

clásicos  Castalia

COLECCIÓN FUNDADA POR
DON ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑO

DIRECTOR
DON ALONSO ZAMORA VICENTE

Colaboradores de los volúmenes publicados:

J.L. Abellán. F. Aguilar Piñal. R. Alarcón. J.M. Alín. G. Allegra. A. Amorós. F. Anderson. R. Andioc. S. Arata. J. Arce. I. Arellano. J.A. Ascunce. E. Asensio. R. Asún. J.B. Avalle-Arce. F. Ayala. J. P. Ayuso. G. Azam. R. Ballesteros. P.L. Barcia. A.J. Battistessa. G. Baudot. H.E. Bergman. A. Bernat. B. Blanco-Glez. A. Blecuá. J.M. Blecuá. P. Bolaños. L. Bonet. H. Bonneville. C. Bravo-Villasante. F. Burgos. M.^a L. Burguera. J.M. Cacho Blecuá. M. Camarero. M.^a J. Canellada. J.L. Canet. J.L. Cano. S. Carrasco. J. Caso González. E. Catena. F. Caudet. B. Ciplijauskaitė. A. Comas. E. Correa Calderón. C.C. de Coster. J.O. Crosby. D.W. Cruickshank. C. Cuevas. B. Damiani. A. Delgado Gómez. A.B. Dellepiane. G. Demerson. A. Dérozier. J.M.^a Díez Borque. F.J. Díez de Revenga. R. Doménech. J. Dowling. A. Duque Amusco. M. Durán. P. Elía. I. Emiliozzi. J. Estruch. H. Ettinghausen. A.R. Fernández. C. Fernández Daza. A. Fernández García. T. Ferrer Valls. R. Ferreres. M.J. Flys. J.D. Fogelquist. I.-R. Fonquerne. J. Fornieles. S. Fortuño. E.I. Fox. V. Gaos. S. García. C. García Barrón. L. García Jambriña. L. García Lorenzo. M. García-Posada. P. García Madrazo. D.T. Gies. G. Gómez-Ferrer. A. Gómez Moreno. F. Gómez Redondo. A.A. Gómez Yebra. J. González-Muela. F. González Ollé. F. Gutiérrez Carbajo. G.B. Gybbon-Monypenny. A. Hermenegildo. R. Jammes. E. Jareño. P. Jauralde. R.O. Jones. J.M.^a Jover. M. P. A. Kerkhof. A.D. Kossoff. T. Labarta de Chaves. M.^a J. Lacarra. J. Lafforgue. C.R. Lee. I. Lerner. F. Liberatori. J.M. Lope Blanch. F. López Estrada. L. López-Grigera. A. Lorente. L. de Luis. I.R. Macpherson. A. Madroñal. F.C.R. Maldonado. N. Marín. E. Marini-Palmieri. R. Marrast. J.M. Martínez Cachero. F. Martínez García. D. Martínez Torrón. C. Mata Induráin. M. Mayoral. D.W. McPheeters. G. Mercadier. Th. Mermall. W. Mettmann. I. Michael. M. Mihura. M.T. Mir. C. Monedero. J. Montero Padilla. J. Montero Reguera. H. Montes. J.F. Montesinos. E.S. Morby. M. A. Morínigo. M. Morrás. L.A. Murillo. R. Navarro Durán. J. Neira. A. Nougué. C. Oliva. G. Orduna. R. Oviedo. B. Pallares. J. Paulino. M. Penella. J. Pérez. M.A. Pérez Priego. J.-L. Picoche. A. Piedra. J.H.R. Polt. A. Prieto. E. Pupo-Walker. A. Ramoneda. M.I. Resina Rodrigues. J.-P. Ressay. R. Reyes. J.V. Ricapito. F. Rico. C. Richmond. D. Ridruejo. J. A. Ríos Carratalá. E.L. Rivers. A. Rodríguez Fisher. J. Rodríguez-Luis. J. Rodríguez Puértolas. E. Rodríguez Tordera. L. Romero. V. Roncero López. J.M. Rozas. J.M. Ruano de la Haza. E. Rubio Cremades. A. Ruffinatto. F. Ruiz Ramón. C. Ruiz Silva. P.E. Russell. G. Sabat de Rivers. C. Sabor de Cortázar. C. Sainz de Maza. F.G. Salinero. J. Sánchez Lobato. J. Sanchis-Baniús. R.P. Sebold. M. Serna. D.S. Severin. F. Sevilla Arroyo. D.L. Shaw. S. Shepard. M. Smerdou Altolaguirre. G. Sobejano. A. Sotelo Vázquez. N. Spadaccini. O. Steggink. G. Stiffoni. R.B. Tate. J. Testas. A. Tordera. J.C. de Torres. G. Torres Nebreira. M. Uri Martín. I. Uria Maqua. J.M.^a Valverde. C. Varela. L. Vázquez Fdez. D. Villanueva. S.B. Vranich. F. Weber de Kurlat. K. Whinnom. A.N. Zahareas. A. Zamora Vicente. A.F. Zubizarreta. I. de Zuleta.

R. 2538

TEATRO ESPAÑOL DE VANGUARDIA

Edición,

introducción y notas

de

AGUSTIN MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ



clásicos  Castalia

Madrid

Copyright © Editorial Castalia, S.A., 2003
Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel.: 91 319 58 57 - Fax: 91 310 24 42
Página web: <http://www.castalia.es>

Impreso en España - Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-9740-088-7
Depósito Legal: M. 46.077-2003

I.S.B.N.: 84-9740-090-9 (Edición en tapa dura).
Depósito Legal: M-50.409-2003 (Edición en tapa dura).



Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN CRÍTICA	9
1. Cauces para un nuevo teatro	9
2. Principales modelos de renovación teatral	18
3. Pirandello, Freud y la influencia surrealista	35
4. Cocteau y la búsqueda de nuevos lenguajes	51
5. Los años del Nuevo Romanticismo	65
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	73
BIBLIOGRÁFICA SELECTA	77
NOTA PREVIA	85
TEATRO ESPAÑOL DE VANGUARDIA	87
Corpus Barga: <i>El ayuda de cámara</i>	89
Antonio Espina: <i>Mínimo común múltiplo. Fatum</i>	95
Federico García Lorca: <i>La doncella, el marinero</i> y el estudiante. <i>El paseo de Buster Keaton. Quimera.</i> <i>Diálogo de los dos caracoles. Diálogo mudo</i> <i>de los cartujos</i>	105
José Bergamín: <i>Enemigo que huye</i>	133
Max Aub: <i>Narciso</i>	209
José Bello y Luis Buñuel: <i>Hamlet</i>	255
Claudio de la Torre: <i>Tic-Tac</i>	273
Cipriano de Rivas Cherif: <i>Un sueño de la razón</i>	335
Ramón Gómez de la Serna: <i>Los medios seres</i>	397
Mario Verdaguer: <i>El sonido 13</i>	459
Rafael Alberti: <i>El hombre deshabitado</i>	485
Concha Méndez: <i>El personaje presentido</i>	535
Manuel Altolaguirre: <i>Amor de dos vidas</i>	617
Agustín Espinosa: <i>La casa de Tócame Roque</i>	645
ÍNDICE DE LÁMINAS	677

INTRODUCCIÓN CRÍTICA

1. CAUCES PARA UN NUEVO TEATRO

Cuando se contempla el desarrollo del teatro español del primer tercio del siglo XX sobre el telón de fondo de la renovación del teatro europeo, cobran especial relieve algunos nombres, obras y propuestas que intentaron que esa renovación estuviera presente en la escena española. Gracias a la atención que la crítica ha prestado en los últimos años al teatro de este periodo es posible comprender mejor el alcance y sentido de todos esos proyectos y también valorar el esfuerzo que suponía introducir cualquier tipo de novedad en el contexto conservador del teatro de la época. Un contexto que si por un lado ofrecía una imagen de gran dinamismo y actividad, por otro exhibía una permanente conciencia de crisis, de profunda insatisfacción por la pobreza artística de los espectáculos y la actitud acomodaticia de un público acostumbrado a representaciones y géneros de fácil asimilación. En ese panorama desempeñó un importante papel un sector de la crítica que, además de alentar las propuestas de renovación, informaba puntualmente de las novedades y corrientes que se sucedían en la escena internacional. Algunas

muestras llegaron también a los escenarios españoles y esta presencia de compañías extranjeras fue uno de los cauces de difusión de los nuevos autores y las más recientes concepciones escénicas.

El punto de partida de todas ellas había sido la reacción frente al naturalismo teatral, lo que se vino a llamar "reteatralización" según el lema "Rethéatraliser-le-théâtre" proclamado en 1909 por George Fusch para mostrar su oposición al teatro burgués naturalista. En España, el concepto cobró carta de naturaleza en 1915 a través de un artículo en el que Ramón Pérez de Ayala distinguía de forma tajante entre arte dramático y arte teatral, hasta el punto de afirmar que si el arte teatral "tiene que ver con el arte literario es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza".¹ El término continuó conservando su validez en los años posteriores y en 1927 volvió a reiterar Pérez de Ayala su sentido aglutinador de las distintas tendencias teatrales opuestas al naturalismo, "el retorno del teatro a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales".² Ese retorno a la teatralidad, que Ortega había señalado como representativo del teatro vinculado con el arte nuevo,³ se manifestó en su forma más evidente en la recuperación de formas primitivas como la farsa o el guiñol, formas que para un crítico tan

¹ El fragmento de la obra de Fuchs donde expone su concepto de la "reteatralización" se puede encontrar en: José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 211-216. El artículo de Pérez de Ayala, no incluido en *Las Máscaras*, apareció en el n.º 44 de la revista *España* (25-XI-1915). Recuperado en: Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 201-203.

² En la contestación a la encuesta de Luis Calvo sobre el teatro "superrealista" de Azorín: "El superrealismo en el teatro", *ABC* (31 de marzo de 1927).

³ Sobre todo en *La deshumanización del arte*, publicado en 1925, pero ya antes, en 1921, en "Meditación del marco".

relevante como Antonio Espina, representaban la justificación y el futuro del teatro en su competencia con el nuevo lenguaje del cine.⁴ También fue el fundamento estético de las propuestas vinculadas con el pirandellismo y la influencia de Freud, las experimentaciones con otros lenguajes como la música y el cine, o el particular "superrealismo" de raigambre simbolista de Azorín, que perseguía "mostrar un mundo de realidades superior al mundo visible y externo".⁵

Son distintas vertientes de las propuestas de renovación que se dieron en el teatro español en estrecha relación con las tendencias que estaban transformando el teatro occidental y a las que, en sentido amplio, denominamos "teatro de vanguardia". Es cierto que se puede afirmar el "imposible vanguardismo en el teatro español" si se restringe el término a la influencia directa de ismos como el cubismo, el futurismo o el surrealismo, ya que sólo encontraríamos unas pocas obras sin resonancia alguna en el teatro de su tiempo.⁶ Y también parece oportuno precisar que las limitaciones de la escena española del momento permitieron, más que un teatro vanguardista, un teatro "en la vanguardia", que renovó elementos del espectáculo o bien incorporó algunos aspectos vanguardistas en proyectos individuales que no llegaron a formar un movimiento, lo cual, por otra parte, también podría aplicarse a

⁴ Antonio Espina, "Las dramáticas del momento", *Revista de Occidente*, X, 30, diciembre 1925, pp. 316-325.

⁵ Azorín, "Libros sobre el teatro", *ABC* (21 de julio de 1927), después recogido en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947, p. 218.

⁶ Ver: Ricardo de la Fuente, "El imposible vanguardismo en el teatro español", en T. Albadalejo, F. J. Blasco, R. de la Fuente (eds.), *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 127-148 y José Antonio Sánchez, "The Impossible Theatre: The Spanish Stage at the Time of the Avant-Garde", *Contemporary Theatre Review*, 1998, Vol 7, Part 2, p. 7-30.

otros ámbitos de la creación artística.⁷ Sin embargo, si admitimos que los modelos de renovación de la escena occidental se identifican con una vanguardia teatral paralela en su desarrollo a las vanguardias artísticas y literarias, sería posible considerar las manifestaciones de su influencia en el teatro español como una parte integrante de ese teatro de vanguardia y es en ese sentido en el que aquí lo empleamos. Hay que reconocer que se trata de una parte muy limitada, sin cohesión interna y, lo que es mucho más grave, sin capacidad para constituirse a sí misma en modelo impulsor de nuevas propuestas, "invisible" en la evolución del teatro español y universal.⁸ De todas maneras, y a pesar de esa "invisibilidad", las propuestas de renovación no siempre se quedaron en la letra impresa o fueron representadas muy tardíamente. También hubo montajes innovadores y una actividad llevada a cabo por grupos independientes y hombres de teatro que hicieron posible que, en alguna medida, la renovación teatral estuviera presente en los escenarios españoles.

Entre esos hombres de teatro destacó Cipriano de Rivas Cherif, creador y director de grupos y proyectos teatrales que impulsaron esa renovación a partir de las mismas premisas que las que estaban transformando la escena europea, y en particular las que tenían su origen en las ideas de

⁷ Tal precisión la establece Mariano de Paco en el artículo titulado "El teatro de vanguardia", incluido en: Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, París, C.R.I.C. Université de Toulouse-Le Mirail. Éditions Ophrys, 1998, pp. 291-304. En alguna medida, coincide con la distinción que Valeriano Bozal establece para las artes plásticas entre "vanguardia" y "renovación", tal como comenta Vicente Jarque en un artículo incluido en el mismo volumen: "La vanguardia artística en España: apología de un fracaso", p. 373.

⁸ Según el sentido que da al término Francisco Ruiz Ramón en: "Espacio dramático / Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales", *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Dru Dougherty y M.ª Fca. Vilches de Frutos (eds.), Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, S.A., 1992, p. 25.

Gordon Craig, que Rivas Cherif había asimilado durante su etapa de formación en Italia entre los años 1911 y 1914.⁹ De Craig procedían algunos de los presupuestos básicos de la renovación teatral, como la búsqueda de un lenguaje autónomo liberado de la dependencia de la palabra, el rechazo de la escenografía decorativa, la valoración expresiva de la luz y un nuevo concepto de la interpretación actoral. Todos ellos, aspectos de un ideal de teatralidad que aspiraba a reflejar la armonía del movimiento en el espacio, una síntesis que tenía su modelo en la danza y la música, tal como había puesto de manifiesto otro de los visionarios del nuevo arte teatral, Adolphe Appia, al vincular con esas artes el proceso de composición rítmica de la obra teatral.

La actividad de los grupos impulsados por Rivas Cherif comenzó a principios de los años veinte, pero ya antes habían aparecido, primero en Barcelona y después en Madrid, experiencias innovadoras como la *Compañía Libre de Declamación* de Ignasi Iglesias y Felip Cortiella, precedente del *Teatre Íntim* fundado por Adrià Gual en 1898. En su segunda etapa durante los años veinte de nuevo mostró Gual su inquietud renovadora con montajes de Pirandello, Karel Kapek y Paul Avort y la incorporación de artistas como Salvador Dalí, que realizó el decorado de *La familia d'Arlequí*, una obra del propio director del *Teatre Íntim*. La influencia de Adrià Gual contribuyó a que en Madrid también aparecieran grupos independientes, entre los que destacó el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis, aunque el proyecto teatral de mayor entidad en estos años fue el *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra. Entre 1916 y 1926 ofreció desde el Teatro Eslava espectáculos

⁹ Sobre Cipriano de Rivas Cherif la obra fundamental es el libro de Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999, al que seguimos en la descripción de sus actividades.

que, sin renunciar al éxito comercial, incorporaban principios esenciales de la renovación teatral como el rigor en la puesta en escena y el papel relevante concedido al director escénico. Al promover la incorporación de notables artistas al campo escenográfico contribuyó decisivamente a la superación del naturalismo y a una dignificación artística desconocida en el teatro español de la época. Prestó atención, además, a nuevos autores, aunque con ello se arriesgara al fracaso, tal como sucedió con *El maleficio de la mariposa* de García Lorca, que Martínez Sierra estrenó en marzo de 1920.

Ese mismo año de 1920 Rivas Cherif fundó su primer grupo alternativo a la escena comercial, el *Teatro de la Escuela Nueva*, al que siguieron *El Mirlo Blanco*, *El cántaro roto* y, sobre todo, *El Caracol*, el grupo que le permitió llevar a cabo sus montajes más innovadores hasta la fecha. Instalados en la sala Rex, un nuevo local de moderna concepción, y con la colaboración de artistas como Salvador Bartolozzi y Felipe Lluch, ofrecieron una primera sesión con obras de Azorín y Chejov para, posteriormente, abordar montajes mucho más arriesgados como el *Orfeo* de Cocteau y *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif. Entre sus proyectos se contaba además el estreno en febrero de 1929 de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Lorca, pero la censura requisó la obra y el local fue clausurado. Tras estas experiencias con grupos independientes, Rivas Cherif trabajó para las compañías de Irene López de Heredia e Isabel Barrón, sin encontrar en ellas el lugar adecuado para desarrollar sus inquietudes artísticas, hasta que, en 1930, se integró en la compañía de Margarita Xirgu a la que le habían concedido la utilización del Teatro Español. Las cinco temporadas del Español dirigidas por Margarita Xirgu entre 1930 y 1935 y en las que Rivas Cherif colaboró activamente constituyen una de las etapas más fructíferas del teatro en este periodo, con montajes de autores extranjeros como Lenormand, Kayser o Hofmannst-

hal y estrenos de obras fundamentales del teatro español como *Divinas palabras* y *Yerma*. Rivas Cherif pudo, además, acometer proyectos más experimentales paralelos a la programación oficial, como la incorporación al Español del teatro de marionetas a través del *Teatro Pinocho* y resucitar su antiguo grupo *El Caracol* con el que representó *La zapatera prodigiosa* de Lorca. En diciembre de 1932 fundó la *Compañía Dramática de Arte Moderno*, que estrenó la farsa de Crommelynck *El estupendo cornudo* y consiguió sacar adelante el *Teatro Escuela de Arte*, donde puso en práctica sus ideas acerca de la enseñanza teatral.

