mariposa*.
2. Dos piezas para títeres: *Tragicomedia de don Cristóbal* y *Retablillo de don Cristóbal*.
3. Dos farsas: *La zapatera prodigiosa* y *Don Perlimplín*.
4. Dos comedias irrerepresentables: *El público* y *Así pasen cinco años*.
5. Dos piezas granadinas: *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*.
6. Dos tragedias andaluzas: *Bodas de Sangre* y *Yerma*.
7. Un drama andaluz: *La casa de Bernarda Alba*.

5.3. Principales obras lorquianas

5.3.1. Bodas de sangre

Escrita en 1933, se desarrolla en un ámbito rural marcado por el odio y el deseo de venganza entre familias (nos recuerda las luchas de otras tragedias clásicas: *Romeo y Julieta*); en este marco, surge un amor pasional que desborda barreras sociales y morales y que hará que la protagonista (NOVIA) abandone a su marido al salir de la iglesia para buscar a un antiguo amor (LEONARDO). La aparición de elementos míticos (la LUNA, la muerte, como MENDIGA) dan a la obra una ambiente de tragedia clásica, de trágico destino al que es imposible eludir. El deseo, que logra vencer todos los obstáculos, acaba siendo derrotado en la muerte de Leonardo.

5.3.2. Yerma

Yerma (1934), es la historia del deseo de maternidad frustrado. La protagonista (YERMA), después de dos años de matrimonio, sigue sin engendrar hijos. La fidelidad, la honra, se oponen a los deseos de la mujer, que acaba por comprobar que no es ella, sino la frialdad de su marido, JUAN, la que impide la maternidad. Olvidada, por imposibilidad social, toda unión fuera del matrimonio (VÍCTOR) y muerto el marido, se acabará en la más absoluta frustración. También están presentes aquí los elementos míticos propios de la tragedia clásica. Y la presencia del coro (las lavanderas) refuerza esta similitud con el teatro clásico.

En las dos tragedias andaluzas se mezclan con singular maestría el verso y la prosa. Ambas alcanzaron gran éxito de público, aunque *Yerma* recibió la crítica de los más tradicionalistas.

5.3.3. La casa de Bernarda Alba

En opinión de Riquer y Valverde, "*La casa de Bernarda Alba*, terminada un mes antes de su muerte, es, a nuestro juicio, **la mejor obra teatral española desde el siglo XVIII**"²².

La casa de Bernarda Alba, drama de mujeres en los pueblos de España (como subtítulo el dramaturgo), plantea una historia al tiempo simple y compleja. Se ha pensado que Lorca pretendía mostrar una situación propia de la vida en la sociedad de clase media en Andalucía. A partir de esta idea, y dada la universalidad del ser andaluz, es posible concluir que la obra refleja la identidad general del pueblo campesino español²³. Pero no parece que esta tesis responda a la auténtica intención del poeta: no se pretende reflejar el drama de *todas* las mujeres de España, sino un caso extraordinario, real y, también, intensamente poético, dramático. La crítica, de hecho, ha documentado el origen real de la extraña casa de Bernarda Alba. Según Morla Lynch, Lorca lo contó así:

²²Martín de Riquer y J.M^a Valverde, *op. cit.*

²³R.A.Young: "García Lorca's *La casa de Bernarda Alba*: A microcosm of a Spanish Culture", en *Modern Languages*, Vol.L, pág.66.

...una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía "doña Bernarda", una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas... Había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa extraña familia cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro.²⁴

Esta experiencia infantil, este drama vital, quedó grabado en el interior de Lorca hasta el momento en que pudo darle forma literaria. Se trata, pues, de un proceso de literaturización de la experiencia, de pasar de lo real a lo poético. En este proceso, la experiencia se transforma, se esencializa, cobra nueva identidad. Por ello, la obra, siendo real, no es realista: el texto se rige por su propio sistema, crea su propio universo. Así, *La Casa de Bernarda Alba* no es un documento fotográfico de la vida de los pueblos de España, ni de Andalucía, ni siquiera de un solo pueblo: es un texto teatral poético, literario, habitado por personajes que no son reales y sí profundamente, esencialmente, teatrales.

