



# T EATRO DEL SIGLO XX: UNA MIRADA AL PANORAMA ESCÉNICO ESPAÑOL Y SU REFLEJO EN EL ÁMBITO INSULAR

RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Como ocurre en la novela y en la poesía españolas, aún están presentes en los escenarios autores propiamente decimonónicos, entre los que destacaría, por un lado, al gran canario Benito Pérez Galdós, autor de una de las obras que dan el buen tono teatral al arranque del siglo XX con su estreno de *Electra* (1901), lo que supuso un acontecimiento importante en esos años. Y, por otro, al tinerfeño Ángel Guimerá.

Nos vamos a proponer el análisis del teatro español del siglo XX sin entrar exclusivamente en el cauce historicista y temático, sino dejando paso a otras consideraciones de signo estético e ideológico que funcionan dentro de ese binomio horadado por la historia y la búsqueda de nuevos argumentos que le digan algo nuevo al hombre de aquel siglo, que en gran medida sigue siendo el de hoy.

En la escena española de comienzos de siglo vamos a examinar tres vertientes que luego seguirán cursos diversos: la del teatro burgués y convencional al que el público tenía gran afición, según hemos visto en la centuria anterior, y que acentuará su expresión acrítica y de evasión durante la época franquista; la de los renovadores –vayan por un camino o por otro– (con la participación del Galdós de *Electra*, aún con su lastre neorromántico, o del Ángel Guimerá de la renaixença catalana); y tercero, la de quienes han utilizado en su teatro diversas formas de choque y confrontación que, a manera de provocación, han sacudido las conciencias y las convenciones de la moral burguesa.

## EL TEATRO CONVENCIONAL, UNA DE LAS SOLUCIONES DE LA ESCENA ESPAÑOLA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

El primer camino es una vía por la que camina el teatro burgués y convencional. Ya en algún otro sitio (“El teatro español de vanguardia en Canarias (1924-1936)” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, nº 41, 1995, pp. 519-532) hemos destacado la disimilitud entre la escritura teatral o dramática y el teatro

como hecho escénico. Esa distinción siempre es pertinente, sea cual sea el país, de forma especial durante los siglos XIX y XX. En el caso español esos dos caminos acentuaron sus derivaciones divergentes. Si bien en Europa, considerada, aquí y ahora, de forma usual como un todo, esa disonancia fue relativa porque la burguesía culta deseaba ver en los grandes escenarios lo que los renovadores de la escena representaban (Gordon Craig [Inglaterra, 1972-1966], Erwin Piscator [Alemania, 1893-1966], Konstantin Stanilavski [Konstantín Alexéyev] [Moscú, 1963-1938], Vsévolod Emílievich Meyerhold, [Rusia, 1874-1940], etc.)<sup>1</sup> y aquello que los dramaturgos escribían (Henrik Ibsen [Noruega, 1828-1906], Johan August Strindberg [Suecia, 1849-1912], Gerhart Hauptmann [Polonia, 1862-1946], etc.), una parte de la acción renovadora en España quedó fuera de los circuitos teatrales “de masas”, obligada a representarse en “teatros mínimos” y grupos minoritarios alejados del teatro comercial.

Tres vertientes tradicionales ocupan los escenarios españoles con el beneplácito del público y la anuencia de los autores y empresarios teatrales: La alta comedia benaventina<sup>2</sup>, el teatro en verso y el teatro cómico de corte tradicional.

#### *Hacia el teatro burgués de buena factura.*

La convención dramática cimera la representa –entre otros– Jacinto Benavente (Madrid, 1866-1924), cronológicamente situado en el período de los autores noventayochistas y modernistas, y que en Canarias lo ocupan los hermanos Millares Cubas (Luis, Las Palmas de Gran Canaria, 1861-1925; y Agustín, Las Palmas de Gran Canaria, 1863-1935) con piezas como *La herencia de Araus* (1903) y *María del Brial* (1905), obras simbólicas, basadas en el teatro dramático de ideas, o el poeta Domingo Rivero (Arucas, Gran Canaria, 1852-Las Palmas de Gran Canaria, 1929). Benavente planteó problemas diversos de gran calado sobre el carácter humano. Después de una primera etapa en la que defendió un teatro renovador y compuso piezas de escaso éxito, al alborar el siglo conquista o va a la conquista del público con un teatro cosmopolita. A grandes trazos, podría afirmarse que, desde sus orígenes, su teatro recorre la presencia de una escena vinculada al simbolismo de carácter modernista con raíces en la *commedia dell'arte* (*Teatro fantástico*, 1892), a la que seguirá una línea simbólica y cosmopolista (*La noche del sábado*, 1903) que reaparecerá hacia 1926. La crítica está de acuerdo en cifrar los mayores éxitos del Benavente de las primeras décadas del siglo XX, en *Los intereses creados* (1907) sobre un lema de tradición ilustrada, esto es, el “bien común”, y los dramas rurales *Señora ama* (1908) sobre la protección familiar y la rivalidad de amores con fondo incestuoso en *La malquerida* (1913). Volverá a tratar el tema del incesto –aunque desde otra perspectiva– en su exilio argentino con *La infanzona* (1945), que abandonará ese año para volver a la España franquista. Trató a lo largo de su vida diversos temas: además de los citados habría de recordarse entre otros el del suicidio o el de la guerra. Importa traer aquí a Benavente porque sin

este Premio Nobel de Literatura 1922 no podríamos concebir el teatro español de la primera mitad del siglo XX.

*Del teatro con público. La comicidad y el verso.*

Los Hermanos Álvarez Quintero, naturales de Utrera, Sevilla, y fallecidos en Madrid (Serafín, 1871-1938 y Joaquín, 1873-1944), inician su actividad teatral en 1888, aunque la pieza que da el tono optimista al costumbrismo de los Quintero es *El genio alegre* (1906). En ese mismo arco temporal, en Canarias los hermanos Millares Cubas crean el teatro costumbrista con *La deuda del comandante* —de ambiente canario— publicada en 1899, *La herencia de Araus*, en 1903, *María de Brial*, en 1905, entre otras piezas, a quienes les siguen otros autores coetáneos y posteriores a ellos: Domingo Doreste Rodríguez, *Fray Lesco* (Las Palmas de Gran Canaria, 1868-1940), Diego Crosa y Costa, *Crosita* (S/C. de Tenerife, 1869-1942), Saulo Torón (Telde, Gran Canaria, 1885-Las Palmas de Gran Canaria, 1974), Montiano Placeres (Telde, Gran Canaria, 1885-1938), Juan Millares Carló (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-1965), Juan Pérez Delgado, *Nijota* (La Laguna, Tenerife, 1898-S/C. de Tenerife, 1973) y Víctor Doreste Grande (Las Palmas de Gran Canaria, 1903-1966). Uno de los mayores éxitos de los hermanos Álvarez Quintero, y de la época, fue *Malvaloca* (1912); en ella el amor de Leonardo vence las convenciones por obtener el amor de una mujer de “mala nota”. Este drama pretende ofrecer una visión menos edulcorada que *El genio alegre* y *Puebla de las mujeres* (1912), aunque la tensión dramática es un mero pretexto para valorar la fuerza del amor, capaz de romper tabúes. Con *Febrerillo loco* (1919) se desliza más nítidamente la crítica de Serafín y Joaquín contra los convencionalismos.