Tampoco les faltó ambición artística a los promotores del *Teatro Íntimo Fantasio*, Rafael Martínez Romarate y su mujer, Pilar de Valderrama, cuyos montajes durante 1929 y 1930 se caracterizaron por una cuidada escenografía en la que se prestaba especial atención a la luz, de acuerdo con los modelos más prestigiosos de la escena europea. En ese año de 1930, la prensa informó también de otros proyectos que, de forma mucho más limitada, desarrollaron sus proyectos renovadores. Entre ellos, *La Cancela Abierta*, grupo formado por F. Burgos Lecea con el propósito de dar oportunidad a nuevos autores, el *Teatro de la Nueva Literatura*, promovido igualmente por Burgos Lecea, el *Teatro Íntimo El Mirador*, la *Agrupación Artística Teatral D.C.A.N.* y la efímera *Agrupación Española de Bellas Artes*. En las páginas siguientes comentaremos la importancia que para la renovación del teatro español tuvieron los montajes realizados por algunos de estos grupos así como los que, ya durante los años treinta, llevaron a cabo otras agrupaciones como *Anfistora* y *La Barraca*. Pero antes vamos a referirnos a dos de las contribuciones más interesantes que el teatro español de este periodo debe a estas iniciativas minoritarias: el asentamiento de la figura del director escénico y un nuevo concepto de la escenografía y la puesta en escena.

Ya desde finales del siglo XIX, y aunque pervivió durante mucho tiempo la identificación entre director de escena y primer actor, hubo hombres de teatro como Emilio Mario, Luis París, Tirso Escudero o Díaz de Mendoza preocupados por mejorar la puesta en escena, lo que en un contexto de teatro naturalista se traducía en el cuidado de la propiedad escénica, es decir, en la adecuación del lenguaje, la escenografía y el vestuario al carácter de cada obra. Se publicaron, incluso, importantes tratados como los de Sebastián Carner y Luis Millá Gacio, que contribuyeron a que, aunque tardía y dificultosamente, se asentara en el teatro español el concepto moderno de director de escena, entendido como un artista que coordina todos los elementos del espectáculo y ofrece una interpretación coherente y personal de la obra. En ese proceso de definición del papel del director de escena desempeñaron un importante papel iniciativas teatrales vinculadas al simbolismo como el *Teatre Íntim* de Adrià Gual, a quien se deben, además de su práctica escénica, reflexiones teóricas sobre el tema. Aunque la mayor repercusión y ambición artística del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra determinaron que éste fuera considerado como el primer director del teatro español en el sentido moderno del término y se le comparara con figuras como Lugné-Poë, lo cual en cierto modo limita el alcance con el que debe entenderse tal atribución. Una vertiente más innovadora del papel de director de escena la desarrolló Rivas Cherif, sobre todo durante su etapa de colaboración con la Compañía de Margarita Xirgu en los años treinta, años en los que la crítica, al igual que en la década anterior, insistió en la necesidad de que el ejemplo de los grandes directores de escena europeos sirviera de modelo para la renovación del teatro español. La actividad de Lorca en este terreno es otra de las referencias fundamentales, tanto por su participación en la dirección de sus propias obras como por su labor en *La Barraca* y *Anfístora*, donde llevó a cabo una concepción musical de

la puesta en escena que no es difícil vincular con las ideas de los grandes renovadores del teatro europeo.

La paulatina aceptación de la importancia del director de escena fue paralela al desarrollo de una nueva concepción de la escenografía. Desde principios de siglo, la escenografía española contaba con notables técnicos y escenógrafos como Busato, Amalio Fernández o Luis Muriel, que sacaban un eficaz partido de la maquinaria escénica y la recién incorporada luz eléctrica con el fin de lograr fieles reproducciones históricas. Un nuevo estilo escenográfico apareció cuando pintores y artistas se incorporaron al teatro bajo la concepción artística del simbolismo, que heredaba de Wagner la ambición de lograr un espectáculo en el que convergieran todas las artes. Especial importancia tuvo en este aspecto la labor que llevó a cabo Adrià Gual en el favorable contexto del modernismo catalán, aunque fue en el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra donde artistas como Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals y Rafael Barradas ofrecieron los ejemplos más relevantes de una escenografía con aspiraciones artísticas y alejada del naturalismo.

A la influencia de los Ballets Rusos, que había abierto nuevos caminos estéticos a la escenografía al incorporar al teatro a los pintores de la vanguardia, sucedió en los años veinte una reflexión sobre el espectáculo teatral ligado al concepto de espacio escénico. Un concepto derivado de las ideas de Craig, Appia o Meyerhold, que incorporaba innovaciones técnicas como los escenarios giratorios, el valor escénico de la iluminación o el dinamismo derivado de la influencia del cine y los modelos clásicos. En este sentido, la aportación de Sigfrido Burmann fue especialmente significativa por su capacidad para encontrar los recursos escénicos más adecuados para reflejar la ambientación de cada obra. Influído por Max Reinhardt, desarrolló técnicas como los practicables o las plataformas que permitían situar a los actores en diversas alturas y, sobre todo, con-

tribuyó a superar la artificiosidad de la pintura de decorado al introducir en el escenario elementos corpóreos. Tanto la renovación estética como tecnológica estaban estrechamente relacionadas en la reacción frente al naturalismo y así lo pusieron de manifiesto críticos como Magda Donato, José D'Hoy o Manuel Pedroso, que destacaron reiteradamente la necesidad de renovación técnica que debían acometer los locales españoles para adaptarse a los presupuestos estéticos del nuevo teatro. Sin embargo, la mayor parte de la actividad teatral siguió apegada a un anticuado concepto de la escenografía de raigambre naturalista. La renovación sería patrimonio de los grupos independientes, con las carencias de medios que eso implicaba, y, como excepción, de los montajes llevados a cabo por la Compañía de Margarita Xirgu en la etapa del Teatro Español. Entre los escenógrafos más relevantes, además de Burmann, Barradas y Fontanals que ya hemos citado, destacaron figuras como Salvador Bartolozzi, Fernando Mignoni y el pintor canario Néstor de la Torre. Y, como fenómeno excepcional, la aportación de artistas de vanguardia como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y José Caballero, entre otros, a la experiencia de *La Barraca*.

2. PRINCIPALES MODELOS DE RENOVACIÓN TEATRAL

Los montajes teatrales llevados a cabo por los grupos, artistas y hombres de teatro a los que nos hemos referido constituyen la vertiente escénica en que se manifestó la renovación del teatro español. Se llevaron a escena autores clásicos con criterios renovadores, obras prestigiosas del teatro de vanguardia y también textos vanguardistas de autores españoles. Pero además de esta vertiente espectacular, el panorama de las propuestas que intentaron la renovación del teatro español quedaría incompleto si no incluyera aquellos textos de raigambre vanguardista que,

aunque no llegaron a estrenarse, surgieron de los mismos estímulos e influencias. Ese panorama es el que queremos mostrar en las páginas siguientes y para ello hemos escogido la perspectiva que ofrece la recepción de las ideas, movimientos y concepciones teatrales que impulsaron en el teatro español la renovación, tanto de la vertiente espectacular como de la literaria. Tal perspectiva permite destacar no sólo la mutua interrelación entre ambas vertientes, sino también la interpretación particular que los críticos y creadores del ámbito español dieron a los modelos y propuestas que llegaban del contexto teatral europeo. Una constante de esa interpretación fue la búsqueda de referentes en la propia tradición española, lo que dio como resultado una fértil dialéctica entre tradición y vanguardia que es, quizá, el rasgo que mejor define las propuestas de renovación del teatro español.

El teatro de muñecos, títeres o marionetas fue uno de los modelos que más claramente conectaba la tradición con la búsqueda de nuevos cauces de expresión de la vanguardia. La revalorización del género la habían realizado ya Kleist y los románticos alemanes. Más tarde, simbolistas como Maeterlinck en sus piezas "para marionetas" pusieron de relieve los dos aspectos sobre los que giró el renovado atractivo del género. El primero traducía metafóricamente la relación entre el titiritero y su muñeco para mostrar la alienación del ser humano, ajeno a su propio destino. Una metáfora existencial que tuvo su variante grotesca en el *Ubú* de Jarry y su descendencia en el futurismo, el expresionismo y, de alguna manera, en el pirandellismo. También el género sirvió de aliciente para la reflexión sobre el arte mismo de la interpretación, para la búsqueda de un nuevo tipo de actor acorde con las exigencias estéticas del nuevo teatro. La teorización más notable fue la que expuso Gordon Craig con su concepto de la "supermarioneta", imagen que aspiraba a reflejar al actor ideal, desprovisto de las interferencias emocionales y limi-

taciones que podían entorpecer el trabajo del director escénico, único y verdadero artista de la creación dramática según Craig. Las interpretaciones de la teoría de Gordon Craig fueron desde la literal reivindicación de la marioneta como sustituto del actor de carne y hueso hasta considerarla como una crítica a las limitaciones expresivas de los actores de la época y la necesidad de reforzar sus capacidades rítmicas y corporales.

Entre los movimientos de vanguardia, el teatro de títeres y marionetas alcanzó una especial brillantez en las propuestas de los futuristas y en su cauce privilegiado de expresión, el *Teatro dei Piccoli* que Vittorio Prodecca había fundado en Roma en 1914.

En España, donde el teatro de títeres había tenido su campo de experimentación en "Els Quatre Gats" de la Barcelona modernista, la atenta mirada de Rivas Cherif percibió enseguida el interés que el *Teatro dei Piccoli* de Prodecca tenía como modelo renovador para el teatro español. Y, efectivamente, gracias a sus gestiones, el grupo de Vittorio Prodecca realizó una temporada en España en 1924 con Rivas Cherif como director de propaganda que no defraudó en absoluto las expectativas creadas e, incluso, inspiró una obra como *La pájara pinta*, el "guirigay lírico bufo bailable" de Rafael Alberti que Oscar Esplá pensaba ilustrar musicalmente y cuya escenografía realizó Benjamín Palencia. En junio de 1931, Rivas Cherif dirigió en la Residencia de Estudiantes el estreno en España de la *Historia de un soldado* de Stravinsky. Y en el marco de su actividad como director artístico de la Compañía de Margarita Xirgu, establecida entonces en el Teatro Español, intentará también, esta vez en vano, que el *Teatro Pinocho* de Salvador Bartolozzi, hasta entonces un teatro de guiñol infantil, abordara la representación de piezas vanguardistas de Valle, Lorca, Apollinaire y Alfred Jarry.

La actualización del teatro de marionetas en el teatro español tuvo en Valle-Inclán y García Lorca sus más rele-

vantes manifestaciones, tanto por los ejemplos concretos de obras compuestas para muñecos como por la influencia que la estética distanciadora inherente a las marionetas ejerció sobre aspectos importantes de la creación teatral de ambos autores. Valle-Inclán encontró en el antiguo género del "bululú" el efecto de extrañamiento que buscaba para el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* aunque en las obras a las que calificó como "teatro para marionetas", tal denominación apelaba, más que a una representación con muñecos, a una concepción escénica en la que las marionetas actuaban como el referente deshumanizador que mejor podía reflejar la visión de la realidad que el autor quería mostrar. En el caso de Lorca, la relación con el teatro de títeres fue muy temprana y continuó siendo importante a lo largo de toda su carrera. Para títeres compuso inicialmente *El maleficio de la mariposa*, transformada para su estreno y a petición de Martínez Sierra en obra para actores, así como las piezas que enlazaban con la antigua tradición del guiñol andaluz, *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y, años después, el *Retablillo de don Cristóbal*, ya estrechamente vinculado con sus propuestas dramáticas más arriesgadas. El teatro de títeres está también presente en los presupuestos estéticos de *La zapatera prodigiosa* y el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Además de por estas obras, la figura de Lorca está ligada al teatro de títeres por la función celebrada en su casa familiar el día de Reyes de 1923, una sesión de títeres en la que participó activamente Manuel de Falla, que en ese periodo se encontraba trabajando en *El retablo de Maese Pedro*.

Uno de los aspectos que la crítica ha destacado de la sesión de títeres celebrada en la residencia familiar de Lorca es que, tanto la plasticidad del espectáculo como la atención concedida a la música, guardaban una estrecha relación con el modelo que para toda Europa habían supuesto los Ballets Rusos de Diaghilev. Aunque la presencia más

evidente de los Ballets Rusos en el teatro español se encuentra en la influencia que ejerció en el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, también sirvieron de modelo para interesantes proyectos de renovación de la cultura tradicional española, algo que, por otra parte, los mismos Ballets Rusos ya habían llevado a cabo en montajes como el citado de Falla o *Cuadro Flamenco*. Entre esos proyectos, destacó el promovido por Antonia Mercé, "La Argentina", una compañía de ballet con la que estrenó en París, en 1925, *El amor brujo* de Falla y realizó diversas giras por Europa. Contó con la colaboración de músicos y escenógrafos relacionados con la vanguardia, como Turina, Esplá, Ernesto Halffter o Salvador Bartolozzi así como con la participación de Rivas Cherif, que escribió para la compañía de "La Argentina" algunos libretos de ballet, entre los que destaca el que realizó con Lorca, *La romería de los cornudos*, con decorados de Alberto y música de Gustavo Pittaluga. El ejemplo de "La Argentina" fue seguido en los años treinta por Encarnación López Júlvez, "La Argentinita", que tuvo el apoyo de artistas y escritores como Ernesto Halffter, Adolfo Salazar, García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías. Otra vertiente interesante la representó Tórtola Valencia, próxima a un teatro de "music-hall" que se había convertido por su dinamismo en referencia para algunos aspectos de la renovación teatral. El interés por la danza y el ballet de aquellos que estaban interesados por la renovación del teatro español no se limitó, por tanto, a lo que podían aportar a la plasticidad de un espectáculo o como manifestación privilegiada de la fusión entre tradición y vanguardia y también en España los nuevos caminos de la danza abiertos por figuras como Isadora Duncan o Loïe Fuller tuvieron su repercusión. El *Institut Català de Rítmica y Plástica* creado en Barcelona por Joan Llongueras en 1913 introdujo en España el método "Jacques-Dalcroze", fundamento de los principios técnicos de la danza contemporánea, y sobresalieron bailarinas como Aurea de

Sarrá y Josefina Cirera Llop. El interés de los renovadores teatrales por todas estas manifestaciones está estrechamente vinculado con el concepto de "espacio rítmico" formulado por Adolphe Appia, cuya relación con Dalcroze sería fundamental para sus propuestas de un teatro basado en el ritmo, en la búsqueda de un lenguaje escénico de las formas en movimiento.

En el ámbito de ese cuestionamiento de la primacía de lo literario en el espectáculo teatral se encuentra, asimismo, el interés por el género de la pantomima, que tuvo su momento de esplendor en el escenario del Teatro Eslava, dentro de la programación del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra. Unos años antes, Ramón Gómez de la Serna había ofrecido desde su revista *Prometeo* diversas muestras del género, pantomimas y danzas compuestas bajo el efecto que le había producido en París la plasticidad y espíritu trágico de los espectáculos de Collette Willy y La Polaire. Títulos como *La bailarina*, *Accesos del silencio*, *Las rosas rojas*, *La danza oriental* y *La danza de los apaches*, que, junto a los doce dramas que publicó entre 1909 y 1912, constituyen la primera y más rica producción dramática ramoniana.

Gómez de la Serna definió este conjunto de obras teatrales como "síntesis gráficas de sus ideas", lo que explica su coherencia temática en torno al motivo esencial de su pensamiento en este periodo: la búsqueda de la autenticidad existencial en conflicto con las convenciones establecidas por la autoridad, la moral y la costumbre. A partir de modelos como los de Ibsen y Maeterlinck, Gómez de la Serna elaboró sus personales propuestas con un propósito innovador que conectaba de forma natural con los movimientos de vanguardia y, en particular, con el expresionismo y el cubismo. De signo expresionista son la adjetivación y los colores violentos, los fuertes contrastes, los elementos grotescos y escenarios como la sórdida taberna donde se desarrolla *La Utopía* de 1911. La relación

con el cubismo la ha estudiado de forma especial Martínez Expósito, que destaca en los dramas compuestos a partir de 1911 elementos de clara raigambre cubista como el collage y el fragmentarismo. Cuando unos años después se estrenaron los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, Gómez de la Serna reivindicó la primacía de una de sus obras, *El teatro en soledad*, en la recuperación del recurso del teatro dentro del teatro como expresión de la compleja personalidad del ser humano. Se acepte o no la prioridad de esta obra de Gómez de la Serna, lo cierto es que el impulso renovador de su teatro no llegó a asentarse como un modelo generador de nuevas experiencias y pasó a convertirse en otro notable ejemplo de la "invisibilidad" de las propuestas vanguardistas del teatro español.

El papel precursor de Ramón no sólo se manifestó a través de su teatro. Desde la palestra de *Prometeo* había dado a conocer en España en abril de 1909, a los dos meses de su publicación en París, el primer *Manifiesto del futurismo* acompañado de un texto de Gómez de la Serna y al año siguiente publicó una *Proclama futurista a los españoles* que el propio Marinetti escribió para que se difundiera a través de *Prometeo* precedida de otro texto de Ramón. Tal sincronía con los nacientes movimientos europeos de vanguardia, poco habitual en la cultura española, no tuvo continuidad respecto a las propuestas y experiencias teatrales que los futuristas comenzaron a exponer y desarrollar poco después. Desde 1911 fueron desgranando en diversos manifiestos su concepción de un teatro que rechazaba el sentimentalismo y la psicología, que aspiraba a ser una síntesis de la vida a través de recursos como la improvisación y las "palabras en libertad", ajeno a la lógica y la tradición teatral pero que respetaba modelos como el "music-hall", el teatro de marionetas o el cine.