El **argumento** del drama puede resumirse así; Bernarda, de 60 años, acaba de quedar viuda y queda como único gobierno de la casa. Allí viven con ella siete mujeres: su madre M^a Josefa, de 80 años y con síntomas de locura, sus hijas Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, de 39, 30, 27, 24 y 20 años respectivamente, y una criada llamada la Poncia, de 60 años. Angustias, la mayor, es también la más rica de todas por ser heredera de un matrimonio anterior de Bernarda.

La muerte del padre parece recrudecer una situación que ya se advierte represiva: "En ocho años que dure el luto —dirá Bernarda a su hija Magdalena— no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta de que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo... Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre..."

Angustias, la más rica y la única que queda libre en cierto modo del rigor del luto, va a casarse con Pepe el Romano. Sin embargo éste, interesado sólo por su riqueza, mantiene relaciones paralelas y mucho más pasionales con la menor de las hermanas, Adela. Este personaje masculino (Pepe el Romano), sin aparecer nunca en escena, está presente en toda la obra y se constituye en el factor que determina la tensión entre el principio de autoridad (Bernarda) y el principio de libertad/rebeldía (Adela). Martirio, sin darle a conocer a nadie, quiere también a Pepe el Romano. carente de decisión para rebelarse y mostrarse tal cual es, y conocedora de la relación que este mantiene con Adela, trata de obstaculizarla alegando motivos de solidaridad (en realidad inexistente) con Angustias. Llegará un momento en que tal situación no puede sostenerse y, a voz de Adela en grito, se descubre todo. En ese instante Bernarda, defendiendo el honor de su casa, dispara contra Pepe el Romano, errando el tiro. Adela, pensando que él ha muerto, se suicida. La obra termina con una serie de frases imperativas de Bernarda que restituyen el orden:

BERNARDA: ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada!... Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estéis solas! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

²⁴ *La casa de Bernarda Alba*, ed. cit., pág. 90.

Como podemos comprobar, en esta obra aparecen las fuerzas contrarias del teatro lorquiano: la libertad y el autoritarismo, la rebeldía y la represión... En definitiva, la realidad y el deseo, que acabarán con la victoria de la primera: la victoria de la tradición y de la honra exterior, para las que lo único importante es mantener las apariencias, sea cual sea el sentimiento interior (no importa, al final, sino que Adela ha muerto virgen).

Además del tema principal arriba esbozado, en la obra aparecen otros motivos temáticos: la moral tradicional y la presión social que ésta ejerce sobre los individuos; las diferencias sociales (orgullo de casta) y la condición de la mujer en la sociedad española de la época²⁵.

²⁵Cfr. Lázaro y Tusón: *Literatura del siglo XX*, Anaya. Madrid. 1990. Pág. 168.

6.-Bibliografía

ÁLVARO SÁNCHEZ, Carlos: *Sondeo en Luces de Bohemia, primer esperpento de Valle-Inclán*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M.: *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana). Tomo II*, Castalia, Madrid, 1984, 2ª ed.

BRENAN, Gerald: *Historia de la Literatura Española*, trad. de Miguel de Amilibia, Crítica, Barcelona, 1980.

COCA MÉRIDA, I.: "R. Mª del Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*" en *20 autores del siglo XX*, Madrid, Narcea, 1994.

BOREL, Jean Paul: *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.

GALÁN, Eduardo: *Claves de La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ciclo.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis et al: *Curso de Literatura española*, Alhambra, Madrid, 1981.

GARCÍA LORCA, Federico: *La casa de Bernarda Alba*, edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra.

LÁZARO, Fernando y TUSÓN, Vicente: *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Anaya.

MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1981.

RIQUER, Martín de y VALVERDE, José Mª: *Historia de la Literatura Universal*, Tomo 9: "De las Vanguardias a nuestros días", Planeta, 1986. Págs. 471-477.

RUIZ CAMPOS, A.: "F.García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*", en *20 autores del siglo XX*, Madrid, Narcea, 1994.

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1986, 7ª ed.

SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Ed, 1972.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

VARIOS: *Historia y crítica de la Literatura Española*, al cuidado de Francisco RICO. Tomo VI, por José Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 1983.