Con Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943), cuyo genio hay que adscribirlo a la pervivencia y superación del sainete, representa un teatro de humor y costumbrista mejor estructurado y más convincente en el trazado de su comicidad, al que irá impregnando de crítica social. En su primera etapa, el sainete musical (*El santo de la Isidra*, 1898, o *El amigo Melquíades*, 1914) da paso dos años después a otro periodo en que el humor se tiñe con lo grotesco (*¡Que viene mi marido!*, o *La señorita de Trevélez*, ambas de 1916) y ensaya lo que llamará “sainetes rápidos” desde 1917 (*Del Madrid castizo* o *La venganza de la Petra*) hasta *Los caciques* (1920) y *Es mi hombre* (1921) en los que aparecen aliados en la trama cómico-dramática los componentes absurdos y críticos, que alumbran un sentido progresista a este humor de Arniches, muy cercano —como ha visto la crítica— al regeneracionismo. Acaso la superación del sainete tradicional (de rara pervivencia en la segunda década del siglo XX) que propone Arniches resulte de la presencia de un humor grotesco con visos expresionistas que nos lleve a pensar —como algunos estudiosos han apuntado— en el esperpento de su coetáneo Valle-Inclán.

El llamado teatro poético también ofrece dos miradas de alcance, una seria y otra cómica. De un lado destaca el teatro de Eduardo Marquina (Barcelona, 1879-Nueva

York, 1946), Francisco Villaespesa (Almería, 1877-Madrid, 1936) y Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-1947). El llamado teatro modernista español que se encuadra entre 1900 y 1920 (María Rosa Cabo Martínez, Universidad de León, 1986). Este teatro, bien sea por su contenido historicista, que bucea en la tradición castellana para ofrecer al público episodios históricos o sentimentales (*Las hijas del Cid*, 1908, o *En Flandes se ha puesto el sol*, 1909, de Eduardo Marquina, o *Doña María de Padilla*, 1913, de Francisco Villaespesa), logra sus mejores frutos modernistas de carácter simbólico con piezas como *Canción de cuna* (1911), de Gregorio Martínez Sierra, conocedor y divulgador del teatro europeo (Maeterlinck, Ibsen, etc.). Muy próximo a este teatro aparece el de los sevillanos hermanos Machado (Antonio, 1875-Collioure, Francia, 1939; y Manuel, 1874-Madrid, 1947) quienes tratan el tema donjuanesco y la elaboración psicoanalítica, aunque este teatro en verso y de carácter popular con gracejo andaluz sea *La Lola se va a los puertos* (1928). En nuestra opinión, lo que plantean los Machado en *Las adelfas* (1928), construido de la suma de simbolismo y psicoanálisis, lo intentó en Canarias el poeta *Alonso Quesada* [Rafael Romero Quesada] (Las Palmas de Gran Canaria, 1885-1925) en sus dos obras teatrales *Llanura* (1919) y *La Umbria* (1922), aunque más escorado del lado de las fórmulas de Maeterlinck.

En la segunda vertiente destaca el teatro del gaditano del Puerto de Santa María, Pedro Muñoz Seca (1881-1936) y en especial su archifamosa *La venganza de don Mendo* (1919). Esta dirección paródica del drama romántico conduce a lo que se llamó el “astracán”, humor disparatado cuya fuente es la “comedia de magia” del Barroco. Al margen del contenido puramente lúdico de este teatro, el absurdo asociado al humor ha sido una de las líneas de indagación de la renovación teatral europea y especialmente española, pues tanto Jardiel Poncela como Miguel Mihura y Tono son sus mejores representantes.

#### LA ACCIÓN TEATRAL ENTRE LA RENOVACIÓN Y EL TEATRO EXPERIMENTAL

El segundo camino que trazamos, entre otros autores que la historiografía se ha encargado de sancionar, como el noventayochismo de Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936) o Ramón María del Valle-Inclán (Pontevedra, 1866-Santiago de Compostela, La Coruña, 1936), el vanguardismo y veintisetismo de Jacinto Grau (Barcelona, 1877-Buenos Aires, 1958), Claudio de la Torre (Las Palmas de G. Canaria, 1895-Madrid, 1973), Federico García Lorca (Granada, 1898-1936) o Max Aub (París, 1903-México, D.F., 1972), la comicidad inverosímil de Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901-1952) o la tímida renovación de Alejandro Casona [Alejandro Rodríguez Álvarez] (Asturias, 1903-Madrid, 1965) y de los cuales hablaremos luego, para nosotros está transitado por Benito Pérez Galdós y Ángel Guimerá, cada uno en líneas fronterizas alejadas y muy diferentes.

La renovación escénica para sobrevivir se sustentó en tres pilares de distinta con-

sistencia. De una parte, lo he señalado ya, la difusión de los textos en publicaciones periódicas, como las revistas o colecciones editoriales. Las ediciones dramáticas aparecen en diversas colecciones de novela, como es el caso de *El cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y *La Novela Corta* (Madrid, 1916), pero las colecciones que mantienen vivos los diversos textos teatrales del primer tercio del siglo son *La Novela Cómica* (1916-1919), *La Novela Teatral* (1916-1925), *La Pluma* (1920-1923)<sup>3</sup>, *La Comedia* (1921), *La novela semanal* (1931-1925), *El Teatro* [después con el nombre de *El Teatro Moderno*] (1925-1932) [Ramón Esquer Torres, *La Colección dramática "El Teatro Moderno"*, Madrid, CSIC, 1969.], *Comedias* (1926-1928) o *La Farsa* (1927-1936)<sup>4</sup>, [Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Madrid, CSIC, 1971; John W. Kronik: *"La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Universidad de Carolina del Norte, 1971.]

*Cambiar el público, cambiar la escena, asumir la renovación que atraviesa Europa o continuar la inercia del teatro del siglo XIX*

El teatro de vanguardia se inserta en la corriente de renovación europea, surgida de manera particular en Alemania y Rusia, aunque no sean éstos los únicos países que aportaron figuras a la renovación del lenguaje escénico desde la primera década del presente siglo. Renacimiento que al paso de los años intentará llevar al teatro lo que en la plástica y la literatura conocemos por *avant-garde*. Esto es, un compromiso con la modernidad según los nuevos signos con que el hombre de esta centuria respondió a las crisis económicas, a las nuevas correlaciones de fuerzas internacionales, a los profundos cambios sociales y a los efectos de la Primera Gran Guerra. En la España que va de los años veinte a la contienda civil, el teatro sigue una trayectoria de continuidad benaventina y saineatesca, muy alejado de esos cambios que ya llevaban veinticinco años de historia. Hablo, claro está, de la tónica dominante, aunque los éxitos de Jacinto Grau, Lorca y Casona, las experiencias de parte del teatro de Valle-Inclán, o los fracasados intentos de *Azorín*, y el empuje renovador de Max Aub o la nueva comicidad de Jardiel Poncela presagiaban nuevas direcciones para un teatro que necesitaba revitalizarse en su raíz y crecer de acuerdo con los nuevos aires dramáticos, aunque —como he dicho— el público europeo ya hacía tiempo que degustaba un teatro experimental, asentado por la crítica y sancionado por amplias capas de la población.

En el conjunto peninsular, las revistas desempeñan un papel neurálgico en la ágil difusión de la denominada "poética de la ruptura". Bastantes años después del aluvión de revistas (*Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, etc.), aparecidas de 1916 a 1922, y en diálogo tenso con la *Revista de Occidente* y muy gustoso y próximo con *La Gaceta Literaria*, fundada ésta en 1927 por Giménez Caballero y Guillermo de Torre, se lanzan a la palestra estética y a la beligerancia rupturista las cuatro revistas que signan el itinerario de las vanguardias históricas en Canarias: *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930), *Gaceta de Arte* (1932-1936) e *Índice* (1935) (Mainer: 1972) y (Palenzuela: 1992, 19-38).