La repercusión del futurismo en el teatro español tuvo un alcance muy limitado, aunque algunos de sus más importantes representantes vinieron a exponer sus ideas. Lo

que sí tuvo difusión fue el empleo, más o menos preciso, de la terminología futurista y, así, se puede encontrar, por ejemplo, cómo se usa de forma irónica para calificar como "sintética y futurista" la representación del *Tenorio* en la Residencia de Estudiantes porque la obra tuvo que reducirse a unas cuantas escenas y don Juan utiliza una máquina de escribir, rasgo que, sin duda, hubiera gustado a los futuristas. O, con mayor seriedad, la definición de "esbozo de esquema de un teatro sintético" que Rafael Marquina aplicó al *Diálogo con el dolor* de Beatriz Galindo, representado por *El Mirlo Blanco* en marzo de 1926. Uno de los rasgos definitorios del teatro español relacionado con la vanguardia es su eclecticismo, por lo que resulta complicado calificar una obra como perteneciente a un movimiento de vanguardia concreto, aunque a menudo es posible apreciar una relación más estrecha con alguna de las tendencias renovadoras. En el caso de la influencia del teatro futurista, Gloria Rey Faraldos ha recuperado dos breves textos de Antonio Espina agrupados bajo el título de *Mínimo común múltiplo* que se inscriben claramente en "el teatro sintético preconizado por los futuristas" y ha llamado la atención sobre otra pequeña obra de Corpus Barga, *El ayuda de cámara*, próxima asimismo a esa corriente de influencia. Las dos piezas de Antonio Espina, *S.W. Film G. 3* y *Fatum*, titulada como "drama sintético", aparecieron en la revista *Papel de Aleluyas* en 1927 y reflejan, como señala Rey Faraldos, la depuración expresiva que el autor había ya ensayado en otros géneros y que ahora aplicaba a un concepto teatral en el que, a través del humor, la ironía y la paradoja se percibe el "regusto amargo y nihilista que envuelve lo banal".¹⁰ También responde a los postulados expuestos por Marinetti en su manifiesto

¹⁰ Gloria Rey Faraldos, "Antonio Espina: Teoría y creación en el teatro de vanguardia", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, Issue 3, 1995, pp. 409-437.

sobre *El teatro futurista sintético* –“comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos”– *El ayuda de cámara*, la breve pieza que Corpus Barga publicó en 1921 y a la que rotuló como “teatro bufo”, tal vez para establecer una conexión con la sátira antiburguesa del recién estrenado *Misterio Bufo* de Maiakovski.

En relación con el cruce de influencias y el eclecticismo que acabamos de señalar, es interesante situarse a la altura de 1920 para comprobar, a través de un crítico de la influencia de Díez-Canedo, la perspectiva desde la que se consideraban los diversos modelos de renovación. En un artículo publicado en la revista *España* en abril de ese año, Enrique Díez-Canedo se hacía eco de las novedades teatrales europeas y, junto a los experimentos de los futuristas, destacaba como “teatro de mañana” los dramas expresionistas que, desde Alemania, comenzaban a traspasar fronteras¹¹. La misma expresión de “teatro de mañana” se identificaba ya con el teatro expresionista desde que, en 1916, la utilizara Walter Hasenclever en una serie de ensayos en los que, por primera vez, se aplicó al teatro el término “expresionismo”, empleado hasta entonces en el campo de las artes plásticas¹². En España, el interés por el teatro expresionista fue creciendo paulatinamente, hasta el punto de convertirse en uno de los modelos de renovación más influyentes. Aunque los dramas de Wedekind o el Strindberg de *Camino de Damasco* y *El Sueño*, considerados precedentes del teatro expresionista, no ejercieron una efectiva influencia en el teatro español, así como tampoco las propuestas más radicales de la dramaturgia

¹¹ Artículo firmado con el seudónimo de Critilo, “Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana”, en *España*, 260, 24-IV-1920.

¹² Ver: Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, London and New York, Routledge, 1993, p. 37.

expresionista anterior a la primera guerra mundial, sí se tradujeron, no obstante, algunos dramas fundamentales de ese movimiento. En particular de George Kaiser, de quien publicó la *Revista de Occidente*, entre 1926 y 1929, *De la mañana a media noche*, *Gas* y *Un día de octubre*, además de un extenso artículo sobre el autor escrito por Díez-Canedo. La misma revista dio a conocer *Los criminales* de Ferdinand Bruckner y *El emperador Jones* de Eugene O’Neill, acompañado de unas páginas de su traductor, Ricardo Baeza, que más adelante Díaz Fernández valoró como una de las más lúcidas reflexiones sobre la situación teatral de la época.¹³ De otro de los grandes dramaturgos alemanes del expresionismo, Ernst Toller, que estuvo en España durante los años treinta, Rodolfo Halffter publicó sus traducciones de *Los destructores de máquinas* y *Hinkemann*, obra que formó parte del repertorio de grupos de teatro revolucionario de Madrid y Barcelona. La estructura fragmentaria de los dramas en cuadros –el “drama de estaciones” según el modelo de Strindberg–, la alternancia entre el mundo real y el de los sueños, la deformación del espacio en función del mundo interior de los personajes y el lenguaje telegráfico son algunas de las características más representativas del drama expresionista. Su presencia en algunas obras del teatro español es lo que permite situar en el ámbito de influencia de esta corriente dramas como *Tic-Tac* de Claudio de la Torre y explicar aspectos de los dramas “irrepresentables” de García Lorca, que de forma genérica e imprecisa se han asimilado a la influencia surrealista. Tal vez, esa influen-

¹³ El ensayo de Ricardo Baeza, titulado “El teatro de Eugenio O’Neill” se publicó en el T. XXIV, n.º 71, mayo de 1929, pp. 189-234. Díaz Fernández califica en *El nuevo romanticismo* las ideas expuestas por Baeza en este artículo como “sobremano sugestivas para esclarecer el problema del teatro moderno” (Madrid, José Esteban Editor, 1985, pág. 145) A la obra de Díaz Fernández nos referiremos más adelante al tratar del compromiso político del teatro en los años treinta.

cia expresionista sea la clave que permita explicar también una obra como *Judith* de Azorín, compuesta en un periodo anterior a sus obras "superrealistas", cuando el autor buscaba su propio camino entre las distintas corrientes del teatro europeo.

Además de la influencia directa del movimiento expresionista en algunas obras o montajes, hay un aspecto en el que esa influencia reforzaba tendencias que ya se estaban desarrollando en el teatro español, en concreto las que giraban en torno a la revitalización del género de la farsa. Fue Valle-Inclán el que ofreció a través de sus cuatro farsas uno de los ejemplos más relevantes de integración del género en las corrientes de renovación teatral. Desde *La marquesa Rosalinda*, "farsa sentimental y grotesca", hasta las tres farsas que recopiló en 1926 en el *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, en las que el proceso de deshumanización y reateatralización inherente al teatro de guiñol alcanza en la *Farsa y licencia de la reina castiza* una dimensión claramente expresionista. Se convirtieron, en cierto modo, en modelos de esa revitalización del género de la farsa a través de los recursos deshumanizadores que ofrecía el género del teatro de marionetas al que nos hemos referido anteriormente. Otros ejemplos interesantes los ofrecieron las *Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor que ha estudiado Emilio Peral o las que Rafael Dieste escribió para el Guiñol de las *Misiones Pedagógicas*.

Junto a los modelos tradicionales, también influyeron entre los cultivadores del género autores contemporáneos que continuaban el camino abierto a la farsa vanguardista por Jarry o Apollinaire. Ese camino, además de servir de cauce privilegiado para concepciones teatrales antimiméticas, favoreció el desarrollo de propuestas de fuerte contenido crítico, algo que, por otra parte, ya estaba en los orígenes del género. Tal intención es la que justifica obras como *Su excelencia don Capirote* de Antonio

Espina, recuperada por Rey Faraldos, la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas* de Valle-Inclán y, ya en los años de la República y con un acentuado contenido propagandístico, las *Farsas Revolucionarias* de Alberti. Junto a este tipo de piezas también se podría citar la olvidada *Orestes I*, "burla política" que Ximénez de Sandoval y P. Sánchez de Neyra estrenaron en noviembre de 1930 bajo la apariencia de una fábula sobre el fracaso y la ruina que aguardan a quienes pretendan desterrar la codicia y el robo de la vida social.

Una obra de especial relevancia en estos años fue la farsa de Fernand Crommelynck titulada *Le cocu magnifique*, estrenada en París a principios de los años veinte y que, tras el montaje de Meyerhold, se convirtió en una de las referencias del teatro de vanguardia. La editorial de la *Revista de Occidente* la publicó con el título de *El estupendo cornudo* en 1925 y la *Compañía de Arte Moderno* de Rivas Cherif la representó en 1933. Ese mismo año el grupo *Antifistora* estrenó *El amor de don Perlimplín* de García Lorca, en la que es perceptible su influencia, al igual que en *El celoso y su enamorada*, "farsa para adolescentes" de Max Aub.

La farsa de Max Aub forma parte, junto a *Crimen*, *El desconfiado prodigioso*, *Una botella* y *Espejo de avaricia*, del conjunto de obras que Aub compuso durante los años veinte y publicó en 1931 con el título de *Teatro Incompleto*. Obras en las que, según Soldevila-Durante, la actitud pantomímica alcanza una profunda significación y responde al intento desesperado del autor por comprender y ser comprendido por encima de la interposición de barreras orales o auditivas. Las farsas de Max Aub son la expresión del hombre en su más elemental desnudez, de su enfrentamiento con las fuerzas del mal a través de la forma esquemática que se ha conservado en el teatro de marionetas o en el guiñol y que conecta, como en el caso de

Espejo de avaricia, con modelos del expresionismo alemán.¹⁴ También en estos años escribió Max Aub otra interesante obra, *Narciso*, a la que nos referiremos más adelante.

Relacionado en cierto modo con la farsa por su deformación grotesca de la realidad, el género del *Grand-Guignol* también atrajo la atención de los renovadores de la escena, sobre todo a partir de la gira en 1912 de la compañía de Alfredo Sainati y Bella Staracce-Sainati. Su repertorio, además de interesar a un público ansioso de emociones fuertes, fue un referente para algunos autores implicados en la renovación teatral y sus rasgos no son ajenos a ciertos aspectos de la estética de Valle-Inclán. En particular en obras como *La cabeza del Bautista*, publicada inicialmente bajo el rótulo de “novela macabra” antes de convertirse en “melodrama para marionetas” y formar parte del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Su estreno en 1924 llamó la atención de la actriz italiana Mimí Aguglia que, con la mediación de Rivas Cherif, la incorporó al repertorio de su compañía, especializada en obras de *Grand-Guignol*. En 1925, durante su gira por España y Portugal, la obra de Valle obtuvo un notable éxito, especialmente en Barcelona. El mismo Rivas Cherif compuso un “acto de gran guiñol” titulado *Trance*, adaptación teatral de un relato que había publicado en 1923 y que tres años más tarde llevó a escena con *El Mirlo Blanco*. En la obra aparecen situaciones y personajes típicos del *Grand-Guignol*, psiquiatras, episodios de hipnosis, asesinatos y escenas sexuales, pero es

¹⁴ Ignacio Soldevila-Durante, “Max Aub, dramaturgo”, *Segismundo*, X, n.º 19-20, 1974, pp. 139-192; la influencia de Crommelynck en *El celoso y su enamorada*, en las pp. 54-55. La relación de Aub con la renovación teatral se muestra en: Manuel Aznar, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1958)*, Universitat de Valencia, Aula de Teatre, 1993.

interesante constatar cómo para Díez-Canedo el “acto granguínesco” de Rivas presenta coincidencias de pensamiento con el drama de Lenormand *L’amour magicien*, lo que evidencia que, al igual que ocurría en el teatro europeo, para los críticos y autores españoles comprometidos con la renovación de la escena, algunos aspectos de los espectáculos populares adquirirían una nueva dimensión al integrarse en el contexto de las nuevas tendencias teatrales.¹⁵

Otra corriente también ajena al realismo teatral y estrechamente relacionada con el género de la farsa fue el denominado *Teatro del grottesco*, representado, sobre todo, por las obras Luigi Chiarelli y algunas piezas de autores como Pirandello y Rosso di San Secondo. De los dramas de Chiarelli estrenados en España se destacó su teatralidad y capacidad satírica, así como los mecanismos deshumanizadores y el humor con el que desmontaban las hipocresías de la moral burguesa y las convenciones del teatro melodramático. Fue otra de las tendencias que impulsó una interesante discusión crítica que, más allá de la valoración de la obra de Chiarelli, planteó la redefinición del concepto de lo grotesco y su función en el teatro de la época. Meyerhold fue otro de los más importantes formuladores del concepto, que vinculó con los espectáculos de variedades, al tiempo que reivindicaba el arte de los acróbatas y su concepto físico del arte del actor. Aunque no faltaron opiniones reticentes como las de Burmann, recogidas por Estévez-Ortega,¹⁶ Meyerhold ya era para Adolfo Salazar a la altura de 1929 uno de los más destacados re-

¹⁵ El artículo de Díez-Canedo donde aparece la relación entre la obra de Rivas y la de Lenormand se titula “H. R. Lenormand y el paisaje dramático” y precede a la traducción de *El hombre y sus fantasmas* que publicó la *Revista de Occidente* en el n.º 49, en julio de 1927, p. 68n.

¹⁶ Enrique Estévez-Ortega en *Nuevo Escenario* reproducía la opinión de Sigfrido Burmann sobre el teatro de Meyerhold, que había contempla-

presentantes del “teatralismo” con el que identificaba la renovación de la escena. De alguna manera, se convirtió en una de las referencias obligadas, junto a otras como la de Gordon Craig, cuando se hacía referencia a las nuevas tendencias.¹⁷

En general, el teatro ruso despertaba gran interés entre los sectores comprometidos en la renovación teatral, interés entrelazado con la atracción por la revolución soviética y su influencia sobre un nuevo modelo de teatro que, sobre todo, en el periodo de la República se convirtió en constante referencia. Es lo que se puede comprobar, por ejemplo, en la serie de trece artículos que el diario *Luz* publicó en 1933 sobre “El teatro en Rusia” precedidos de una entrevista a Max Aub que acababa de regresar de la Unión Soviética.¹⁸ De Evrinov, conocido sobre todo por *El asalto al Palacio de Invierno*, espectacular montaje realizado en 1920 antes de su salida de la Unión Soviética para establecerse en París, se estrenó en 1928 su obra *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad*, traducida del francés por Azorín. La crítica lo presentó como uno de los principales representantes del nuevo teatro y lo vinculó por esa obra con la preocupación existencial que ofrecían las obras de Pirandello. Tairov, fundador del *Teatro de Cámara de Moscú* y autor de influyentes escritos teóricos, era valorado por sus montajes con artistas plásticos de la vanguardia, en particular los realizados con Alejandra Ex-

do directamente en Rusia: “Es demasiado monótono. No está logrado; no está cuidada la escena; es un teatro experimental, pero sin belleza.” (pp. 25) y, a continuación, alababa la labor de Stanislavski.

¹⁷ Adolfo Salazar, “Diaghileff”, *Revista de Occidente*, T. XXVI, n.º 76, octubre 1929, pág. 125.

¹⁸ La serie de artículos sobre “El teatro en Rusia”, aparecieron en el diario *Luz* del 18 de julio al 26 de septiembre de 1933. Dato tomado de: Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral*, ed. cit., donde se reproduce, comentada y analizada por Manuel Aznar, la entrevista a Max Aub: pp. 37-51.

ter. A partir de las giras europeas que inició en 1923 su nombre se asoció a la lista de los más reputados directores de escena, tal como destacó también la crítica española. Al igual que se prestó atención a las aportaciones de Vajtan-gov, creador de espectáculos como *La princesa Turandot*, de Gozzi, en 1922, y de *Hadibuk*, obra del autor judío ruso An-Ski que con el título de *El Dibbouk* estrenó Gaston Baty y que Azorín incluyó entre sus modelos de teatro “superrealista”.

Todos estos nombres eran, por tanto, conocidos y valorados como exponentes de las nuevas tendencias escénicas, pero quien realmente aportó a los renovadores del teatro español un concepto de la puesta en escena con el que contrastar sus propias propuestas fue Jacques Copeau. Desde su teatro del *Vieux Colombier*, abierto en su primera etapa en 1913, el director francés ofrecía el ejemplo de un trabajo riguroso con los actores, respetuoso con la obra dramática y sobrio en los elementos materiales. Copeau los redujo a un escenario fijo y tridimensional en el que, con el empleo de la luz, conseguía crear la atmósfera apropiada para cada obra. Esos fueron los aspectos que sedujeron a Rivas Cherif cuando conoció su labor durante la segunda etapa del *Vieux Colombier*, la que inició en 1920 tras el paréntesis de la primera guerra mundial. La austeridad de medios como presupuesto artístico y el rigor en el trabajo sí estaban al alcance de los renovadores del teatro español ya que les ofrecía un modelo que no exigía medios técnicos inaccesibles y que, además, cumplía plenamente sus aspiraciones artísticas. A través de Copeau, Rivas Cherif encontró el cauce para armonizar en sus personales propuestas escénicas las ideas de Gordon Craig con el respeto por la obra dramática, a la que Rivas, al igual que Copeau, no quería renunciar. En los proyectos renovadores del teatro español hay que destacar, por tanto, junto a la influencia de Craig en el fondo teórico y las motivaciones profundas de las opciones estéticas, la de

Jacques Copeau en la materialización escénica, el trabajo con los actores y el rigor con que se debían afrontar todos los aspectos de una producción. Una relación que también expresó Max Aub al referirse a los modelos que habían influido en su primer teatro y, que en el caso de Copeau y su programa de renovación de los clásicos, llegó a inspirar la composición de su "farsa de carácter" *Espejo de avaricia*.

La herencia de Copeau se materializó en el teatro francés a través de la labor de los directores escénicos que formaron el *Cartel*, Pitoëff, Baty, Dullin y Jouvet, que también sirvieron de ejemplo a la escena renovadora española. Dullin había estrenado en 1923 en el teatro de *L'Atelier* *El señor de Pígalión* de Jacinto Grau, pero quienes tuvieron una mayor presencia fueron Pitoëff y Baty. El primero, conocido por montajes como *El devorador de sueños* de Lenormand, de 1922, y, sobre todo, por su puesta en escena el año siguiente de *Los seis personajes en busca de autor* de Pirandello, actuó con su compañía en Madrid en febrero de 1927 con un repertorio que incluía otro de sus montajes más celebrados, el de *Santa Juana* de Bernard Shaw. Sus representaciones pusieron de manifiesto algunos de los rasgos por los que era considerado uno de los grandes directores de escena. En particular, su capacidad para poner al servicio del sentido profundo de cada obra un diseño de los espacios escénicos basado en las sugerencias simbólicas del color y el empleo creativo de la luz. Aspecto que destacó con admiración la crítica e influyó en montajes como el de *Brandy, mucho brandy* de Azorín, estrenada poco después de la visita de la compañía de Pitoëff. En cuanto a Gaston Baty, su prestigio radicaba tanto en su labor de director como en las ideas de sus ensayos teóricos. En ellos defendía un concepto antinaturalista del teatro que no rechazaba el texto literario sino su armonización con los demás medios expresivos del arte teatral, algo que para Baty se había logrado en la tragedia griega, los misterios medievales y el drama isabelino. Esa

búsqueda de la armonía entre el texto literario y los elementos espectaculares es la que acercó a los renovadores del teatro español a sus ideas, difundidas por críticos como Azorín y por artículos que el propio Baty publicó en la prensa española.

3. PIRANDELLO, FREUD Y LA INFLUENCIA SURREALISTA

La influencia de esas ideas de Baty, al igual que las de la mayoría de los renovadores del arte teatral, no repercutió realmente más que en un reducido número de críticos y creadores, a pesar de que el tema de la crisis del teatro fuera un tema de constante actualidad. Sin embargo, a principios de los años veinte, Pirandello, una de las figuras más representativas de lo que por entonces se denominaba en sentido general teatro de vanguardia, alcanzó en España una popularidad que traspasó los límites de los ambientes directamente interesados en la renovación teatral. En principio, esa popularidad partió de la representación de sus obras en los escenarios españoles en un momento de gran prestigio internacional del autor italiano e impulsó una corriente de índole intelectual que conectó de forma natural con la que giraba en torno a la definición del "arte nuevo", además de convertirse en un incentivo para la renovación del teatro español. Su modelo se puede encontrar en piezas como *El desconfiado prodigioso* de Max Aub, el prólogo de la trilogía *Lo invisible* de Azorín y *El Público* de García Lorca, donde su presencia se vislumbra en la figura del director o en la confrontación entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena. El cruce de influencias en esta obra, tal vez la más relevante del teatro español de vanguardia, muestra la asimilación de las distintas corrientes que, a finales de los años veinte, habían conservado su capacidad como germen de renovación. Entre ellas, además del modelo pirandelliano, hay que seña-

lar el expresionismo, al que ya hemos hecho referencia, y el surrealismo, íntimamente relacionado con las teorías de Freud que, al igual que en los distintos ámbitos del arte y la cultura, también tuvieron su reflejo en el teatro de la época.

El modelo más representativo de la plasmación escénica de las teorías de Freud fueron los dramas de Henri-René Lenormand, autor dramático francés que adquirió gran popularidad desde principios de los años veinte con obras centradas en el análisis psicoanalítico de personajes agobiados por sucesos oscuros de su existencia. Directores de la categoría de Pitoëff y Baty pusieron en escena sus dramas, títulos como *Les Ratés*, *Le temps est un songe*, *Le Mangeur de rêves*, *Le Simoun* o *L'Homme et ses fantômes*, que con el título de *El hombre y sus fantasmas* publicó *La Revista de Occidente* en 1927 en una traducción precedida de un importante artículo de Enrique Díez-Canedo. En él, la figura de Lenormand adquiriría la categoría de modelo para la renovación teatral, ya que Díez-Canedo lo valoraba no sólo por la novedad temática y la profundidad psicológica de sus personajes sino también por su aportación escénica. En particular, por la estructura de sus dramas "en cuadros o escenas mejor que en actos -más próximo en esto a la movilidad del teatro isabelino inglés o del teatro clásico español que a la lenta andadura del clásico y aun del moderno francés", por lo que "se aviene de lleno a la nueva fertilidad de la inventiva escenográfica".¹⁹ A pesar de ese interés por el autor francés, su presencia en los escenarios españoles fue muy limitada. Se representó por primera vez en 1928, cuando la Compañía de Margarita Xirgu puso en escena una de sus obras más represen-

¹⁹ La obra de Lenormand se publicó en los n.º 49, 50 y 51 (T. XVII) de julio, agosto y septiembre de 1927, pp. 77-104, 206-238 y 339-356. El artículo de Enrique Díez-Canedo, titulado "H. R. Lenormand y el paisaje dramático", en el n.º 49, pp. 64-76; la cita es de la p. 74.

tativas, *Les ratés*, con el título de *Los fracasados* y hasta 1933 no volvió a presentarse otra de sus obras, *Asia*, y ya sin la expectación que había despertado cinco años antes.

No fue, por tanto, la influencia directa de Lenormand la que impulsó a algunos autores españoles a escribir, con distintos resultados escénicos, dramas inspirados en las ideas de Freud. Algunas de esas obras pueden calificarse, según José Paulino, como dramas o comedias de intriga psicológica en cuanto el conflicto se muestra primordialmente a través de los discursos de los personajes. En sus parlamentos se enuncian las ideas sobre los sueños, la locura o el inconsciente que sostienen la problemática de la pieza sin que ese nivel interior de la conciencia sustituya sobre el escenario el plano de la realidad cotidiana. A tal esquema responden obras como *Sinrazón* de Sánchez Mejías, *Tararí* de Valentín Andrés Álvarez, *Las Adelfas* de los hermanos Machado o *El otro* de Unamuno.²⁰

En alguna medida, también se puede situar en este contexto de la influencia de las teorías de Freud y el relieve que adquieren los temas de índole sexual *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, obra sobre el amor de dos mujeres que el propio autor estrenó con su teatro experimental *El Caracol* a comienzos de 1929. La crítica destacó la interpretación y puesta en escena y valoró la valentía del autor al tratar tan directamente un tema como el de la homosexualidad. Ian Gibson apunta que, seguramente, Lorca, que por esas fechas preparaba con *El Caracol* el que sería frustrado estreno de *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, encontró en la obra de Rivas el impulso que necesitaba para abordar sin tapujos el tema de la homosexualidad en *El público*.²¹ El amor lésbico volvió a estar

²⁰ José Paulino Ayuso: "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis", en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 19-20, diciembre 1996, pp. 69-85.

²¹ Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 107-108.

presente en los escenarios madrileños unos meses más tarde con *La prisionera* de Edouard Boudet, una obra de corte mucho más tradicional que *Un sueño de la razón*, en la que Rivas Cherif asimila influencias tan diversas como las de Lenormand, Gordon Craig y Goya. La presencia del primero se deja notar en aspectos como la marginación espiritual de los personajes y la atmósfera extraña en la que se sitúa la acción, así como la influencia de Craig en la ausencia de acotaciones del texto y en la terminología musical con la que se define el carácter de cada una de las escenas. La vinculación con Goya, presente ya en el título y subtítulo –“Drama único en forma de trío, sobre un tema de Goya”– implicaba en ese momento tomar partido por una de las opciones estéticas que, en el contexto de la vanguardia, se oponían en torno a la celebración de los centenarios de Goya y Góngora. En torno a lo que podía significar la humana aspereza del pintor frente al purismo noegongorino. Esa opción es la que refleja el tono irónico y los ribetes grotescos que va adquiriendo el drama. Rivas Cherif, que ya había colaborado en la celebración del centenario de Goya con el montaje en junio de 1928 de dos sainetes de Ramón de la Cruz, participaba con su drama en las iniciativas culturales que en torno al homenaje a Goya pretendían ofrecer una alternativa a lo que representaba la estética deshumanizada asociada a la figura de Góngora.

Las obras a las que nos venimos refiriendo en relación con la influencia de las ideas de Freud aportaron a la renovación del teatro español de la época una cierta novedad temática y una cuidadosa justificación psicológica de las motivaciones y conductas de los personajes. Sin embargo, las aportaciones de Freud respecto a la complejidad de la conciencia y lo que implicaban de quiebra de una visión única de la realidad no llegaron a traspasar el plano puramente discursivo y a reflejarse sobre el escenario. Algo que, no obstante, sí intentaron otros autores en obras

en las que el escenario dejó de plantearse como el espacio exclusivo de la realidad cotidiana para convertirse en el marco donde podían aflorar las zonas profundas de la personalidad y hacerse visible el desconcertante mundo de los sueños. En estos textos, algunos de los cuales llegaron a representarse en su tiempo, confluyeron diversas influencias, y, entre ellas, las procedentes del surrealismo, lo que permite incluirlo como uno de los elementos que configuran el panorama del teatro español de vanguardia.

Los estudios que en los últimos años se han ocupado de analizar la influencia del movimiento surrealista en el arte y la literatura española de este periodo han dejado patente su importancia frente a las reticencias que durante mucho tiempo la cuestionaron. Aunque también es verdad que, a pesar de que en algún momento se calificó como surrealista a cualquier obra teatral de índole vanguardista o simplemente cercana a los principios renovadores, su influencia en el teatro fue mucho menos relevante. Tal influencia la ha clarificado Andrew A. Anderson al identificar en las obras de teatro de vanguardia los rasgos propios del surrealismo entre los procedentes de otros movimientos, lo cual ha puesto en evidencia tanto la necesidad de deslindar en cada caso el cruce de influencias como lo inadecuado de algunas atribuciones que poco tenían que ver con el movimiento surrealista.²² En este sentido, habría que referirse en primer lugar a Azorín, que paradójicamente fue uno de los pocos autores españoles que señaló explícitamente su vinculación con el surrealismo. En 1927 presentó el estreno de su obra *Brandy, mucho brandy* como ejemplo práctico de la renovación teatral que venía ex-

²² El análisis y las conclusiones de Andrew A. Anderson se pueden encontrar en: “Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936”, *Ínsula*, n.º 515, noviembre 1989, pp. 23-24, y, de forma más extensa, en: “Bewitched, Bothered, and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism, 1924-1936”, incluido en C. Brian Morris (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse, 1991, pp. 240-281.

poniendo en artículos y declaraciones y a la que calificaba como "superrealista". Desde entonces, mantendría ese rótulo para calificar otras muestras de su proyecto teatral y titular una de sus obras en prosa. Azorín dedicó numerosos artículos y declaraciones a explicar su propuesta de teatro "superrealista" y aludió, incluso, a André Breton y los surrealistas franceses que en 1924 habían publicado el *Primer Manifiesto*. Pero tanto sus disquisiciones teóricas como sus obras "superrealistas" poco tenían que ver con el movimiento surrealista. El fundamento estético e ideológico de sus ideas partía de la reacción antinaturalista para entroncar con el simbolismo al tiempo que asimilaba la influencia de autores como Lenormand y Pirandello, las teorías de Freud, la revalorización de los modelos teatrales clásicos y la admiración por el cine y el lenguaje cinematográfico. Todo ello da idea del profundo conocimiento que tenía Azorín de las nuevas tendencias de la escena europea y del importante papel que desempeñó para difundirlas a través de sus artículos periodísticos. Lo que no impedía que sus ideas estuvieran muy alejadas del surrealismo, tanto desde el punto de vista formal como ideológico, y su análisis poco aporta a la clarificación de la influencia del surrealismo en el teatro español de la época. Y lo mismo puede decirse de sus obras teatrales, entre las que destaca la trilogía *Lo invisible*, que Rivas Cherif puso en escena en la inauguración del grupo experimental *El Caracol* y en la que intervino como actor el propio Azorín. Nada tiene de extraño, pues, que la autoproclamada relación de Azorín con el surrealismo fuera cuestionada desde el principio por los críticos conocedores de las nuevas tendencias y que, en la actualidad, la mayor parte de los estudios sobre el surrealismo español la ignore o rechace.

Muy distinta es la consideración que ha merecido el *Hamlet* de José Bello y Luis Buñuel, texto que Agustín Sánchez Vidal recuperó en su edición de la *Obra Literaria* de Buñuel en 1982 y que ha sido valorado como el único

testimonio indiscutible de teatro surrealista español. Al que habría que añadir, sin duda, la "farsa surrealista" de Agustín Espinosa titulada *La casa de Tócame Roque*, texto también publicado tardíamente, en 1980, y que, junto a *Hamlet*, constituye un valioso testimonio del atractivo escénico que algunos vanguardistas españoles descubrieron en el surrealismo. La autoría de *Hamlet* se debe tanto a Luis Buñuel como a José Bello, aunque sólo conservamos la versión que, seguramente, Buñuel retocó para el estreno de la obra con un grupo de amigos en el café *Select* de Montparnasse durante el verano de 1927.²³ La relación de José Bello con Buñuel, al igual que con Lorca y Dalí, no fue sólo de íntima amistad ya que compartieron también inquietudes vanguardistas en las que Bello participó activamente. A él se deben algunos de los hallazgos más imaginativos del surrealismo español que luego pasaron a formar parte de *Un perro andaluz*, e incluso, tal vez, términos tan representativos de la vanguardia española como "carnuzo" y "putrefacto", en los que se resumía el rechazo que todos ellos sentían hacia lo caduco y retrógrado. Tanto José Bello como Luis Buñuel habían tenido ya alguna relación con el teatro. El primero, como autor junto a Alberti de la obra titulada *El pobre*, que no se conserva pero que llegó a representarse en *El Mirlo Blanco*, el teatro familiar

²³ En el comentario a su edición de la obra, Sánchez Vidal señala que el original está fechado en julio de 1927 en el *Hotel des Terrasses* y que el propio Buñuel le contó que lo había escrito en el *Café Select* de Montparnasse, donde lo representaron un grupo de amigos entre los que se encontraban Francisco García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado y Francisco Bores. Un local en el que, como recuerda en sus memorias el escenógrafo Santiago Ontañón, mantenían a menudo reuniones y tertulias en las que Buñuel tenía un gran protagonismo (Santiago Ontañón, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988). José Bello nos comentó que la primera versión de *Hamlet*, no muy diferente de la que se conserva, la escribieron por esas fechas él y Buñuel en un café madrileño imitando más o menos humorísticamente las técnicas surrealistas.

de los Baroja. Buñuel, como teórico con la publicación de un interesante manifiesto y también como director escénico de uno de los montajes de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, el que se llevó a cabo en Amsterdam en la primavera de 1926. El texto teórico de Buñuel se publicó con el título de *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* en la revista *Alfar* en 1923. En esa época, Buñuel estaba volcado en la composición de poemas y textos en prosa que evidenciaban la influencia de diversas tendencias vanguardistas y de modelos como el de Ramón Gómez de la Serna. Y esas mismas influencias, en particular las procedentes de Apollinaire y los presupuestos futuristas, son las que se muestran en su manifiesto teatral, en el que reivindica la autonomía de los objetos y su derecho a ser protagonistas de su propia realidad. Era también la época en la que Buñuel y Lorca representaban en la Residencia de Estudiantes una parodia del *Tenorio* de Zorrilla de la que quedan algunos testimonios y cuyo humor trasgresor y provocativo impregna diversos pasajes del *Hamlet* mientras otros remiten, como señala Sánchez Vidal, al Apollinaire de *Les mamelles de Tirésias*, al primer teatro de Ramón Gómez de la Serna y a piezas dadaístas, en particular *El emperador de China* de Dessaignes y *Mouchoir de nuages* de Tzara, donde se inserta a modo de collage una escena de la obra shakesperiana.²⁴ Luis Buñuel comenzó a ser considerado un destacado representante del movimiento surrealista tras el estreno de *Un perro andaluz* en 1929,

²⁴ De las parodias del *Tenorio* que solían montar Buñuel y Lorca en la Residencia de Estudiantes se conserva un programa de mano y alguna fotografía, así como una edición de la obra de Zorrilla anotada por Buñuel para tales montajes, tal como descubrió Antonio Sánchez Romeralo en un ejemplar que perteneció a Antonio García Solalinde (Antonio Sánchez Romeralo, "Un *Tenorio* de Buñuel (Libreto para una representación en la Residencia de Estudiantes)", *La Torre*, n.º 10, abril-junio 1989, pp. 357-379). Sobre las alusiones al teatro de Lorca: Víctor Fuentes, "De Mariana Pineda al *Hamlet* dadaísta-surrealista de Buñuel", MIFLC Proceedings, Greenville, SC: Furman University, 1987, pp. 167-175

pero en esta breve obra teatral ya se anuncian algunas de las rupturas formales y provocaciones temáticas propias de esa obra y del surrealismo en general. Entre ellas, el rechazo de los principios lógicos y de verosimilitud, los saltos espaciales y temporales o la parodia inmisericorde de estilos o principios estéticos. En el caso del *Hamlet* de Buñuel y Bello, la parodia, además de cebarse con el *Tenorio* y otros clásicos, alcanzaba, tal como ha puesto de manifiesto Víctor Fuentes, a una obra como *Mariana Pineda* de Lorca, que Buñuel despreciaba como ejemplo de una estética neopopularista sentimental y caduca.