En el plan de difusión de las vanguardias insulares influye decisivamente la personalidad del pintor tinerfeño de la escuela de París, Oscar Domínguez, a través de quien se celebra en S/C. de Tenerife la II Exposición Mundial Surrealista, el 11 de mayo de 1935, con obras de Dalí, Picasso, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Ives Tanguy, Marcel Duchamp, Man Ray, Alberto Giacometti o Max Ernst, entre otros. Este importante acontecimiento repercutió en gran medida en los grupos vanguardistas por la participación directa de André Breton y Benjamin Péret o por la proyección de filmes como *L'âge d'or* de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Así, en este clima de agitación cultural se desenvuelve lo que desde nuestro presente podemos denominar la tradición de la vanguardia teatral europea y su cristalización en Canarias. Experimentalismo escénico, constitutivo de toda una herencia que en el teatro debemos retrotraerla a la ruptura textual de Jarry con su *Ubu rey* de 1896, al circuito formado por Henri Ibsen–Anton Chejov–Frank Wedekind, a las experiencias del Vladimir Mayakovski que ensaya sus nuevos métodos con el simbolismo del belga Maeterlinck; de directores, escenógrafos y buscadores de dramaturgias, como Konstantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Karl Meyerhold, Jevgeni Vajtangov y Erwin Piscator, que aportaran una nueva dicción escénica desde ese largo interregno de paz europea concluido en 1914 hasta la interpretación de un mundo espantado con los horrores de la Primera Gran Guerra y su secuela en los años inmediatamente posteriores.

La renovación teatral europea no puede separarse del primer manifiesto futurista de Marinetti en 1909 –aclimatado para España en el año siguiente y aparecido en la revista *Prometeo* (1908-1912) de Ramón Gómez de La Serna–. La ruptura con todo academicismo, la oposición al conformismo burgués, la independencia de la obra de arte frente a una realidad limitada por los convencionalismos establecidos, etc. fueron encadenando toda una oleada de movimientos que hoy conocemos como *ismos*: imaginismo, constructivismo, vorticismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo... Desde aquel *Manifiesto futurista para los españoles*, pasando por la llegada a España del chileno Vicente Huidobro a finales de la 1ª Guerra, con su “creacionismo”, hasta la primera mitad de la década llamada impropia “felices veinte”, ya nuestro pensador más europeo, perspicaz intérprete del teatro de aquellos tiempos, atento analista de las evoluciones culturales, políticas y sociales del mundo de posguerra, don José Ortega y Gasset, rotula los nuevos derroteros del arte de vanguardia con su obra *La deshumanización del arte* (1925); un arte que no sólo no imita a la Naturaleza, sino que crea su propio espacio fuera de ella. Pero, como luego se verá, el teatro en España significó, a pesar de las diversas incursiones de un Valle-Inclán (cuyo genio de raíz dramática supo infundir los aires vanguardistas a su teatro desde el primer esperpento *Luces de Bohemia*, publicado primero en 1920 en semanario y luego en 1924 como libro)<sup>5</sup>, y de la contribución de escritores, no hombres de teatro, noventayochistas como Unamuno y *Azorín*, o de aquellos pertenecientes a la primera etapa de las vanguardias españolas, como Ramón Gómez de la Serna, y también a pesar de que revistas y estudiosos de esas mismas vanguardias se

preocupasen por poner en circulación los diversos presupuestos estéticos. (Como muestras valgan, además de la publicación de los distintos manifiestos en España desde 1910, dos datos correspondientes a esa primera mitad de los años 20: la publicación de la obra del jefe de fila del ultraísmo, Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia* y la traducción del *Manifiesto del Surrealismo* en la *Revista de Occidente*.

Al frente de ese teatro renovador aparece el de los autores del 98 y sus alrededores ideológicos y estéticos, en especial Unamuno, *Azorín* y Valle-Inclán. César Oliva indica que: “Probablemente no haya escritores menos representados en su momento y más estudiados posteriormente, y cuyo aprecio por la escena fuera a veces tan dudoso”<sup>6</sup>. Esta afirmación no es aplicable a los hermanos Machado, que fueron los únicos del grupo que escribieron al gusto de las empresas y del público. El punto en común y de partida que tienen todos ellos es que todos fueron dramaturgos tardíos. Así, Valle-Inclán, el más joven, estrenó su primera obra a los 40 años, *El Marqués de Bradomín*. Los hermanos Machado a los 51 y 52 años, Baroja a los 51 y Unamuno a los 45 años.

Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936) planteará la vía de cambiar el público, es decir, que el teatro intente no sólo la regeneración crítica de un público-pueblo sino que lo inserte en un programa socio cultural de mayor alcance. Ya sabemos que, además del propio planteamiento escénico de Unamuno, su teatro fracasará en el intento de explicarlo y hacerlo entender a los hombres y mujeres del mundo de la farándula. En el fondo, ese combate de Unamuno se cifra contra las formas neorrománticas que emergían tanto en obras de base moralista o bien la fórmula escénica de la alta comedia. En el teatro no es fácil separar la historia social de la historia teatral. Unamuno –como Valle– luchó contra el público tradicional, lo quiso cambiar. Pero no tenían casi público, ni del bueno ni del enajenado. De ahí que nuestro autor pasó de una consideración radical de menosprecio del público de la época a una apreciación posibilista, que se inicia en parte en 1909 con sus piezas cómicogrotescas, aunque siempre escribió para ese público potencial. Lo fundamental es que para Unamuno el sujeto representativo de ese público-pueblo es el hombre que no se menciona en la historia oficial, el que a la larga, a través de la intrahistoria, es su motor y su víctima. Por lo tanto, Unamuno pide un teatro que nos afecte a todos, que se acerque a todo. De ahí que Monleón sintetice la idea de Unamuno sobre el público: “Lo que se trata es de contar con un público que proceda de la totalidad, que la represente, y con un teatro creado por quienes vivan en el seno problemático de esa totalidad”.

Podemos leer en la *Regeneración del teatro español* que el teatro será mezquino artificio mientras sea la función de artista profesión y oficio especializado y haya quienes se dediquen a hacer dramas, novelas o sinfonías y cuadros como quien se dedica a construir zapatos o sillas. Como ha señalado la crítica, encontramos en Unamuno una lucha entre nosotros y nuestra imagen, teatralmente muy pirandelliana y observable en varias piezas de Unamuno: *La Esfinge* (1898) o *La venda* (1899), pero también

el drama de la personalidad dividida en *El otro* (1926), la pugna entre razón y fe, la angustia del tiempo, etc. El conflicto de la personalidad es central en Unamuno: El hombre es una incógnita, cuya pluralidad significa un ataque a esa unidad difícil, unidad que se interroga a sí mismo y de ahí su fuerza dramática, el sentido trágico.

Con Ramón del Valle-Inclán (Villanueva de Arosa, 1866-Santiago de Compostela, 1936) la renovación teatral española rompe con el teatro burgués y anodino con que se inauguraba el siglo XX. Después de ensayos teatrales, recogidos en *Jardín umbrío* (1903), podríamos hablar de inicio de una etapa cuando comienzan a aparecer las *Comedias bárbaras* (*Águila de Blasón*, 1907; *Romance de lobos*, 1908; *Cara de plata*, 1922), conjunto ambientado en las tierras gallegas que escenifica la fuerza de la naturaleza y de las pasiones representadas por la figura del hidalgo Montenegro. Hay que recordar que tres años más tarde de que Valle-Inclán sufriera su primer fracaso con el estreno de *Águila de blasón*, compone su *Farsa infantil de la cabeza del dragón* a la que seguirá, entre otras, la tragedia *Voces de gesta*, cuyo simbolismo medieval lo utiliza para activar su oposición a la monarquía de Alfonso XIII en pro del carlismo que defiende en esa época. A partir de 1912 Valle-Inclán escenifica su ruptura con el teatro modernista con la farsa *La Marquesa Rosalinda*. Esta etapa concluye con otra tragedia *El embrujado* (1912), para años más tarde componer el esperpento *Luces de Bohemia* (1920, 1984) y volver sobre el teatro farsesco e infantil reunido en *Tablado de marionetas* (1926) y el fondo mítico de la Galicia de sus primeras obras con *Divinas palabras* (1926, 1933), pieza que subtítulo *Tragicomedia de aldea*. Si bien en *Las galas del difunto* (1926), Valle esperpentiza el donjuanismo de Juanito Ventolera, le interesa el tema del don Juan como el hombre que carece de espiritualidad y se entrega a la lujuria. Incluirá en su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927) sus autos para siluetas, marionetas y tragedias de tierras de Salnes.

Resultados de la colaboración de Valle-Inclán con Rivas Cherif (Madrid, 1891-México, 1967) serían la publicación de *Los cuernos de don Friolera* (1921) en la revista *La Pluma*, o el montaje de *Divinas palabras* dirigido por Rivas Cherif. Este director de escena fue una personalidad clave en el panorama de la renovación y de la experimentación escénicas en España, desde su Teatro de la Escuela Nueva hasta el Teatro Experimental del Español (con Margarita Xirgu, con la que colaboró asiduamente) y el TEA (Teatro Escuela de Arte), la lucha por un teatro nuevo y distinto del que se representaba en los escenarios comerciales fue permanente, así fuera montando a Ibsen o la *Medea* de Séneca, ya a Valle-Inclán, a Unamuno, a Lorca, a Alberti o a Alejandro Casona. Pero no pudo, en términos generales, generar un escena que interesara al gran público. Este teatro experimental contó, al faltarle los grandes coliseos, con pequeños espacios animados por escritores. Así, *El Mirlo Blanco*, de los Baroja; *El cántaro roto*, de Valle-Inclán, *El caracol*, de Azorín, *El Teatro Mínimo*, de Josefina y Claudio de la Torre, en Las Palmas de Gran Canaria.

## DE LA RENOVACIÓN A LA VANGUARDIA

El teatro de *Azorín* [José Martínez Ruiz] (Alicante, 1873-Madrid, 1967) propende al sesgo vanguardista en su versión rupturista más superficial, en la que se conjuga la presencia de la muerte, el efecto sorpresivo y una estructura dialógica muy cuidada, observables todos ellos en *Old Spain* (1926), *Brandy. Mucho brandy* (1927) o *Lo invisible*. La primera de ellas se representó en el Círculo de Bellas Artes de S/C. de Tenerife por el grupo de actores de esa entidad, entre los que destacaba el crítico tinerfeño Domingo Pérez Minik.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1936) es de los primeros autores españoles que intentan llevar a la escena el teatro que podríamos denominar de vanguardia. Según se ha leído en las páginas precedentes, pertenece a la generación que intenta regenerar el teatro español mediante la ruptura con toda forma de teatro burgués y lo hace mediante la crítica y a través de la escritura dramática, en las que no falta una dosis de autocrítica. En efecto, cuando edita su teatro de juventud, compuesto entre 1909 y 1912 con el título *Teatro Mundo* (1956), expone la crítica común a los actores y actrices de la época (como hicieron Unamuno o Valle-Inclán, en un lado de la reflexión, o Galdós y Pérez de Ayala en el otro) aunque también se refiere a su teatro como poco representable. Su pieza de 1929, *Los medios seres*, tuvo influencia en algunos jóvenes autores posteriores a Gómez de la Serna, como es el caso del poeta tinerfeño Pedro García Cabrera (La Gomera, 1905-S/C. de Tenerife, 1981), autor de la obra de vanguardia *Proyecciones*, compuesta entre 1930 y 1934. Como en la obra de Ramón, los personajes de García Cabrera muestran vidas incompletas, cuya plenitud se cumple en su reflejo en los otros. En definitiva, lo que prima en el fondo de la obra teatral de este animador del Café Pombo y fundador de la revista *Prometeo* es, en cuanto a la expresión, la forja teatral de una poética de lo nuevo [A. Martínez Expósito, Oviedo, 1994], y, en lo ideológico, la defensa de la verdad de los hechos o de la sinceridad del individuo.

Dentro de esa línea experimental se encuentra el teatro de Jacinto Grau (Barcelona, 1877-Buenos Aires, 1958), muy crítico con el teatro comercial de la época, con el que escenificó asuntos muy diversos desde 1902 hasta 1921, etapa en que a través del teatro histórico o la escenificación de los conflictos de la personalidad (Pirandello o Unamuno) desea interesar a un público cada vez más alejado de sus propuestas, aunque la obra que ha quedado como exponente de su teatro sea *El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de de hombres y de muñecos, que muestra la rebelión de estos últimos contra su creador. El autor se ayuda del mito que recreó Ovidio y de la pieza escrita por George Bernard Shaw del mismo nombre para situarlo en un tipo de teatro muy de la época, el teatro de marionetas.

Lugar central de ese proceso de renovación escénica lo representa el teatro de Federico García Lorca (Granada, 1898-1936). Como el lector se habrá percatado, no

tratamos el teatro lorquiano –como tampoco el de Valle-Inclán o Unamuno– en su dimensión más pormenorizada y exhaustiva. Nuestra función es describir e ilustrar los valores de renovación escénica que representa el teatro de Lorca en el proyecto de un nuevo teatro que logre obtener un público si no masivo sí amplio e inteligente. Desde sus orígenes, ya se observa en el autor granadino, una orientación por el teatro infantil (aquel que defendía el primer Benavente) con *El maleficio de la mariposa* (1920), lo que no le impide indagar en las fórmulas farsescas (que cultivó Valle-Inclán) con la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, para tentar fórmulas de éxito comercial con *Mariana Pineda* (1927), pieza que sigue un modelo que recuerda al drama romántico en lo superficial pero que aboga por los dos principios de la emancipación del ser humano: el amor y la libertad, todo ello unido a las ideas republicanas que defiende la heroína, personaje real de la primera mitad del siglo XIX, capaz de morir antes que denunciar a los conspiradores que le han encargado que borde la bandera liberadora. Ya los personajes femeninos, como los de Tirso de Molina en los Siglos de Oro, van adquiriendo un acusado perfil contemporáneo (Mariana Pineda, la zapatera de *La zapatera prodigiosa*, Belisa) para acentuarlo trágicamente en sus dramas rurales sobradamente conocidos (*Bodas de sangre*, 1933; *Yerma*, 1934; *La casa de Bernarda Alba*, 1936). En este proceso de madurez en que el poeta ha articulado el verso y la prosa, en la forma, y ha ahondado en las fuentes históricas o de la vida cotidiana para dotarlas de un valor mítico, nos interesa aquí destacar su contribución a la renovación escénica española y al conocimiento de la tradición teatral de España. En primer lugar, la vertiente surrealista de obras como *Así que pasen cinco años*, pieza que plantea el problema existencial del tiempo, cuya dimensión escapa al propio ser humano, de *El público* y de *Comedia sin título*, texto este último incompleto y asociado al título anterior. En segunda instancia, la creación en la República de *La Barraca*, teatro universitario constituido en compañía estatal que transitó los pueblos entre 1932 y 1936 para llevar el teatro español de los Siglos de Oro.