También tiene una intención desmitificadora el título de la obra de Agustín Espinosa, *La casa de Tócame Roque*, que, además de desvirtuar el género costumbrista, funciona como metáfora espacial del sentido de la obra. Su autor fue una de las figuras más importantes de la vanguardia canaria y el creador, entre otras importantes obras, de la novela titulada *Crimen*, uno de los textos más relevantes del surrealismo español. El mismo año de esta obra, 1934, está fechada la "farsa surrealista" *La casa de Tócame Roque*, de la que se conserva una versión incompleta que ha publicado y analizado Miguel Pérez Corrales. Con una clara influencia de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautreamont, a quien se rinde homenaje en una de las escenas, el auténtico protagonista de la obra es la casa donde transcurre la acción, un lugar en el que ocurren hechos terribles, desfilan los fantasmas de quienes la han habitado, cobra vida lo inanimado y se revisa el discurrir del siglo XX hasta la fecha misma de la redacción del drama. Todo ello bajo una óptica de radical pesimismo que proclama el fin de la felicidad vanguardista.²⁵

²⁵ El análisis de *La casa de Tócame Roque* lo incluye Miguel Pérez Corrales en un apartado de su libro: *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, Tomo II, pp. 561-571.

Aunque *Hamlet* y *La casa de Tócame Roque* sean los únicos dramas que, en rigor, cabe calificar como surrealistas en el contexto del teatro español de vanguardia, es posible identificar también en algunas otras obras elementos próximos al surrealismo. El origen de esa influencia es poco probable que estuviera en las escasas piezas teatrales compuestas por los autores ligados al surrealismo y parece más bien apuntar hacia modelos poéticos a los que habría que añadir el interés por las actitudes, ideología y referentes intelectuales del movimiento surrealista. De la misma manera que los artistas y poetas españoles utilizaron el surrealismo como un elemento más en su proceso creativo, los dramaturgos realizaron el trasvase expresivo al lenguaje teatral e integraron en sus obras imágenes verbales y escénicas de raigambre surrealista. Un ejemplo destacado lo constituye *Tic-Tac*, obra que Claudio de la Torre consiguió llevar a los escenarios en 1930. El autor contaba con el prestigio del Premio Nacional de Literatura por la novela *En la vida del Señor Alegre* y ya había estrenado alguna obra con desigual fortuna, sin embargo, como él mismo relató años más tarde, numerosos avatares retrasaron la puesta en escena de *Tic-Tac* hasta cinco años después de su composición. En ese intervalo, Dalí realizó unos bocetos para los decorados y recibió ofertas de Valle-Inclán y Lugné-Poe para su estreno que no llegaron a fructificar. En el primer caso, porque para su representación en *El Mirlo Blanco* se le exigían modificaciones que no aceptó. La oferta de Lugné-Poe de incluir la obra en el repertorio del teatro de *L'Oeuvre* iba acompañada de una interpretación simbolista que contradecía la concepción del autor mucho más próxima al expresionismo, tal como señalamos al tratar de la influencia de ese movimiento en el teatro español. Lo que permite relacionarla ahora con el surrealismo y justifica el calificativo de "superrealista" que le aplicó Manuel Machado en su crítica del estreno, es el importante papel que en ella desempeña el elemento

onírico. La manera en que la radical insatisfacción vital del personaje central de la obra y su búsqueda de una vida distinta se expresa en un escenario convertido en el reflejo del subconsciente del protagonista durante el instante expandido al que se refiere el título. En este aspecto, hubiera sido muy interesante conocer los bocetos de Dalí para comprobar de qué forma ese mundo de los sueños se hubiera materializado sobre el escenario.

Más radical fue la propuesta teatral que José Bergamín ofreció en *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye*, publicadas en 1925 y 1927. Consideradas por algunos críticos como "diálogos dramáticos" y calificadas por su autor como "teatro aforístico para leer", parece ser que en algún momento Bergamín intentó en vano que fueran aceptadas por Martínez Sierra para su representación en el Teatro Eslava, lo cual indica claramente su vocación teatral. Ambos textos carecen de una trama de carácter tradicional, poseen su propia coherencia escénica y los personajes utilizan un lenguaje a menudo carente de lógica, todos ellos rasgos propios del teatro de vanguardia que se acentúan, sobre todo, en *Enemigo que huye*. Su complejidad estructural y los numerosos cambios escénicos se deben, sin duda, a la influencia cinematográfica que, en alguna escena como la que se desarrolla en el "laboratorio gótico" del Doctor Fausto, conecta directamente con el cine expresionista. Otros aspectos, en cambio, tienen que ver claramente con el surrealismo: la supresión de las fronteras entre sueño y realidad, el lenguaje irracional, el humor cáustico y la objetivación sobre el escenario del inconsciente de los personajes. Algunos de esos personajes proceden de la tradición literaria, como Fausto, don Juan o Hamlet, seres empeñados en una búsqueda inútil de su propia identidad en escenas que remedan las de las obras originales de que proceden. Este entronque con la tradición es uno de los rasgos que caracterizan su teatro posterior, al igual que la inquietud religiosa y existencial,

que en esta pieza se manifiesta a través de un personaje como el demonio, figura recurrente a lo largo de toda su obra.

Con una gran expectación se estrenó en 1929 *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, una expectación en buena parte defraudada porque se esperaba del autor una obra mucho más radical en sus planteamientos vanguardistas. Estos se limitaron a algunos elementos escenográficos como la desproporción del tamaño de algunos objetos, la concha del apuntador que se vuelve hacia los espectadores, sin duda por influencia del prólogo de *Les Mamelles de Tiresias* de Apollinaire, y, sobre todo, la caracterización de los personajes, con la mitad del cuerpo pintada de negro. Un recurso que expresaba plásticamente el sentido profundo de la obra: la insatisfacción del ser humano y su anhelo por encontrar a través del amor su otra mitad perdida. Esa caracterización de los personajes, que se ha relacionado con el cubismo a través de una línea de influencia que conecta con la que marcó su primer teatro, es la que también en alguna medida aproxima la obra al surrealismo. Una aproximación que adquiere sentido si tal caracterización se interpreta como la expresión de un concepto de la personalidad del ser humano en el que la parte consciente e inconsciente se manifiestan indisolublemente unidas en el discurrir de la vida. Algo que en el último acto se muestra de forma aún más explícita cuando el escenario se transforma en un espacio onírico donde aparece la "hilera de medios seres fantásticos unidos por un cordón". Con todo, la "farsa fácil" de Gómez de la Serna significó, sobre todo para aquellos que como Bergamín conocían sus primeras obras, una decepción de quien se esperaba que abriera nuevos caminos para la escena.

Ese propósito innovador fue el que guió la vocación teatral de Mario Verdaguer, uno de los más destacados novelistas de vanguardia con títulos como *El marido, la mujer y la sombra*, *La mujer de los cuatro fantasmas*, sobre todo, *Un intelectual y su carcoma*. Su interés por el teatro se

reflejó en la composición de diversas obras y en propuestas teóricas para su renovación en las que destaca su insistencia en cuestiones de índole escenográfica, en particular las referentes a la luz y a la incorporación de técnicas cinematográficas. Todo ello lo volcó en sus propias obras dramáticas, piezas que tienen en común con sus textos narrativos la temática intelectual, el antirrealismo y los personajes deshumanizados. Entre ellas destaca la única que llegó a estrenar, la titulada *El sonido 13*, puesta en escena en el teatro íntimo Fantasio en febrero de 1930. En esta obra aparecen, al igual que en las de Bergamín, personajes tomados de la tradición literaria, como Margarita, Fausto y Arlequín, junto a otros creados por la imaginación del protagonista, un profesor de Estética empeñado en la búsqueda de un nuevo sonido, de una nueva vibración que ya no puede proceder de los personajes de la vieja literatura, sino de la vida auténtica. Una autenticidad que halla en el flujo vital de los propios espectadores que están contemplando la obra, personajes reales del drama de la vida. Su estreno mereció la opinión favorable de Díez-Canedo, que en su crítica en *El Sol* la relacionó con las nuevas tendencias: "Los cinco cuadros de *El sonido 13* tienen una evidente emoción, y además ese porte característico de las obras de avanzada que responde a algunas inquietudes del momento actual."²⁶

²⁶ *El sonido 13* se editó en Barcelona, Editorial Lux, 1930. Según consta en esa edición se representó la noche del 27 de febrero de ese año con decoraciones y efectos escénicos de Rafael Martínez Romarate y figurines y maquillaje de Huberto Pérez de la Ossa. El autor siguió muy de cerca el montaje de la obra, tal como él mismo relata en la "Síntesis autobiográfica" que envió a Joaquín de Entrambasaguas para que fuera incluida en un estudio de éste sobre su obra: *Mario Verdaguer, Estudio biográfico-crítico*. Separata del tomo VIII de la colección *Las Mejores Novelas Contemporáneas*, Madrid, Planeta, 1966, pp. 1258-1264. La cita de la reseña de Díez-Canedo en *El Sol* (27-II-1930) está recogida en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. V. Elementos de renovación*, Tomo IV, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 169.

El “espectáculo en dieciséis momentos” y “dos intermedios” titulado *El personaje presentado* que Concha Méndez publicó en 1931 también se sitúa claramente en el marco de la literatura de vanguardia. Por su fragmentarismo de origen cinematográfico, los lugares sofisticados donde se desarrolla la acción, en la que abundan las referencias al jazz, los deportes o los automóviles y el propio carácter insatisfecho de la protagonista, que cambia su cómoda existencia y sus relaciones personales asentadas por una inconcreta búsqueda de la felicidad en tierras extrañas. Desde el punto de vista puramente escénico, destaca la atención que la autora concede al uso expresivo de la luz, en particular en las escenas oníricas. Esas escenas son las que para Catherine Bellver²⁷ permiten afirmar la afinidad de la obra con el surrealismo, ya que en ellas se proyecta el inconsciente de la protagonista y se personifican sus dudas y miedos reprimidos, a veces con la incoherente veracidad que es capaz de reflejar la estética surrealista.²⁷

En el teatro de García Lorca, el reflejo de esa estética presenta aspectos más complejos que en las obras a las que nos acabamos de referir. Una complejidad derivada de la profunda reflexión con la que Lorca encaró el reto que para su concepción artística significaba el surrealismo. A diferencia de Buñuel y Dalí, fascinados por el abandono onírico e irracional que proclamaba el surrealismo ortodoxo, Lorca mantuvo su propio concepto de “evasión” como vía de acceso a la esencia de la realidad. Aunque en algún momento experimentó con el automatismo, tal como él mismo dejó entrever al comentar alguno de sus dibujos, nunca renunció a la tradición literaria y al control racional como fundamentos esenciales de su proceso creativo. Lo cual no le impidió utilizar imágenes surrealistas y

²⁷ El artículo de Catherine G. Bellver en el que se plantea la influencia surrealista es: “El personaje presentado: A surrealist play by Concha Méndez”, *Estreno*, vol. XVI, n.º 1, Primavera 1990, pp. 23-27.

una simbología tomada directamente del mundo de los sueños en los *Diálogos* y las *Prosas poéticas* de los años veinte, el ciclo poemático neoyorquino, el *Viaje a la Luna* y las “comedias imposibles”. En estas últimas obras, *El público*, *Así que pasen cinco años* y la *Comedia sin título* —también conocida como *El sueño de la vida*—, su aparente irracionalismo encierra una cuidadosa elaboración del mundo simbólico de los sueños que, en principio, las sitúa en el ámbito del surrealismo. Influencia a la que habría que añadir otras, como la procedente del teatro vanguardista que tanto le admiró durante su estancia en Nueva York o la del modelo expresionista, que para algunos críticos es la más relevante. Tal es el caso de Andrew A. Anderson, que ha destacado su presencia en aspectos como la estructura en episodios o estaciones, los personajes genéricos, el uso de máscaras o el contrapunto entre escenas oníricas y realistas en un espacio dramático convertido en la proyección del ser interior del protagonista. Aspectos que no contradicen sino que conviven desde el principio con otros relacionados con el surrealismo. Así como en su primer estreno, *El maleficio de la mariposa*, se han señalado ya recursos y técnicas procedentes del expresionismo, una pieza próxima en el tiempo como *El paseo de Buster Keaton* ha sido considerada como “una de las obras maestras del surrealismo español”. Una relación que Huéllamo Kosma precisa al destacar en ella sus inquietantes imágenes visuales, el protagonismo de los objetos, la liberación del discurso y la quiebra de los principios morales básicos.²⁸

²⁸ La vinculación con el Expresionismo de *El maleficio de la mariposa* la establece Richard A. Cardwell en: “Mi sed inquieta: Expresionismo y Vanguardia en el drama lorquiano”, *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, ed. Cristóbal Cuevas, Universidad de Málaga, 1995, pp. 105-106. La cita sobre *El paseo de Buster Keaton* es de Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 89. Julio Huéllamo Kosma: “Lorca y los límites del teatro surrealista español”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, ed. cit., pp. 207-214.

Rasgos que *El paseo de Buser Keaton* comparte con otros de los diálogos que Lorca compuso en los años 1925 y 1926 y que forman parte de la experimentación irracionalista que preludia aspectos fundamentales de su teatro imposible. Nos referimos a obras como *La doncella, el marinero y el estudiante*, *Quimera*, el *Diálogo mudo de los cartujos* o el *Diálogo de los dos caracoles*, calificadas por su autor como "Poesía pura. Desnuda" en un sentido asimilable al concepto de teatro poético que define sus dramas experimentales. En ellos, los rasgos anunciados en estos diálogos adquieren una nueva dimensión al convertirse en expresión de profundos conflictos eróticos que se manifiestan a través de esquemas freudianos, tal como ha estudiado Huélamo Kosma. En estos textos, Lorca dramatiza una pugna de orden inconsciente en la que las preocupaciones más íntimas e inconfesables del ser humano luchan por manifestarse. Y lo hace a través de la representación de un sueño del personaje protagonista, a partir de una consciente y elaborada mimesis de la lógica del mundo de los sueños que se aparta, por tanto, de la vía de acceso irracionalista al inconsciente proclamada por los surrealistas. Lo cual no ha sido óbice para que *El público* haya sido valorado como "el primer intento importante de aplicar técnicas surrealistas a un teatro de problemas humanos, vivos en la realidad de la vida y de los sueños". Se trata de una obra en la que es posible encontrar reflejos visuales de cuadros de Dalí o Max Ernst, la expresión de un amor que estalla contra todas las convenciones de modo semejante al "amor loco" de los surrealistas, así como también la influencia de Jean Cocteau, en particular de su *Orfeo*, con el que la obra de Lorca coincide en rasgos como la función dramática del mundo clásico, el protagonismo de los caballos y algunas propuestas escenográficas.²⁹

²⁹ Los trabajos de Huélamo Kosma sobre la influencia freudiana en el teatro de Lorca son: "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca",

4. COCTEAU Y LA BÚSQUEDA DE NUEVOS LENGUAJES

El interés por la obra teatral de Cocteau seguramente le llegó a Lorca a través del montaje que, con escenografía de Bartolozzi, puso en escena en 1928 el grupo *El Caracol* de Rivas Cherif. La obra la había publicado el año anterior la *Revista de Occidente*, que ya se había hecho eco desde su primer número del prestigio de una de las figuras más relevantes de la vanguardia y del que afirmó Rosa Chacel en un artículo publicado en la misma revista: "la significación de Cocteau en nuestra época se impone dificultándonos el hablar de su Orfeo con juicio meramente literario".³⁰ Como dramaturgo era valorado no sólo como el autor de *Orfeo*, sino también de obras como *El buey sobre el tejado*, *Las bodas de la torre Eiffel* o el ballet *Romeo y Julieta*, cuyo escandaloso estreno parisino en 1926 tal vez inspiró el sentido del collage shakesperiano que Lorca incluyó en *El público*. Un ejemplo de la influencia de Cocteau en el teatro español de vanguardia al que pueden añadirse otros, como el *Hamlet* de José Bello y Luis Buñuel, *Narciso* de Max Aub, o *Enemigo que huye* de Bergamín,

Boletín de la Fundación Federico García Lorca, n.º 6, diciembre de 1989, pp. 59-83 y *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*, Granada, Universidad de Granada, 1996. La cita sobre *El público* es de Rafael Martínez Nadal, del apartado "Surrealismo y tradición culta" de su libro *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 77-91. Para la relación con el *Orfeo* de Cocteau, ver el apartado "Contagio superrealista. Cocteau" de la Introducción de María Clementa Millán a su edición de *El público*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 81-92.