Las figuras de Max Aub (París, 1903-México, D.F., 1972), Rafael Alberti (Puerto de Santa María, Cádiz, 1902-1999) y Alejandro Casona (Asturias, 1903-Madrid, 1965) nos permiten tanto hablar de esas líneas de renovación teatral de la generación de la República, como del teatro español del exilio, pues estos tres escritores desarrollaron un teatro previo a la guerra civil (1936-1939), durante los años de contienda –en mayor medida Aub y Alberti– y ya fuera de España. El teatro de Max Aub –lo afirma la crítica– se mueve entre la renovación de Valle-Inclán y la épica brechtiana, además de ser poco teatrales, afirmación esta última con la que no estamos de acuerdo; Para nosotros su teatro no es que escamotee el argumento o sea excesivamente reflexivo [J. Monleón, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971] sino que las fórmulas de que se vale en cada caso, el expresionismo de *Espejo de avaricia* (1927) o el tenso dramatismo de *No* (1951), están dirigidos a mostrar la condición humana contemporánea en situaciones límite, por eso su teatro de la guerra civil, recogido en *Teatro mayor*, cincela

hondamente la atmósfera teatral en la que se desenvuelven sus personajes. Max Aub colaboró con Alejandro Casona en las “Misiones pedagógicas” (1931-1936), creadas por el gobierno de la República, con acciones tan diversas como servicio de biblioteca, el museo del pueblo, el cine, el coro y el teatro del pueblo, sección de música y retablo de fantoches o cursos para maestros. Casona se encargó del Teatro del Pueblo, de carácter itinerante, para el que compuso farsas (Como *Retablo jovial* las publicará en 1949) o adapta episodios extraídos de los clásicos españoles. Su obra tuvo tanto éxito de la crítica como del público y ese proceso fue en ascenso, como se observa en el paso de *La sirena varada* (1934) a *Nuestra Natacha* (1936), piezas, como es el caso de la primera, cuyos personajes se mueven entre los sueños y la realidad o muestran, en la segunda, la fuerza de la pedagogía moderna conducida por la doctora, capaz de luchar contra la sociedad para llevar adelante un proyecto liberador en un Reformatorio. En el exilio seguirá su actividad teatral y, ya en Argentina, estrena en 1944 *La Dama del Alba*, obra que se desenvuelve en la Asturias rural, cuyo ambiente mágico y la presencia de la muerte logran altas cotas de intensidad dramática. Regresa a España en 1962, cuando el panorama del teatro español del interior, impulsado por los jóvenes universitarios, futuros grupos independientes, los todavía existentes teatros de cámara y escasos autores, como Alfonso Sastre o Antonio Buero Vallejo, intentaban dignificarlo, por lo que el teatro del asturiano, con la excepción del estreno en España de *La Dama del Alba* el mismo año de su vuelta del exilio, quedó alejado del interés de un teatro de renovación a pesar de *El caballero de las espuelas de oro* (1964).

Rafael Alberti, como muchos escritores de su generación, se acercó al teatro, aunque no lo fuera como Casona, por ejemplo, para situarse, digámoslo esquemáticamente, en primera instancia entre el expresionismo estético y la ideología marxista (*El hombre deshabitado*, 1930; *De un momento a otro*, 1941; *El adefesio*, 1944) y también en un acronismo crítico, expreso el juicio a la historia y a su pasado reciente (*Noche de guerra en el Museo del Prado*, 1956).

Enrique Jardiel Poncela creador de una comicidad inverosímil: la farsa de enredo *El cadáver del señor García*, segunda de las obras del autor madrileño, estrenada con mal fario en 1930, pues desde ese día no contó ni con el favor del público ni con el de la crítica, fracaso aún mayor lo obtuvo con *El amor sólo dura 2000 metros* (1940). Incluso Jardiel consideró de especial mérito otras piezas suyas, *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Las cinco advertencias de satanás* (1935), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) o *Un marido de ida y vuelta* (1938). Pero al gran público le siguen sonando más otras obras de la segunda época, por muchas razones, algunas de ellas por haberse proyectado en las pantallas: *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941) o *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942). Jardiel, como otros comediógrafos españoles, fue contratado en Hollywood para el arreglo de diálogos traducidos al castellano entre los años 1932 y 1933.

## EL TEATRO DE VANGUARDIA EN CANARIAS DURANTE LA REPÚBLICA

En Canarias hay una muestra elocuente de ese teatro de renovación que es abiertamente vanguardista a través del expresionismo más extremo, de un surrealismo que escasea en el teatro español de los años 20 y 30 y de una línea de experimentación psicológica muy de la época. Ese testimonio lo ofrecen tres obras de tres autores insulares: *Tic-Tac* (1926), de Claudio de la Torre, *La Casa de Tócame Roque* (1934), de Agustín Espinosa, y *Proyecciones* (1934?), de Pedro García Cabrera. Hay que tener en cuenta que desde *El viajero*, estrenada el 10 de agosto de 1927 en el “Teatro Mínimo” familiar, y codirigida por él y su hermana Josefina, hasta *Eugene*, publicada en la revista Millares, [enero-marzo, 1967], en Las Palmas de Gran Canaria, Claudio de la Torre transitó muy diversas dramaturgias: *Tren de madrugada* (1944) y *Hotel “Términus”* (1946) son intentos de crear –como ha dicho Pérez Minik en *Teatro europeo contemporáneo* [1961] “un posible teatro colectivo social” aunque fallido, a la manera de lo que haría con posterioridad Camilo José Cela en su novela *La Colmena*. O bien, el conjunto de obras y adaptaciones que llevaría a cabo según las exigencias del teatro comercial de la etapa de la dictadura franquista, pero siempre con la impronta de su cabal conocimiento del hecho dramático. *Tic-Tac*, clasificada como expresionista, según la primera edición, Claudio de la Torre la escribió entre 1924 y 1926; pero de acuerdo con la censurada de 1950, su autor explica en el prólogo que la compuso en 1925. De todas formas, la concluyó antes de que apareciera la primera revista insular de las vanguardias históricas canarias, *La Rosa de los Vientos* (1927). Entre las dos ediciones citadas se dan diferencias notables en los signos gráficos, en las acotaciones, en la intervención de los personajes y en la estructura externa. Se estrenó primero en el Teatro Guimerá, en S/C. de Tenerife, el 6 de marzo de 1930, y el 3 de octubre de ese año en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid. En la obra se enlazan dos planos, el de la realidad y el de la irrealidad; en ese marco en que los sueños, el factor onírico, constituyen la espoleta de la libertad, permite el autor a través del Hijo –personaje central– exponer, lo que hoy nos podría parecer ingenuo y baladí, el alegato neoexpresionista de denuncia de los valores socio-morales. De una mayor ruptura con la lógica naturalista y manteniendo también esa estructura de doble plano es *La Casa de Tócamen Roque*, subtitulada *Farsa surrealista*, pieza vinculada a la violencia expresionista más extrema, que muestra en ocasiones formas surrealistas. La doble espacialidad escénica presenta un ámbito onírico, propio del surrealismo, con sus personajes (prólogo y epílogo) y otro “naturalista” que soporta otra historia y otros personajes en el resto de la distribución de la obra. Pero en seguida, el contenido auténticamente surrealista, onírico, de irrealidades que se superponen a la aparente realidad, abarca los tres actos para –con juegos del teatro dentro del teatro– fundirse con el otro discurso a través de un final delirante. Estos dos textos aparecen hoy catalogados en *Teatro español de vanguardia* (2003) por Agustín Muñoz-Alonso López. *Proyecciones* es la única