³⁰ *Orfeo*, en traducción de Corpus Barga, se publicó en la *Revista de Occidente* en los n.º 44-45, febrero-marzo de 1927 (T. XV), pp. 177-199 y 347-378. La misma revista publicó otra obra de Cocteau, *La voz humana*, en el n.º 83 (T. XXVIII), mayo 1930, pp. 228-249. La cita de Rosa Chacel es del artículo: "Cocteau-Orfeo", publicado en el n.º 66 (T. XXII), diciembre de 1928, p. 391.

cercanos todos ellos al teatro de Cocteau en el tratamiento cotidiano de la tragedia y el mito. También desde el punto de vista escenográfico es posible encontrar esa proximidad en el "altavoz" utilizado al inicio de *La casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa o el que emplea el corifeo del *Narciso* de Max Aub, heredados, seguramente, de los "fonógrafos" de *Los novios de la torre Eiffel*.³¹

Un caso especialmente interesante entre los que acabamos de citar lo constituye *Narciso* de Max Aub. En particular por su eficacia dramática al incorporar novedades escenográficas como el altavoz del corifeo disfrazado de Arlequín, al que aludíamos antes, los "altos cubos oscuros" sobre los que se sitúan las ninfas, o los "intensos, burdos, sin graduación" efectos de luz. Aspectos que, como ha destacado Joseph Lluís Sirera, también guardan una estrecha relación con el modelo expresionista y que contribuyen a conformar una obra en la que, bajo la aparente despreocupación de la farsa, se esconde la "tragedia profunda" de la incomunicación entre los seres humanos, tema, por otra parte, común al resto del primer teatro de Aub.³²

³¹ Del escandaloso estreno de *Romeo y Julieta* se hizo eco en la prensa Guillermo de Torre (*ABC*, 31 de marzo de 1927). Julio Huéllamo sugiere su influencia en *El público* en el sentido de que Lorca convierte el drama de Shakespeare en un elemento de provocación dentro de su propia obra (*El teatro imposible de García Lorca*, ed. cit., p. 263). Agustín Espinosa publicó en 1931 un artículo titulado "Cocteau en España" (en *La Prensa*, 1 de octubre de 1931. Recogido en: Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa. Textos*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980, pp. 117-118), en el que ironizaba sobre el excesivo predicamento de Cocteau sobre los vanguardistas españoles: "Toda la vanguardia española navega hacia el Orfeo, en traje de buscadora de vellocino de oro".

³² La relación de esta obra con el teatro de Cocteau y su calificación de "tragedia profunda" la señaló Díez Canedo en un artículo publicado en *El Sol* (9 del XII de 1928). El estudio de Josep Lluís Sirera en la Introducción a Max Aub, *Obras Completas. Primer Teatro*, Vol. VII-A, Institutió Alfons El Magnànim, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 25-27.

En esta órbita de reinterpretación de los modelos teatrales de la antigüedad clásica también se podría incluir una obra como *Akebedonys 1930*, compuesta por Eduardo Chicharro, uno de los fundadores del postismo durante la posguerra e hijo del pintor académico del mismo nombre. Estrenada en sesión única en el Conservatorio de Madrid el 17 de junio de 1935, esta "Tragedia de ambiente griego en verso libre, en un prólogo, dos actos y ocho cuadros" ha sido calificada como una obra de vanguardia próxima al surrealismo. No obstante, su lugar está más bien en el marco estético de la "vuelta al orden" impulsada por Cocteau que el autor, residente en Roma, asimiló al modelo de *La Ilíada* de Vicente Monti, tal como el propio Eduardo Chicharro señaló al referirse a la composición de su obra.³³

La figura de Jean Cocteau, a partir de su participación en *Parade*, había comenzado a ejercer una importante influencia entre los vanguardistas españoles, tal como muestra el que Dalí, Montanyá y Gasch lo incluyeran en su *Manifest Groc* como uno de los grandes artistas del momento, junto a figuras de la talla de Picasso, Stravinsky y Breton. El alcance de esa influencia, que Ramón Gómez de la Serna bautizó como "serafismo", no se limitó a los campos literario y teatral, sino que también abarcó las artes plásticas, la música y el cine. Su amplitud de miras con-

³³ *Akebedonys 1930. Tragedia de ambiente griego en verso libre, en un prólogo, dos actos y ocho cuadros, original de Chicharro hijo*, se publicó en la revista *Fantasia. Semanario de la invención literaria*, Madrid, 5 de agosto de 1945, n.º 22, pp. 13-27. La relación con el surrealismo la señala Francisco Aranda, que la califica de "tragedia vanguardista con infusas surrealizantes" (*El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 115). La referencia a Monti del propio autor la recoge Gonzalo Armero en su edición de *Música celestial y otros poemas*, Madrid, Trece de Nieve. Seminarios y Ediciones, 1974, p. 26. Jaume Pont da noticia de otras obras teatrales inéditas de Eduardo Chicharro, *El anillo de María Magdalena y La lámpara* (en colaboración con Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi), en *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions dell Mall, 1987, pp. 571-572.

tribuyó, además, a despertar el interés por el circo, el “music-hall” y el jazz como referentes estéticos y vitales de la modernidad. Concretamente en el aspecto musical, su papel de promotor del grupo de compositores conocido como *Grupo de los Seis* lo convirtió en una referencia para los músicos españoles de vanguardia que, tanto en Madrid como en Barcelona, desarrollaron una labor de renovación musical que, en ocasiones, se plasmó en proyectos escénicos realizados en colaboración con otros artistas y escritores.

Algunos de esos proyectos ya los hemos citado, como el ballet *La romería de los cornudos*, con música de Gustavo Pittaluga y texto de Lorca y Rivas Cherif o *La pájara pinta*, compuesta por Rafael Alberti y Oscar Esplá con decorados de Benjamín Palencia. También a Oscar Esplá y a Rafael Alberti se deben la cantata escénica *La nochebuena del diablo* y un proyecto para la Exposición de Barcelona de 1929 que se iba a titular *Electra electrocutada*, en el que participaron asimismo Benjamín Palencia y José Bergamín. Dentro del género del ballet, además de *La romería de los cornudos* y otras piezas compuestas por Rivas con música de Esplá y Pittaluga, hay que citar *Don Lindo de Almería*, con libreto de Bergamín y música de Rodolfo Halffter y otra interesante obra titulada *Ariel* que compusieron Roberto Gerhard y J. V. Foix con decorados de Joan Miró, conocido por entonces en el mundo de la escena por su relación con los Ballets Rusos.³⁴

La estrecha relación entre Lorca y Manuel de Falla y sus declarados propósitos de colaboración, que llegaron a plasmarse en la organización del Concurso de Cante Jondo en junio de 1922 y en la sesión de títeres del día de Reyes de 1923, no cuajaron en una obra concreta, a pesar de

³⁴ En la edición de Nigel Dennis de *Don Lindo de Almería* (Valencia, Pre-Textos, 1988) se incluyen otros textos —*La madrugada del panadero* y *Lluvia de toros*— a los que también puso música Rodolfo Halffter.

que el primero llegó a escribir por esas mismas fechas el libreto de una ópera cómica titulada *Lola la comedianta*, cuya música debía haber compuesto Falla. Años después, Lorca acarició otras ideas no realizadas, como la creación de una ópera con Salvador Dalí o la composición de música y texto de una opereta basada en *Romeo y Julieta*. La importancia que tiene la música en la obra de García Lorca radica, además de en la realización de proyectos musicales concretos, en la función sustancial que desempeña en el proceso creativo de sus obras y en el concepto mismo de su puesta en escena. El propio autor dio la clave en algunas ocasiones, por ejemplo al señalar el modelo de la *Cantata BWV 104* de Johann Sebastian Bach en la composición de *Bodas de sangre* o al calificar como “operita de cámara” el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y utilizar en ella sonatinas de Scarlatti. Lo cual implicaba adscribirse al neoescarlattismo que tuvo su máxima expresión en la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y que venía a ser, como señala Tomás Marco, la versión española del neoclasicismo strawinskyano europeo. A estos títulos se podría añadir la importante influencia de Falla en las faras lorquianas y el resto de las obras dramáticas de Lorca, impregnadas de sentido musical en su cuidadosa graduación de las voces, tonos y silencios así como en su profundo sentido del ritmo escénico. Una relación entre música y teatro que formaba parte de un concepto creativo que perseguía la integración de las distintas artes y es, en este sentido, en el que la obra de Lorca puede considerarse como la más rica manifestación de la influencia de la música en el contexto del teatro español de la época.³⁵

³⁵ El propósito de Lorca de componer con Dalí “una ópera muy original” lo apunta C. B. Morris, que cita a Ana M.^a Dalí (*El surrealismo y España*, p. 100). El proyecto de una opereta sobre *Romeo y Julieta* lo señala Miguel García-Posada, que recuerda una confidencia del autor a Carlos Morla (*Obras Completas*. III, p. 882). La referencia de Tomás Marco, en: *Historia de la música española 6. Siglo xx*, Madrid, Alianza, 1998, p. 134.

En alguna medida también perseguía esa integración entre las diversas artes la ópera *Charlot*, con música de Salvador Bacarisse y libreto de Ramón Gómez de la Serna. Fechada en 1933 no se representó en su tiempo, lo que privó a la escena española de la época de una obra que reflejaba los nuevos cauces expresivos de la música y el teatro europeo. *Charlot* reelaboraba el motivo principal de *Los medios seres*, es decir, la búsqueda de la plenitud en el encuentro con el otro medio ser complementario que aguarda a cada ser humano. Motivo que en el libreto de la ópera aparecía encarnado en la figura de Charlot, personaje escindido entre la apariencia y la realidad, entre su ser auténtico y el de la ficción cinematográfica. Una complejidad que, desde el punto de vista escénico, se traducía en una rica combinación de elementos que mezclaba la proyección de retazos de película, la aparición de personajes que surgen del reflejo de sí mismos, el ritmo del ballet y la expresividad de la pantomima. Y, planeando sobre todo ello, la continua sorpresa de las imágenes verbales de Ramón.

La referencia a Charlot nos sitúa en el ámbito de la influencia del cine. El nuevo arte que, además de convertirse en una atracción popular, inspiró la obra de artistas y escritores que vieron en el cinematógrafo un medio de indagación en la realidad. Para el teatro comercial el cine fue en principio un serio competidor en el favor del público, pero enseguida se realizaron trasvases favorables para ambos. En el campo de la renovación teatral, la relación fue mucho más compleja aunque básicamente se estableció en torno a dos planteamientos que tuvieron su reflejo en diversas propuestas dramáticas. El primero consideraba que la aparición del cine repercutía positivamente en el desarrollo del teatro ya que así podría la escena regresar a su verdadera esencia y primitiva desnudez y dejar al cine el patrimonio exclusivo de la "ornamentación escénica". Fue la actitud defendida por Unamuno y otros escritores que

abogaban por la revalorización de la palabra en el teatro. Sin dejar de precisar que se trataba de la palabra de grandes escritores como Ibsen o Galdós y no la del teatro hueco y grandilocuente. Mayor repercusión tuvo en los proyectos de renovación teatral la actitud que se situó frente al cine con el afán de incorporar a la escena sus hallazgos expresivos. Aceptándolo como un modelo de plasticidad y visualidad se reforzaba el concepto de reateatralización y hacía más patente la necesidad de buscar nuevos caminos en los orígenes mismos del teatro. Ya en 1922 Díez-Canedo había diferenciado entre el teatro "horizontal", dominado por la palabra, y el "vertical" de la pantalla cinematográfica, en el que prima la acción y es por ello germen del teatro del futuro, un teatro de la plasticidad y la visualidad cuyos antecedentes se remontan al guiñol, la farsa de muñecos y los polichinelas. Tres años después, Antonio Espina en un artículo que ya hemos citado, *Las dramáticas del momento*, volvió a utilizar la imagen de la "estética horizontal del tablado y la estética vertical de la pantalla" para resaltar cómo el cine era el arte que reflejaba la nueva sensibilidad surgida después de la guerra, la "que ha liquidado todo aquel inmenso y variado conceptualismo de que se nutría la dramática occidental."

Se podrían citar variados ejemplos de esta consideración del cine como ejemplo para la renovación teatral. Desde Azorín a Valle-Inclán, quien confesaba en 1928 a Federico Navas su admiración por el cine al definirlo como el nuevo arte plástico de la visualidad y expresaba asimismo su deseo de que algún día se unieran "los dos teatros -cine y teatro- en un solo teatro".⁵⁶

⁵⁶ Las declaraciones de Valle en: Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 51. Otras opiniones de Valle-Inclán sobre cine en Dru Dougherty (ed.), *Valle-Inclán y el cine (Catálogo de la retrospectiva organizada por la Filmoteca Española)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Artículos de Azorín sobre el tema publicados en ABC: "El cine y el teatro"

Para Lorca, al igual que para Buñuel, el cine estaba íntimamente vinculado a la poesía y desde esa perspectiva lo incorporó como uno de los modelos de su teatro experimental. Se puede comprobar, tanto en *El paseo de Buster Keaton*, una pieza de mediados de los años veinte a la que ya nos hemos referido, construida a base de acotaciones visuales de índole surrealista y planos claramente cinematográficos, como en *El público* y *Así que pasen cinco años*, en las que los elementos expresivos procedentes del cine refuerzan estéticamente el alcance significativo de ambas obras. Un jalón importante en ese proceso de integración del lenguaje cinematográfico lo constituyó, sin duda, el impacto producido por *Un perro andaluz*, el filme surrealista de Buñuel y Dalí, ante el que Lorca reaccionó con el guión cinematográfico *Un viaje a la luna*, ejercicio de autoafirmación estética y vital que impregnó también el resto de su obra poética y dramática del periodo neoyorquino. Una etapa que no es exclusiva en cuanto a la influencia del cine en el teatro de Lorca, tal como muestran las referencias cinematográficas de las acotaciones de *La zapatera prodigiosa*, las dislocadas perspectivas escenográficas en el *Amor de don Perlimplín*, inspiradas en el cine expresionista, o el contraste entre el blanco y el negro, de "documental fotográfico", bajo el que se presenta *La casa de Bernarda Alba* o el *Drama fotográfico*, uno de sus múltiples proyectos inconclusos.

La indudable influencia del lenguaje cinematográfico en las distintas propuestas de renovación teatral no debe ocultar, como señala Jorge Urrutia, que algunos rasgos, como los relativos al fragmentarismo estructural o al perspectivismo expositivo podían también explicarse a partir

(26-mayo-1927), "La situación teatral" (28-julio-1927). Una amplia selección se puede encontrar en: Azorín, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

de modelos teatrales.³⁷ En particular, a partir de diversos géneros teatrales del pasado y, entre ellos, los que tenían su origen en el teatro clásico español, cuya valoración estaba en la base misma del concepto de reteatralización. De nuevo en los años veinte ese Calderón volvía a interesar a directores como Reinhardt que lo integraron en la corriente de recuperación de las formas teatrales antiguas a través de una concepción estética próxima tanto al simbolismo como al expresionismo.

Esta revaloración de Calderón tuvo una importante resonancia entre los sectores comprometidos con la renovación de la escena española que impulsaron la recuperación del teatro clásico con criterios muy diferentes a los seguidos en montajes como los de María Guerrero y Díaz de Mendoza o los de las campañas de teatro clásico de Ricardo Calvo. Frutos iniciales de ese estímulo fueron las ediciones y estudios de los autos de Calderón por parte de Valbuena Prat así como el montaje de *El gran teatro del mundo* que dirigió Antonio Gallego Burín en junio de 1927. Representado en Granada con música de Manuel de Falla y decorados y figurines de Hermenegildo Lanz, su repercusión fue tan notable que llegó a convertirse en la referencia española que se comparaba a los montajes europeos de autores clásicos así como también en un ejemplo de la vinculación entre el modelo clásico y la renovación teatral. En palabras de Dru Dougherty que ha estudiado el tema en relación con el teatro de Tirso de Molina, "recobrar la dramaturgia clásica significaba, en la década de los veinte, potenciar la dramaturgia de vanguardia".³⁸

³⁷ Jorge Urrutia, "La inquietud filmica", *El teatro en España...* ed. cit., p. 50.

³⁸ E. Estévez-Ortega, "Calderón, dentro y fuera de España", *La Esfera*, septiembre 1927, p. 38. Tanto este artículo como otros sobre cuestiones afines, "Los Autos Sacramentales", "Los Misterios", se recogen en su libro *Nuevo Escenario*. Azorín establece la relación entre Calderón y Pi-

El encuentro de ambas dramaturgias implicaba una apertura del espacio escénico y un dinamismo que sólo a partir de los años treinta algunas puestas en escena lograron reflejar. Entre ellas, la de *El gran teatro del mundo* que realizó en diciembre de 1930 la Compañía de Margarita Xirgu en el Español con dirección de Rivas Cherif y escenografía de Sigfrido Burmann. Así como también las llevadas a cabo bajo los criterios artísticos de García Lorca. Los montajes de *La Barraca*, su versión de *La dama boba* y la representación de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* del grupo *Anfístora*, con decorados de Fontanals y dirección del poeta, en la que se cuidaron hasta el mínimo detalle los aspectos musicales y artísticos de la puesta en escena.