obra teatral que se conoce de Pedro García Cabrera. En el original, aunque no se aclara la fecha de composición, una de sus páginas presenta el año 1934, por lo que hay que datarla en torno a esa fecha. Se publicó por vez primera en el volumen IV de *Obras Completas* de Pedro García Cabrera, en 1987 y se ha representado en una única ocasión. El autor parece avisar que los actos humanos son proyecciones de unos seres en otros. Cada diálogo constituye un cuadro, en definitiva una muestra de las diversas formas de proyección psicológica, social, ética y política, que al cabo permiten desvelar lo que hay tras lo aparente, con el fin de arrancar las caretas de las convenciones de la sociedad. Desde el fondo ideológico de *Proyecciones* emerge la recusación de la incomunicación y de la insolidaridad humanas. En la actualidad, la obra ha merecido nuevos estudios, en especial a partir de algunos fragmentos que faltaban en la primera edición y que proceden del manuscrito del autor [Darío García González y José Ramos Arteaga, 2007], trabajos que han permitido la preparación de una edición crítica de *Proyecciones* [Roberto García de Mesa, 2007].

*El teatro del interior desde la inmediata posguerra hasta los años de transición a la democracia*

Estas notas críticas al teatro del siglo XX deben hacer referencia al llamado teatro de la derecha de la década de 1940, protagonizado, en parte, por autores que ya habían estrenado en los años treinta, representantes éstos de los vencedores en el conflicto civil 1936-1939. Además del teatro de propaganda, al que aquí no vamos a hacer referencia, pues estas apostillas no desean ser en modo alguno una historia del teatro español, destacaría por su buena factura el de Joaquín Calvo Sotelo (La Coruña, 1905-Madrid, 1993), autor de *La Muralla* (1954), exponente del teatro de ideas en que se debate las ideas del poder y de la injusticia o el de Víctor Ruiz Iriarte (Madrid, 1912-1982), crítico también de *ABC* y del *Diario Madrid*, autor de comedias insustanciales como el *Puente de los suicidas* (1944), *Academia de Amor* (1946) o, la que le dio más fama, *El landó de seis caballos* (1952), pieza con cierta fantasía poética.

En Canarias la alta comedia y el teatro benaventino la representa Domingo Cabrera Cruz, *Carlos Cruz* (S/C. de Tenerife 1885-La Laguna, 1979) y la renovación teatral tardopirandelliana, Ángel Acosta Hernández (Fuerteventura 1900-S/C. de Tenerife, 1971) el primero, que ya había estrenado en 1911 *El amor en marcha* ofreció un teatro digno en la posguerra, cuya expresión máxima es la pieza *La mujer dormida* (1952), en la que aún quedan restos de las heroínas de Ibsen, para dar cuerpo a la imagen del amor. Ángel Acosta, después de desarrollar una actividad escénica anterior a la guerra civil (en 1934 con su pieza *Elevación* ensaya un cierto renuevo), supondrá un aire de renovación para el insustancial teatro de los años cincuenta, con sus obras pirandellianas plenas de humor, que en ocasiones orillan lo negro. Tanto *Suicidio* como *La otra vertiente*, estrenadas en 1956, son representativas de un cierto teatro difícil, estimado por los renovadores de entonces, a las que se unen *Ronda el peligro* (1958) y *Traje de noche*

(1960), con las que su autor emparenta con precedentes como *Teatro de lo invisible*, de Azorín o se mantiene fiel, en lo subyacente, a Ibsen, a Casona, etc.

La vertiente cómica de este mismo tipo de teatro de los vencedores en España logra ciertas dosis de interés en la medida que hunde sus raíces en algunos aspectos de las vanguardias históricas y en lo inverosímil de Enrique Jardiel Poncela. Tres nombres representan lo mejor de esa dramaturgia: Edgar Neville (Madrid, 1899-1967), guionista y director de cine, diplomático, y autor de las piezas teatrales *Margarita y los Hombres*, 1934, *El Baile*, 1952 o *La Vida en un Hilo*, 1959. Su amigo Tono [Antonio Lara de Gavilán] (Jaén, 1896-Madrid, 1978) escribió teatro en colaboración (*Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, 1937, 1943 y *María de la Hoz*, 1939, 1943, con Mihura; *Rato y medio de angustia*, 1947, con Mingote) o solo (*Crimen pluscuamperfecto*, 1956 o *El señor que las mataba callando*, 1964) desde 1917 hasta 1972. Y Miguel Mihura (Madrid, 1905-1979), autor de *Tres sombreros de copa*, 1932, 1952, obra emparentada con el teatro del absurdo, y de otras piezas más comerciales como *Maribel y la extraña familia* (1959) o *Ninette y un señor de Murcia* (1964).

Los autores que representan una ruptura radical con la comedia burguesa de la inmediata posguerra son Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916-Madrid, 2000) y Alfonso Sastre (Madrid, 1926). Como este artículo exige una síntesis obligada, digamos que el primero, condenado a muerte por los tribunales fascistas acabada la guerra de 1936, representa el teatro realista, social, que se abre con *Historia de una escalera* (1949), y que llega hasta 1957, pieza ésta cuyo significado representa un teatro colectivo social que en la novela significó *La colmena* de Camilo José Cela y que —como señala Domingo Pérez Minik en *Teatro europeo contemporáneo*, 1961— pretendió fallidamente en la escena el gran canario Claudio de la Torre con *Tren de madrugada* (1944) y *Hotel “Terminus”* (1946). Buero también investiga otras posibilidades que afectan tanto al hombre contemporáneo como a las constantes de la condición humana en *La ardiente oscuridad* (1950), cuyo conflicto simboliza el del individuo —en una institución de ciegos, esto es, en el mundo—, para, a través de la intensificación de lo trágico con *Hoy es fiesta* (1956), adentrarse en el tema histórico, ya en una segunda etapa que llega hasta 1967, con *Un soñador para el pueblo* (1958). El tono pesimista va en aumento. Buero volverá sobre la ceguera, tema que posteriormente ha tratado en la narrativa el portugués José Saramago, en el *Concierto de San Ovidio* (1962) y se abre a la visión histórica para situar al individuo frente a la sociedad o a los otros, que ya aparecía en *Las Meninas* (1960) y se agudiza en su tercera etapa con *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1977), proceso en el que acude a una dramaturgia más experimental con *El tragaluz* (1967) y regresa a los símbolos universales —pero sin perder de vista la realidad española— con *La Fundación* (1974), expresión del mundo como cárcel. La denuncia de Buero Vallejo se aviva con *La doble historia del doctor Valmy* (1976), alegato contra la tortura. Aunque para algunos su teatro mostró una conciencia crítica independiente y para otros se movió en el posibilismo, todos los

críticos afirman que hasta su pieza *Misión al pueblo desierto* (1999), Buero seguirá tratando temas y asuntos de fondo moral, en los que se enfrentan el yo y los otros.

El teatro de Alfonso Sastre gira sobre dos bisagras: la existencialista y la social. Ésta es la época de la aparición de las revistas que luchan por un teatro de renovación, fuera de las rígidas directrices falangistas: *Teatro* (1952-1957) y *Primer Acto* (1957) Cuadernos de investigación teatral. El primero lo dirigían Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Juan Manuel Polanco, cuyo primer número, de noviembre de 1952, incluía *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller y Antonio Buero Vallejo escribía sobre los Teatros de Cámara, con artículos de Eduardo Haro Tecglen, de Gregorio Marañón, Joaquín Calvo Sotelo o de Víctor Ruiz Iriarte; obsérvese la mezcolanza. En la autocrítica editorial se decía “Aquí está la revista teatral que faltaba en España” con tres objetivos: informar, crear un nuevo espacio teatral y dar a conocer “obras y versiones importantes”. La redacción de *Primer Acto*, cuyo primer número es de abril, la formaban al principio autores de varias tendencias y de promociones teatrales distintas: José López Rubio, Alfonso Sastre, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach. El subdirector es en esos momentos José Monleón (Tabernes de Valldigna, Valencia, 1927) y luego sería su director hasta hoy día; el director José Ángel Ezcurra (Orihuela, Alicante, 1921). En ese número inicial Alfonso Sastre escribe sobre *Esperando a godoy* y José Monleón en un artículo “Razón y sinrazón” en que expone una posición generacional: “el dejar que al espectador sólo le intrigue la trama; el inventar mundos enterrados por el ruido de las palabras; el brillante ejercicio de tantos autores, es un juego que a mi generación no le interesa”, pues al cabo sólo había dos posturas frente a la escena franquista de los años 40 y 50: “O abandonar la partida y dejar el teatro en manos de los que entretenían al sector adormilado de la burguesía o [...] abrir cuantas brechas admitiese el muro que pone a dos palmos el horizonte”. Monleón concluye con varias conclusiones expuestas a manera de un final de manifiesto en pro de un teatro de renovación y en contra del teatro oficial de la época: “De ahí la rebelión frente al teatro comercial. De ahí el florecimiento de los teatros de Cámara. De ahí el comienzo de una reconquista del teatro español”.

La posición crítica del teatro de Alfonso Sastre la ha mantenido desde sus etapas iniciales. Así, refiriéndose a cuando se reunía con un grupo de amigos en un café de la calle Alberto Aguilera de Madrid, afirmaba “Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945”. Desde que firmó el manifiesto en 1950 con José María Quinto “Teatro de Agitación Social” (T.A.S.), dice Sastre, “estoy haciendo un teatro cuyo tema fundamental es la Revolución. Me refiero a la revolución social de nuestro tiempo; tema que recojo en mi teatro según distintos planteos y en diferentes grados de aproximación al fondo moral y metafísico del tema, es decir, del problema”. Con el Teatro Popular Universitario (T.P.U.) estrena *Escuadra hacia la muerte* (escrita en 1953) bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, en el Teatro María Guerrero de Madrid el 18 de marzo de 1953, con los actores Agustín González,

Adolfo Marsillach, Fernando Guillén. No obstante, como él mismo afirma la revolución es el tema explícito de cuatro de sus dramas *Prólogo patético* (1953), *El pan de todos* (1953), *Tierra roja* (1954) y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), aunque también está presente en *El cubo de la basura* (1951), *La mordaza* (1954) o *Muerte en el barrio* (1955). *La cornada* (1959), montada sobre el mito de Saturno que devora a sus hijos, así la sociedad actual, representada por la fiesta nacional, actúa de forma enajenante para a través del éxito y de la fama, establece con sus “hijos” una relación antropofágica. Después del exilio en Francia, pasa a vivir en el País Vasco, vinculado a la antigua Herri Batasuna, la actividad dramática de Sastre no ha cesado en torno a los mismos temas sobre los que se desenvuelven sus reflexiones: *El único hijo de Guillermo Tell* (1980), *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1985), *Drama titulado A* (1990) o *Drama titulado No* (2001). Entre los canarios destaca la crítica teatral de Domingo Pérez Minik (S/C. de Tenerife, 1903-1989), quien, además de sus artículos en la prensa insular y peninsular, publica en esta década de los cincuenta *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, S/C. de Tenerife, 1953 [reeditado con el título *Escritos teatrales I*, prólogo de Alfonso Sastre, 1991] y en el comienzo de la siguiente *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, 1961 [reed. *Escritos teatrales II*, prólogo de José Monleón, 1992], cuya base ideológica es el existencialismo que se puede observar en la obra de otros insulares, como Julio Tovar (Güines, Cuba, 1921-S/C. de Tenerife, 1965), autor que mezcla tristeza existencialista y gotas de neorrealismo en *Noche y día de verano* (1964), estrenada en 1964 en el Teatro Guimerá por “El Tinglado”, grupo teatral del Círculo de Bellas Artes de S/C. de Tenerife, y en [*Diálogo*] *Cita en las cuatro esquinas*, representada en el Círculo de Bellas Artes de S/C. de Tenerife, bajo la dirección de Emilio Sánchez Ortiz en 1966.

### *Los realistas del mediosiglo*

Lauro Olmo (O Barco de Valdeorras, Orense, 1922-Madrid, 1994) recrea el mundo de la inmigración obrera de comienzo de los años sesenta, dentro del proceso demográfico que perfiló las ciudades dormitorio, como el Madrid de *La camisa* (1962). Pero es Carlos Muñoz (Madrid, 1927-1994) quien elabora el modelo naturalista con dosis expresionistas con *El tintero* (1961), cuya crítica en favor de los sectores menos favorecidos de la sociedad y de un teatro digno le llevó a colaborar en las Primeras Conversaciones de Teatro Contemporáneo en el Círculo el 31 de octubre de 1961, presididas por Domingo Pérez Minik. Autores canarios que inician su actividad teatral por estas fechas representan distintas tendencias del naturalismo de la época. Así, el realismo crítico de Gilberto Alemán de Armas (La Laguna, 1931), el teatro de ideas de Juan Marrero Bosch (Las Palmas de Gran Canaria, 1933-2006), el desarrollo dramático de Ángel Camacho Cabrera (S/C. de Tenerife, 1935) entre el realismo y el simbolismo junto a formas espectaculares, el neocostumbrismo crítico de Orlando Hernández Martín (Agüimes, Gran Canaria, 1936-1997), etc. Todos estos creadores canarios supie-

ron beber de las dos fuentes que en aquellos momentos (años 50 e inicio de los sesenta) estaban a su disposición: los teatros de cámara, teatro universitario dirigido por Eloy Díaz de la Barreda y la experiencia de miembros de generaciones precedentes, como es el caso del crítico Domingo Pérez Minik, quien dirigió en aquellas fechas en el Círculo de Bellas Artes de S/C. de Tenerife *Llama un Inspector*, de J.B. Priestley, el martes 11 de noviembre de 1952, *La hora incierta*, comedia en un acto de Carlos Pinto Grote, representada el 23 de abril de 1953 y el 12 de mayo de 1954, *La señal que se espera*, comedia de Antonio Buero Vallejo, representada el 16 de junio de 1953 o *Antífona*, de Jean Anouilh, montada el martes 25 de abril de 1961.