Esta recuperación de la dramaturgia clásica no tuvo sólo una vertiente escénica. Algunos autores encontraron en el Auto Sacramental un modelo adecuado para expresar tanto inquietudes de índole existencial como preocupaciones colectivas. El modelo de un género cuyo lenguaje dramático permitía, además del enlace de la tradición con las tendencias más renovadoras del teatro contemporáneo, una amplitud significativa que, en ocasiones, implicaba una radical inversión ideológica respecto al modelo barroco. En el caso de obras como *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif y *Ni más ni menos* de Sánchez Mejías, no se alude explícitamente a ese modelo a pesar de que en ambas son claras las referencias a las ideas y el léxico de los autos. Una relación que sí buscó Valle-Inclán en sus *Autos para siluetas*, sobre todo por lo que tenía de resonancia de una antigua tradición en la línea de la estética simbolista. En el plano existencial inherente al Auto Sa-

randello en: "El teatro de Pirandello" (*ABC*, 24-noviembre-1924) y "Dos autos sacramentales" (*ABC*, 15-mayo-1926). El trabajo de Dru Dougherty: "El legado vanguardista de Tirso de Molina", en *V Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, T. II, p. 20.

cramental vio Azorín la razón fundamental de la pervivencia del género y una justificación para relacionarlo con el teatro de Pirandello y calificar como Auto Sacramental su propia obra *Angelita*, en la que Azorín quería simbolizar la "idea de tiempo y espacio que atormenta a los humanos. Suprema angustia y suprema obsesión del destino de los vivientes".³⁹

Tal perspectiva nos permite incluir también en este grupo *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna y dos comedias de Eduardo Ugarte y José López Rubio. En la primera de ellas, la titulada *De la noche a la mañana*, su protagonista convive con la personificación de su propia conciencia y es finalmente abandonado y traicionado por ella. Tras su estreno en enero de 1929, un crítico señaló que el modelo de tal personificación se encontraba en los misterios medievales y calificó la comedia como "de interior del alma". La obra tuvo en su momento repercusión internacional y llegó a editarse en Estados Unidos como muestra representativa del nuevo teatro español que intentaba la superación del naturalismo. En el preliminar de la traducción inglesa se destacaba su temática en torno al profundo drama, latente bajo una aparente intrascendencia, de la eterna lucha del espíritu humano por lograr la armonía consigo mismo y con la vida. Posteriormente, Domingo Pérez Minik no dudó en relacionar la obra con la corriente de actualización del auto sacramental y la calificó como "auto profano". Un año después de que se estrenara *De la noche a la mañana*, los mismos autores ofrecieron *La casa de naipes*, dirigida por Rivas Cherif, con quien López Rubio había ya colaborado en los grupos independientes *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto*. El título aludía al carácter

³⁹ La obra de Azorín se estrenó en Monóvar en 1930. La cita es del prólogo a la primera edición (*Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, p. 9), que incluye en apéndice dos notas del programa de mano del estreno en las que se justifica el calificativo de la obra como Auto Sacramental.

simbólico del decorado, el interior de una pensión madrileña construida con las cartas de la baraja española. Una casa de naipes tan endeble como las ilusiones y las esperanzas de sus moradores. Este simbolismo escenográfico como forma de expresión de la inquietud existencial de los personajes define también *Escaleras*, la última pieza teatral de Ramón Gómez de la Serna, que, significativamente, se publicó en la revista *Cruz y Raya* de José Bergamín. En este caso, el decorado presentaba los dos pisos de un antiguo caserón donde se encuentran la casa de la felicidad y la casa de la desgracia, a las que los personajes acceden guiados por el azar de su elección. Alfredo Marquerie en su crítica del estreno, realizado tras la muerte del autor, definió la obra como “casi auto o misterio moderno con trasfondo de alegoría y símbolo”.⁴⁰

En 1931 se presentó con gran escándalo en Madrid *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti. En palabras de su autor, “un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética”. Con ello anunciaba la inversión ideológica de la obra respecto de su modelo barroco ya que en ella el reflejo alegórico de la creación, tentación y caída del hombre adquiere un sentido radicalmente opuesto al de los autos calderonianos. En vez de la exaltación de la Eucaristía y la esperanza en

⁴⁰ Un análisis de las dos obras de Ugarte y López Rubio en: Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Universidad de Alicante, 1995, pp. 11-28. La traducción inglesa, con introducción de Gretchen Todd Strack, estaba destinada a estudiantes de español e incluye notas y vocabulario: New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1934; la referencia a la introducción es de la p. XIX. Domingo Pérez Minik, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Eds. 1953, p. 225. Las obras se pueden encontrar en: Eduardo Ugarte y José López Rubio, *De la noche a la mañana y La casa de naipes*, Madrid, Ediciones Alfil, Colección Teatro, n.º 190, 1958. *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna se publicó en el n.º 26, Madrid, mayo de 1935 y, el mismo año, en separata. Se estrenó el 27 de junio de 1963 como homenaje al autor recién fallecido.

la redención, ofrecía el desolado espectáculo de un mundo cruel y caótico y la rebelión del hombre frente a su creador. Esa rebelión, en la que se han visto ecos de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, es la que también muestra la poesía de Alberti de este periodo. En particular, los poemas de *Sobre los ángeles*, con los que la obra teatral está estrechamente relacionada. En el plano escénico, el decorado de carácter expresionista inspirado en la pintura de Maruja Mallo, la caracterización plástica de los personajes y las imágenes de índole surrealista constituyen hallazgos expresivos que hacen de la obra el ejemplo más relevante de cómo la recuperación de la tradición clásica podía fructificar en esquemas teatrales vanguardistas.⁴¹

Un carácter muy distinto a la obra de Alberti, aunque le sirviera de inspiración, tuvo el auto sacramental que con el título de *La danzarina bíblica* Miguel Hernández pretendía inútilmente estrenar en Madrid. Publicado por José Bergamín en *Cruz y Raya* con el nuevo título de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, planteaba la recuperación del modelo calderoniano respetando no sólo los aspectos formales, sino también la ortodoxia de su contenido religioso. Ya en plena guerra civil, Max Aub calificó como auto *Pedro López García*, obra de su “teatro de circunstancias”, en la que el esquema formal del género y las figuras alegóricas estaban al servicio de un explícito contenido político de índole revolucionario. Contenido diferente del coetáneo auto *El viaje del joven Tobías*, “Milagro representable en siete coloquios” que Gonzalo Torrente Ballester escribió, según propia confesión, situándose en “el ambiente intelectual que se llamó de van-

⁴¹ La obra, con escenografía de Burmann, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela en febrero de 1931. En *La arboleda perdida*, Alberti relató las airadas reacciones que provocó (Madrid, Seix-Barral, 1977, pp. 303-305).

guardia" y que publicó en 1938 con la intención de revelar al hombre "su ser eterno e inmutable".⁴²

En estrecha relación con este grupo de obras vinculadas al Auto Sacramental se encuentra la tendencia de teatro renovador que también durante los años treinta redefinió el alcance significativo del antiguo género de los "misterios". En ella se incluyen títulos como *El otro*, "misterio" de Unamuno estrenado en 1932, y *Santa Casilda* de Alberti, recuperada tardíamente al igual que *Amor de dos vidas*, "misterio en un acto y un epílogo" de Manuel Altolaguirre. Mario Hernández, en su edición de esta última obra, señaló algunos de los aspectos esenciales de esta tendencia que se prolongó en el teatro del exilio con *El solitario*, "misterio en un acto" de Concha Méndez. Aspectos entre los que sobresalen la temática centrada en el tema del tiempo o la problemática en torno a la personalidad, así como el interés por el subconsciente y la introspección psicológica. Lo que, en el caso de *Así que pasen cinco años*, el "misterio sobre el tiempo" de García Lorca, significaba también una aproximación al surrealismo.⁴³ Para Marie Laffranque, esta obra conforma, junto a *El público* y *La Comedia sin título*

⁴² El auto de Miguel Hernández se publicó en *Cruz y Raya*, n.º 17-18, julio-septiembre 1934. Para los intentos del autor por estrenarlo y su significación en el ambiente cultural de la época, ver: José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de España, 2002, pp. 162-176. El auto de Max Aub se estrenó en septiembre de 1936 en la iglesia de los Dominicos de Valencia. Mariano de Paco en "El auto sacramental en los años treinta", (*El teatro en España...*, ed. cit, p. 273) se hace eco de un artículo de José Ricardo Morales en que rememora esa representación y su carácter innovador en sintonía con las corrientes del teatro francés y alemán del momento. La obra de Torrente Ballester se publicó en Ediciones Jerarquía, junio 1938. Las citas son de la Introducción de esa edición (p. 8) y de la recopilación de su *Teatro* publicada en Barcelona en 1982, vol I, p. 13.

⁴³ *Santa Casilda* de Alberti permanecía perdida hasta la edición de Luis García Montero (Diputación de Cádiz, 1990). La obra de Altolaguirre la recuperó Mario Hernández en: "Amor de dos vidas, misterio poético de Manuel Altolaguirre", *Boletín de la Fundación Federico García*

lo, un "ciclo de los Misterios" dentro de la obra lorquiana que es expresión, al igual que las otras obras de esta tendencia, de la época del nacimiento de la Segunda República, "mezcla de ardiente preocupación político-social y de amplia reflexión —con cierto matiz metafísico y religioso— sobre los destinos individuales y colectivos".⁴⁴

5. LOS AÑOS DEL NUEVO ROMANTICISMO

Esa preocupación político-social orientó en los años treinta un cambio de rumbo en la vanguardia artística y literaria. Respecto al teatro, permitió impulsar propuestas de renovación que, en algunos casos, recogían iniciativas del decenio anterior. Contienda política y polémica teatral coincidieron así en una misma exigencia de cambio que el título de la obra de Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, vino a reflejar. El hecho de que algunos de los más activos participantes en esa polémica, como Ricardo Baeza, Díez-Canedo o Álvarez del Vayo, pasaran a desempeñar cargos oficiales durante la República favoreció que se emprendieran tales propuestas. Algunas sin que, finalmente, se llevaran a cabo, como la siempre pospuesta creación de un teatro Nacional. Objetivo frustrado que Max Aub intentó llevar a cabo según el proyecto que con tal fin envió al pre-

Lorca, n.º 4, diciembre de 1988, pp. 14-55. El propio autor, que compuso esta obra en 1932, la creyó perdida y realizó otra versión marcadamente política con el título de *Tiempo, a vista de pájaro* que se publicó en *Hora de España* en 1937. *El solitario* de Concha Méndez la editaron en La Habana en 1943 la autora y Manuel Altolaguirre con un prólogo de María Zambrano. Existe edición facsímil: Ediciones Caballo Griego para la Poesía/ Universidad de Alcalá, 1998.

⁴⁴ Marie Laffranque, Introducción a *Comedia sin título*, en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, pp. 294-299.

sidente de la República en mayo de 1936.⁴⁵ Otras empresas, en cambio, sí se pusieron en marcha, como las que buscaron acercar el teatro y la cultura a las zonas rurales. Con tal fin se crearon grupos como *La Barraca*, *El Búho* y el *Teatro del pueblo de las Misiones Pedagógicas*. En particular, los montajes de *La Barraca* dirigidos por García Lorca se distinguieron por su creatividad en la puesta en escena de los clásicos. Las aportaciones plásticas de artistas como Alberto, Benjamín Palencia y José Caballero, realizadas a partir de los principios de la *Escuela de Vallecas*, consiguieron, en palabras de Lucía García de Carpi, que el surrealismo superara “los estrechos límites de las exposiciones minoritarias para irrumpir en las plazas de los pueblos”.⁴⁶

El cambio de régimen y la politización de la sociedad determinaron que el teatro fuera considerado no sólo un medio de difusión cultural, sino también un instrumento para la transformación política y social. Desde comienzos de los años treinta, algunos estrenos se convirtieron en resonantes acontecimientos políticos. Alberti, que ya había provocado el escándalo en 1931 con la radical antirreligiosidad de su auto *El hombre deshabitado*, entró de lleno el mismo año en la controversia política con *Fermín Galán*, exaltado homenaje a los sublevados de Jaca. En los años siguientes, los estrenos de obras como *A.M.D.G.*, adaptación de la novela antijesuíta de Ramón Pérez de Ayala, o *Yerma* de García Lorca, fueron también considerados proclamas ideológicas que se oponían frontalmente al sentir social de quienes se identificaban con una obra como *El divino impaciente* de José María Pemán. El teatro

⁴⁵ Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930. El proyecto de Max Aub se puede encontrar en: Manuel Aznar, *Max Aub y la vanguardia teatral*, ed. cit., pp. 135-152.

⁴⁶ La cita de Lucía García de Carpi en las páginas que le dedica a *La Barraca* en: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 158-160.

cumplía así el importante papel que Díaz Fernández le había asignado en 1930 en *El nuevo romanticismo*, el texto programático más representativo de las tendencias que en este periodo abogaban porque el compromiso ético de la “literatura de avanzada” sustituyera definitivamente la “vanguardia” evasiva de los años veinte. Para Díaz Fernández, “uno de los problemas que más debieran preocupar a la actual juventud española es el problema del teatro. El arte escénico, por ser precisamente el más directo, podría influir en el cambio del espíritu público y preparar los nuevos cuadros de lucha social”. Lo cual implicaba una censura de los presupuestos que habían guiado hasta entonces las iniciativas de renovación teatral. En particular, de los elitistas y minoritarios “teatros de arte”. Censura a la que se sumaron críticos y escritores como Antonio Espina, contrarios a la posición reformista que, en alguna medida, se defendía en *La batalla teatral* de Luis Araquistáin donde se proponía la regeneración del teatro a través de proyectos exigentes artísticamente, a partir de un teatro experimental de minorías. Frente a ese criterio, Díaz Fernández afirmaba: “Hace mucho tiempo que el teatro minoritario, como germen de transformación artística, ha dejado de existir. Hace bastante tiempo que el teatro experimental se ha convertido en teatro de masas.” Para lo cual fue decisiva la influencia de Romain Rolland y, sobre todo, de Erwin Piscator.⁴⁷

Las ideas de Piscator ya habían despertado interés en España desde que en 1927 se reseñara su montaje del *Rasputín* de Tolstoi. Un año después, la revista *Post-Guerra* se hizo eco de su teoría teatral con la publicación de varios de sus textos y en 1930, sólo un año después de la edición

⁴⁷ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930. Las citas son de la edición de José Esteban Editor, Madrid, 1985, con introducción de J. M. López de Abiada, p. 143. La censura de Antonio Espina, en “Las tendencias exclusivistas en el teatro”, *Diablo Mundo*, 26-V-1934, p. 10.

alemana, apareció la traducción de *El teatro político*. Título que definía un concepto teatral que coincidía con los nombres de "teatro nuevo", "de masas" o "proletario" utilizados por Ramón J. Sender en *Teatro de masas*, otro de los textos de referencia de la época. Una obra que, por otra parte, evidencia una de las más notables carencias entre los modelos de renovación del teatro español del periodo como es el de Bertold Brecht, a quien Sender se refiere despectivamente y cuya obra *Mann ist Mann* considera como un extravagante experimento vanguardista.⁴⁸ En el plano de las realizaciones concretas, la influencia de Piscator se reflejó en el desarrollo de diversos proyectos de teatro revolucionario, interesantes para la renovación teatral por su búsqueda de nuevos medios de expresión y la investigación en la técnica actoral. César de Vicente, que ha estudiado a fondo el tema, destaca la actividad desarrollada en Madrid por César e Irene Falcón creadores del grupo *Nosotros* y del proyecto de una *Central de Teatro y Cine proletario* en la que iban a participar numerosos intelectuales y artistas. En Barcelona, donde ya funcionaba desde 1927 la *Associació Obrera del Teatre*, se creó la *Agrupació de Teatre polític d'avanguardia* y el *Teatre del Proletariat*, que promovió, entre grandes dificultades con la censura, una importante actividad de teatro de agitación. El mismo crítico ha señalado también cómo el conocimiento directo de las producciones que se estaban llevando a cabo en Alemania y la URSS así como algunos artículos y conferencias permitieron cierta asimilación de las prácticas escénicas de Meyerhold y Piscator. Su influencia se percibe en el teatro crítico-satírico y de marionetas de Alberti, cercanos al modelo del *Schweik* de Piscator, y en la definición de la función social del teatro

⁴⁸ Tal como señala Juan Antonio Hormigón en: "Brecht en España", Alberto Fernández Torres (ed.), *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht*, Diputación de Sevilla, 1999, p. 98.

que incorporaron a sus propias ideas Max Aub o Rivas Cherif.

Sin embargo, a pesar del respeto por las ideas de Piscator y el prestigio de sus montajes, pronto se cuestionó su validez como modelo para el teatro español. El décimo manifiesto de la *Gaceta de Arte*, dirigido "contra el actual teatro español", seguramente se refería a ello cuando, entre los retratos tachados de Martínez Sierra, Benavente o Muñoz Seca, reivindicaban un teatro contrario, entre otras cosas, a "ese lado falso de un teatro político o social, importación exclusiva de carteles rojos y de gritos revolucionarios que están fuera de toda categoría de arte". Max Aub expuso, a su vez, la contradicción que suponía proponer un teatro popular basado en montajes complejos y costosos, mientras García Lorca opinaba en una entrevista de 1935 que el teatro de Piscator "no se adaptaba completamente al gran público. Representaba obras que le parecían, y ciertamente lo eran, de mucho valor. Pero eran excesivamente cerradas. En este caso lo hizo fracasar su dogmatismo, a pesar de que en algún tiempo pareciera que el éxito lo acompañaría siempre".⁴⁹ El propio Piscator constató la limitada asimilación de sus teorías durante su visita a Barcelona a finales de 1936. Durante la guerra civil, su modelo se incorporó a la fórmula de "teatro de urgencia", con las limitaciones técnicas y estéticas inherentes a su finalidad propagandística. Lo que no impidió que en alguna ocasión tal finalidad se obtuviera sin tener que renunciar a presupuestos teatrales exigentes artísticamente y, en ocasiones, con vocación vanguardista. En casos como la representación de *El triunfo de las germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín, estre-

⁴⁹ El manifiesto de la *Gaceta de Arte*, en el n.º 21, noviembre 1935, p. 3. Las críticas de Max Aub en: Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938*, Universitat de València, 1993, pp. 89-98. La entrevista de Lorca, en *Obras Completas III. Prosa*, p. 599.

nada en Valencia en 1936, la versión de Alberti de la *Nu-mancia* de Cervantes, el montaje de María Teresa León de *La tragedia optimista* de Vichniewski o las puestas en escena dirigidas por Luis Mussot.

Ya nos hemos referido anteriormente a la labor que Rivas Cherif realizó en los años treinta tras incorporarse a la compañía de Margarita Xirgu. Como asesor y director escénico participó activamente en el repertorio de las cinco temporadas en que Margarita Xirgu estuvo a cargo del Teatro Español así como en las representaciones que se llevaron a cabo en Barcelona y otros lugares de España. Los cuidados montajes de clásicos, de autores extranjeros como Kaiser, Elmer Rice o Crommelynck, cuya influencia destacamos anteriormente, y los estrenos de obras de Alberti, Unamuno, Casona, Valle-Inclán y García Lorca marcaron una de las más brillantes etapas de la escena española. Especialmente con Valle-Inclán, Rivas Cherif había mantenido una estrecha relación que ahora culminaba con la puesta en escena en noviembre de 1933 de *Divinas palabras*. El interés por el teatro de García Lorca, con el que compuso el libreto del ballet *La romería de los cornudos*, se había mostrado ya en los años veinte con el frustrado estreno del *Amor de don Perlimplín*. En esta nueva etapa, podría finalmente llevar a los escenarios *La zapatera prodigiosa* y *Yerma* así como dirigir en Barcelona *Bodas de sangre* y el último de los estrenos en vida de Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Toda esta actividad Rivas Cherif la hizo compatible con otros proyectos que continuaban su labor anterior en favor de un teatro experimental. Proyectos que incluían el teatro de marionetas con el *Teatro Pinocho*, la representación de obras de vanguardia a través de una *Compañía Dramática de Arte Moderno* y la creación del *Teatro Escuela de Arte*. Un exigente centro de formación teatral que pretendía impulsar una nueva forma de hacer teatro. Sus alumnos llegaron a representar *Gas* de George Kaiser y proyectaron

llevar a la escena *El público*, “poema trágico para ser silbado” de García Lorca. El estreno no se llevó a cabo y la obra lorquiana no pudo llegar a convertirse en el modelo que, seguramente, habría abierto nuevas perspectivas para la vanguardia teatral española. Como tampoco llegó a mostrarse el resultado del concepto de dirección escénica que Lorca estaba desarrollando en los ensayos de *Así que pasen cinco años* con el grupo *Anfístora*. Seguramente habría significado la culminación de su constante búsqueda de un lenguaje dramático capaz de integrar armónicamente el ritmo, el color y la música.

El estallido de la guerra civil frustró también lo que podría haber sido otro brillante ejemplo de las posibilidades que entrañaba para la escena vanguardista española la colaboración entre distintas artes. El estreno, previsto para octubre de 1936 en el auditorium de la Residencia de Estudiantes, de la ópera bufa *Clavileño*, con música de Rodolfo Halffter y escenografía de Maruja Mallo. Halffter compuso la música bajo la influencia del *Retablo de Maese Pedro* de Falla y Maruja Mallo definió su decorado y figurines como medios para alcanzar “un teatro integral donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo”. Un teatro donde el cuerpo humano es empleado como un esqueleto mecánico que se mueve “relacionándose con la unidad dinámica escenográfica” y cada personaje supone “la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde” en relación con “la organización total escenográfica”. Todo ello, “reducido a una expresión simple, inmediata y esencial”. Esencialidad que suponía la incorporación al teatro de los principios artísticos de la *Escuela de Vallecas*, de su estética natural creada a partir de “tierra, arena, paja, juncos, corchos, materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras y cerros. Espacios de matorrales, espartales y rastros...” Algo que

sólo parcialmente había mostrado algún montaje de *La Barraca* y que *Clavileño* prometía convertir en un brillante ejemplo de la virtualidad escénica de la vanguardia española.⁵⁰

AGUSTÍN MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ

⁵⁰ El trabajo escénico que Maruja Mallo había creado para *Clavileño* se presentó en su tercera exposición individual organizada por ADLAN en 1936 bajo el título de "Plástica escenográfica". Enunció sus presupuestos en el artículo "Escenografía" que publicó *Gaceta de Arte*, n.º 34, 1935 y en *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939. Cito por el Catálogo de la exposición *Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes*, CSIC. Ministerio de Cultura, 1987, p. 32, donde se incluyen fotografías de los decorados y figurines.

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

CORPUS BARGA

El ayuda de cámara, *Índice*, n.º 1, Madrid, 1921, pp. 8-9.
Edición facsímil, con prólogo de José Esteban: Madrid, El Museo Universal, 1987.

ANTONIO ESPINA

Mínimo Común Múltiplo, *Papel de Aleluyas*, n.º 4, Huelva, octubre 1927.
Edición facsímil, con prólogo e índices de Jacques Sorel: Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1980.
Edición de Gloria Rey Faraldos en el apéndice a su artículo: "Antonio Espina: Teoría y creación en el teatro de vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, volumen 20, Issue 3, 1995, pp. 434-435.

FEDERICO GARCÍA LORCA

La doncella, el marinero y el estudiante y El paseo de Buster Keaton, en *Gallo*, n.º 2, 1928, pp. 17-20.
Quimera, en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, VI, 1940, n.º 3-4, pp. 312-313.
Teatro breve: El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante, Quimera (Ed. Arturo del Hoyo), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 801-818.
Diálogo mudo de los cartujos y Diálogo de los dos caracoles, en *Tres Diálogos* (Ed. Manuel Fernández-Montesinos), Universidad de Granada, 1985.

Diálogos: La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton, Quimera, Diálogo de los dos caracoles, Diálogo mudo de los cartujos (Ed. Miguel García-Posada), *Obras Completas II. Teatro*, Madrid, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1996, pp. 175-192.

Diálogos, Granada, Comares, 1998.

JOSÉ BERGAMÍN

Enemigo que huye. Polifumo y Coloquio Espiritual (1925-1926), Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

Editado, junto a *Tres escenas en ángulo recto*, en: *La risa en los huesos*, Madrid, Nostromo, 1973, pp. 37-159.

Adaptación de Guillermo Heras: Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura. Sala Olimpia, temporada 88/89.

MAX AUB

Narciso, Barcelona, Imprenta Altés, 1928.

Incluido en *Teatro Incompleto*, Madrid, Sociedad General de Librerías, 1931.

Incluido en: Max Aub, *Teatro Completo*, México, Aguilar, 1968, con variantes respecto a la edición de 1928.

Incluido en: Max Aub, *Obras Completas. Primer Teatro*, vol. VII-A (Dir: Juan Oleza Simó. Ed: Josep Lluís Sirera), Institutió Alfons El Magnànim, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 139-178. Según la edición de 1968, indicando las variantes respecto a la de 1928.

JOSÉ BELLO Y LUIS BUÑUEL

Hamlet, en *Obra Literaria* de Luis Buñuel (Ed. Agustín Sánchez Vidal), Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982, pp. 117-130.

Texto reproducido en la revista *ADE (Revista Teatral de la Asociación de Directores de Escena)*, n.º 22, julio 1991, pp. 35-39.

Edición de Manuel López Villegas en: *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, pp. 215-225.

CLAUDIO DE LA TORRE

Tic-Tac, Madrid. Barcelona. Buenos Aires, CIAP, 1932.

Con variantes, en: *Teatro*, Madrid, Editora Nacional, 1950, pp. 202-265.

Edición crítica de Félix Ríos Torres a partir de la versión de 1932 en: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1987, pp. 47-116.

Edición de Rafael Fernández, según la versión de 1932, en: *Teatro Canario, I (siglos XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, pp. 343-396.

CIPRIANO DE RIVAS CHERIF

Un sueño de la razón (Ed. Enrique de Rivas), en: *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, Cuadernos El Público, n.º 42, Madrid, Diciembre 1989, pp. 61-99.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Los Medios Seres, publicado en *Revista de Occidente*, T. XXVI, n.º 76, octubre, 1929, pp. 87-120 y n.º 78, diciembre, 1929, pp. 348-394. La misma edición en: Buenos Aires, Poseidón, 1943; *Obras Selectas*, Madrid, Plenitud, 1947, pp. 427-473; *Teatro Inquieto Español*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 221-278 y Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas XIII. Novelismo V. Teatro de Vanguardia (1929-1935)*, Madrid, Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, 2002.

Con variantes: *Los Medios Seres*, Madrid, Prensa Moderna, El Teatro Moderno, n.º 226, 1929.

MARIO VERDAGUER

El sonido 13, Barcelona, Editorial Lux, 1930.

RAFAEL ALBERTI

El hombre deshabitado, Madrid, Plutarco, 1931.

Con variantes en: *Teatro I*, Buenos Aires, Losada, 1950.

En *Seis dramaturgos españoles del siglo XX: Teatro de Liberación*, Madrid, Primer Acto. Girol Books, 1988, pp. 65-110.

El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado, (Ed. Gregorio Torres Nebrera), Sevilla, Alfar, 1991.

Incluido en: Rafael Alberti, *Obras Completas. Teatro I* (Ed. Eladio Maeos), Seix Barral. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona, 2003.

CONCHA MÉNDEZ

El personaje presentido y El ángel cartero, Madrid, Imp. de Galo Sáez. Mesón de Paños, 8, 1931.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Amor de dos vidas. Misterio en un acto y un epílogo, en edición de Mario Hernández: Boletín de la Fundación Federico García Lorca, n.º 4, diciembre, 1988, pp. 20-40.

Amor de dos vidas. Misterio en un acto y un epílogo, en edición de James Valender: Manuel Altolaguirre, *Obras Completas, II*, Madrid, Istmo, 1989, pp. 173-200.

AGUSTÍN ESPINOSA

La casa de Tócame Roque, en Agustín Espinosa, *Textos (1927-1936)* (Ed. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales), Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980, pp. 325-337.

El texto anterior lo edita Rafael Fernández en: *Teatro Canario, I (siglos XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, pp. 397-416.

Fragmentos recuperados en: Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, T. II, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 721-725.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Aguilera, Juan y Aznar Soler, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Amorós, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Anderson, Andrew A., "Bewitched, Bothered, and Bewildered: Spanish Dramatist and Surrealism, 1924-1936", *The Surrealist Adventure in Spain*, ed. C. Brian Morris, Ottawa, Dovehouse, 1991, pp. 240-281.
- Aszyk, Úrsula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Universidad de Varsovia, 1995.
- Aznar Soler, Manuel, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Universitat de València, Aula de Teatre, 1993.
- Bellver, Catherine G., "El personaje presentido: A surrealist play by Concha Méndez", *Estreno*, vol XVI, n.º 1 (1990), pp. 23-27.
- Berenguer, Ángel, "Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo", *Teatro y Antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, ed. Salvador Montesa, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 2002, pp. 9-31.
- Bonet, Juan Manuel, "Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte", *Catálogo de la exposición Cocteau y España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 15-19.
- Brihuega, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1989.

- Dennis, Nigel, "José Bergamín, dramaturgo. Apuntes sobre la antifilología", *José Bergamín. Un teatro peregrino*, Cuadernos El Público, n.º 39, Abril, 1989, pp. 37-42.
- Dougherty, Dru, "El legado vanguardista de Tirso de Molina", *V Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, t. II, 1983, pp. 12-28
- , "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-157.
- , y Vilches de Frutos, F., eds., *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- , *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC- Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S.A., 1992.
- , *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- Fuente, Ricardo de la, "El imposible vanguardismo en el teatro español", *Las Vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, eds. T. Albadalejo, F. J. Blasco y Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 127-148.
- Fuentes, Víctor: "De Mariana Pineda al Hamlet dadaísta-surrealista de Buñuel", *MIFLC Proceedings*, Greenville, SC. Furman University, 1987, pp. 167-175.
- Gallego, Antonio, "Poesía y música en el veintisiete", *Ínsula*, 612, noviembre 1997, pp. 28-29.
- Gallego Morell, Antonio, "Resurrección de los Autos Sacramentales en Granda en 1927", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 103-124.
- García de la Concha, Víctor (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.
- García-Posada, Miguel, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", *Barcarola*, n.º 54-55, diciembre, 1997, pp. 159-174.

- Gómez Torres, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995.
- Gordon, Mel, *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*, New York, Da Capo Press, 1988.
- Gubern, Román, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 333 (marzo, 1978), pp. 347-386.
- Hernández, Mario, "Amor de dos vidas, misterio poético de Manuel Altolaguirre", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 4 (diciembre, 1988), pp. 14-55.
- Herrero Vecino, Carmen, *La Utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995.
- Hormigón, Juan Antonio, ed., "Teatro de la España del siglo xx. I: 1900-1939", *Revista de la Asociación de Directores de Escena*, n.º 77, octubre 1999.
- Huélamo Kosma, Julio, "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 6, Diciembre, 1989, pp. 59-83.
- , "Lorca y los límites del teatro surrealista español", *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds., Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos, Madrid, CSIC- Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S.A., 1992, pp. 207-214.
- , *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El Público*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- Iglesias Santos, Montserrat, "Valle Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán y su obra*, eds., Manuel Aznar y Juan Rodríguez, Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees/Taller d'Investigations Valleinclanians, 1995, pp. 539-551.
- Jerez Ferrán, Carlos, "La estética expresionista en El Público de García Lorca", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, II, n.º 1-2, 1986, pp. 111-127.
- López Antuñano, José Gabriel, "Mario Verdaguer: propuestas para una renovación del teatro español", *Teatro de la España del siglo xx, I: Antonio Hormigón*, Revista de la Asociación de Directores de Escena, n.º 77, octubre 1999, pp. 115-116.

- López Criado, Fidel, "Ruptura y Novación en el teatro vanguardista de Ramón Gómez de la Serna: 1909-1912", *Voces de vanguardia*, ed. Fidel López Criado, Universidad de A. Coruña, 1995, pp. 11-55.
- Marco, Tomás, *Historia de la música española. Siglo xx*, Madrid, Alianza, 1985.
- Martín Rodríguez, Mariano, "El teatro del Grottesco en España: los estrenos madrileños de Luigi Chiarelli hasta 1936", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol 23, 1993, Issue 3, pp. 751-773.
- Martínez Expósito, Alfredo, *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Departamento de Filología Española. Universidad de Oviedo, 1994.
- Martínez Nadal, Rafael, *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hiperión, 1988.
- Miró, Emilio, "La contribución teatral de Concha Méndez", *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds., Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S. A., 1992, pp. 439-451.
- Monleón, José, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971.
- Monti, Silvia, "Narciso de Max Aub y el teatro de vanguardia de los años veinte", *Max Aub y el laberinto español*, Ed. Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 241-254.
- Moraleta García, Pilar, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Universidad de Córdoba, 1969.
- Morris, C. B., *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993.
- Muñoz-Alonso López, Agustín, *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Nieva de la Paz, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993.
- Nommyck, Yvan y Álvarez Cañibano, Antonio (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000.
- Oliva, César, "Antecedentes de la vanguardia escénica", *Teatro y Antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, ed. Salva-

- dor Montesa, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 2002, pp. 33-44.
- Paco, Mariano de, "El teatro de Vanguardia", *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, ed. Javier Pérez Bazo, París, C.R.I.C., Université de Toulouse-Le Mirail, Éditions Ophrys, 1998, pp. 291-304.
- Palenque, Marta, *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 1992.
- Paulino Ayuso, José, "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 19-20 (diciembre 1996), pp. 69-85.
- Peláez, Andrés, "Los movimientos de las primeras vanguardias en la escenografía de la indumentaria teatral en España 1900-1936", *Teatro de la España del siglo xx. I: 1900-1939*, ed., Juan Antonio Hormigón, Revista de la Asociación de Directores de Escena, n.º 77, octubre 1999, pp. 258-262.
- Peral Vega, Emilio, "Raíces carnavalescas de la farsa contemporánea", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999), pp. 207-221.
- Pérez Bowie, José Antonio, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.
- Pérez Corrales, Miguel, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.
- Pérez Minik, Domingo, *Facción Española Surrealista de Tenerife*, Madrid. La Palma, CajaCanarias, 1996.
- Persia, Jorge de, "Música y teatro. Tradición y vanguardia", Apéndice a: Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes. Fundación Sierra Pambley, 1998, pp. 363-393.
- Plaza Chillón, José Luis, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Fundación Caja de Granada, 1998.
- Rey Faraldos, Gloria, "Notas sobre el teatro ruso en España", *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 265-268.
- , "Antonio Espina. Teoría y creación en el teatro de vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, Issue 3 (1995), pp. 409-437.
- Ríos Torres, Félix, *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1987.

- Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.
- Ruiz Ramón, Francisco, "Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales", *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds., Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S.A., 1992, pp. 23-29.
- , *Historia del Teatro Español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes. Fundación Sierra Pambley, 1998.
- Sánchez, José A., "The Impossible Theatre: The Spanish Stage at the Time of the Avant-Garde", *Contemporary Theatre Review*, Vol 7, Part 2, 1998, pp. 7-30.
- , *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- , ed., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- Sánchez Romeralo, Antonio, "Un Tenorio de Buñuel (Libreto para una representación en la Residencia de Estudiantes)", *La Torre*, n.º 10 (abril-junio 1989), pp. 357-379.
- Sánchez Vidal, Agustín, ed., Luis Buñuel, *Obra Literaria*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982.
- Sirera, Josep Lluís, "Estudio Introductorio", Max Aub, *Obras Completas. Primer Teatro. Vol. VII-A*, Institució Alfons El Magànim, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 15-46.
- Sobejano, Gonzalo, "El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna", Ramón Gómez de la Serna, *Teatro de juventud (1909-1912). Obras Completas II*, Madrid, Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 13-41.
- Soldevila-Durante, Ignacio, "Max Aub, dramaturgo", *Segismundo*, X, no 19-20 (1974), pp. 139-192.
- Soria Olmedo, Andrés, "De la lírica al teatro: *El Hombre Deshabitado* de Rafael Alberti en su entorno", *Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco*, Universidad de Granada, 1979, pp. 389-400.
- Torres Nebrera, Gregorio, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL, 1982.

- Urrutia, Jorge, "La inquietud filmica", *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds., Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S.A., 1992, pp. 45-52.
- Vicente Hernando, César de, "Piscator y su concepto de Teatro Revolucionario en la primera mitad del siglo xx en España", *Teatro*, n.º 1, junio 1992, pp. 123-140.
- , "Piscator en España", Erwin Piscator, *El Teatro Político*, Hondarribia, Hiru, 2001, pp. 434-438.