Un autor de sumo interés es el madrileño José María Rodríguez Méndez (1925), cuya primera obra, *Vagones de madera*, de un realismo crítico, la estrenó en 1959, pero será en 1976 (año que se le representa ante el gran público por vez primera), aunque escrita en 1965, la tragicomedia de base valleinclanesca, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandango*, la que dé la medida de sus posibilidades, ya demostrada con la pieza de título brechtiano *El círculo de tiza de Cartagena* (1963) y en la referida a la marginalidad social y política que transcurre en el barrio chino de la Barcelona de los años treinta en *Flor de otoño*, escrita en 1972 y estrenada en Valencia en 1981.

### *Tres figuras diversas para un mismo teatro necesario*

De estos autores provenientes del realismo crítico, naturalista unos, expresionistas otros, destacan tres figuras que han seguido caminos distintos para, a su manera, desde fuera de España y desde dentro, contribuir a la renovación del teatro español: Fernando Arrabal (Melilla, 1932), Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1927) y Antonio Gala (Córdoba, 1936).

El teatro de Arrabal va unido tanto a sus identificaciones estéticas e ideológicas como a las de su propia biografía. Así, podemos hablar de un teatro del trastierro con *Pic nic* (1952), *El triciclo* (1953) hasta *El cementerio de automóviles* (1957). El teatro de Arrabal ha evolucionado con los años, pero su afirmación de libertad en una variedad de contextos ha permanecido constante. Una manifestación de la afirmación de la libertad ha sido la representación agresiva del erotismo y la sexualidad llamada “desviada”. La obra que relaciona más esos motivos con los temas sociopolíticos, condenando simbólicamente la postura moral represiva de la España franquista, es la pieza surrealista *La primera comunión* (1958), ya en la etapa del “Teatro pánico”, que algunos llevan hasta 1962 y que concluirá con *¿Se ha vuelto loco Dios?* (1966). Con *El jardín de las delicias* (1967), a lo pánico se adhiere una vertiente política, pues está cerca los acontecimientos de su detención acusado de blasfemia, pues hay piezas con las que Arrabal pretende dar respuesta a su relación con el mundo, que conduce por dos vías: la de *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966) y la mencionada de *El jardín* o la que con intención caricaturesca y desmitificadora conduce a *Oye, Patria mi aflicción* (1975), una farsa valleinclanesca de la ruina de España. El teatro de vanguardia de Arrabal parece parti-

cularmente bien acomodado a una utilización agresiva de la sexualidad y lo erótico para hacer declaraciones sociopolíticas.

Francisco Nieva es uno de los autores más originales y creativos. Se formó en Francia con una importante actividad escenográfica y en los años setenta aparece como autor en España. Es heredero de dos líneas contemporáneas: la vanguardia y el absurdo, ingredientes de su “Teatro furioso”, de encuentro de pasiones, y de “Farsa y calamidad”, mediante los cuales parodia críticamente la comedia burguesa. Él, más que nadie, ha sabido enfrentarse con riesgos a los papeles sexuales tradicionales y ha usado el erotismo para parodiar, minar y subvertir los valores patriarcales. Como destaca Emil Signes “El instrumento principal de la represión en el teatro de Nieva es la *España Negra* y la respuesta más positiva a la represión por esta España es la transgresión de sus tabúes a través de la celebración de lo erótico” (1982, 134), lo que corrobora A. Amorós (1986) en su edición de *La carroza del plomo candente* (1982) de ese mismo autor. Su estética —el énfasis en una forma artaudiana del teatro total que asalta nuestros sentidos— y proclividad en contestar las tradiciones con una imaginación y perversidad casi infantiles le une con Fernando Arrabal. Los dos autores comparten un bagaje común que está unido a la vanguardia europea. El teatro de Nieva, sin embargo, ataca más directamente los estereotipos sexuales que el de Arrabal.

Muchas de las obras de Nieva podrían examinarse a través de ejemplos de lo erótico, empleados para la protesta de raíz social. Nos serviremos de dos obras de su “teatro Furioso” para ilustrar su acercamiento a este tema y al teatro. *La carroza de plomo candente* (1971) integra la historia española en una situación central común con el erotismo, el humor y lo grotesco. *Coronada y el toro* (1973) ataca las actitudes sexuales de carácter tradicional mientras se afirma de manera optimista el posible emerger de un nuevo orden. El conflicto central implica a Coronada, la mujer subyugada, y a su hermano Zebedeo, tirano y misógino. El alcalde del pueblo representa todas las características tradicionales del machista.

La transgresión de los tabúes sexuales se manifiesta en la obras de Nieva celebrando lo erótico. En estas dos obras, el autor adopta una perspectiva femenina en su presentación y condena de las actitudes sexuales tradicionales. Como Arrabal, la expresión del erotismo está equiparada con la de la libertad. Sin embargo, Nieva, en contraste con Arrabal, rechaza el papel sumiso asignado a la mujer en la sociedad. La idea del teatro mágico de Nieva es incorporar la sexualidad y lo erótico a un grado sin precedentes y obliga al público a cuestionarse las actitudes tradicionales y a aceptar, como desea el autor, la emergencia de un esquema basado en la satisfacción mutua de los dos sexos.

Fuera de las muestras de la vanguardia y del experimentalismo escénico, Antonio Gala posee en común con autores de su época el afán por escenificar los impulsos reprimidos y las ansias de libertad propios de los hombres y de las mujeres de la realidad española con los que le ha tocado vivir a su autor y que tiene su punto inicial en 1963 y llega hasta hoy día, aunque su obra narrativa haya ido solapando su vertiente teatral. Ha sido un autor de éxito, con temas como el de la muerte, la insularidad, la marginación,

la injusticia como puede verse en *Los buenos días perdidos* (1972), *Anillos para una dama* (1973) o *Petra regalada* (1980).

### *Hacia el teatro independiente*

En la transición hacia los años setenta encontramos una concepción dramaturgica que se apoya en la de los grandes renovadores europeos del primer tercio del siglo XX y mediante la cual el director junto al grupo de actores, que actúan de forma cohesionada y colectiva en el proceso de la creación –cuando no de la recreación– de espectáculos teatrales, en los que el texto dramático queda sustituido por la puesta en común del grupo.

En la transición se encuentra la renovación teatral de algunos de los autores –más o menos flexibles en la aceptación preeminente del texto literario dramático– citados hasta aquí (Martín Recuerda, Francisco Nieva, etc.). La revista *Pipirijaina* defiende ese teatro de raíz experimental y también *Primer Acto*. Destacan autores que habiendo comenzado en años anteriores, plantean aún un teatro imbuido de “tensión ética”, como diría José Monleón, como el de José Rubial (Pontevedra, 1925) que se inició en los años cincuenta con la sátira *El hombre y la mosca* (1968), prohibida por el franquismo, diálogo entre el Hombre y su Doble, o el de Luis Riaza (1925), con *Los muñecos* (1968), o Miguel Romero Esteo (Montoro, 1930), en cuyas obras pululan muchísimos personajes, con una concepción experimental del teatro, que puede verse en *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1975) o toma la forma del pasacalle en *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1975).

En Canarias encontramos en ese periodo, años sesenta y comienzo del decenio 1970, un grupo compacto en cuanto al experimentalismo: Alberto Omar Walls (S/C. de Tenerife, 1943), Luis Alemany Colomé (Barcelona, 1944) o José Hilario Fernández Pérez, J. H. *Chela* (Madrid, 1944-S/C. de Tenerife, 2008). El primero y el segundo continúan la trayectoria escrituraria, aunque Alemany dedicado más a la dirección escénica, a la crítica y al periodismo de opinión. Alberto Omar, como los otros dos, forjado y formado en el teatro universitario de los sesenta, ha tenido una creación singular y muy diferenciada del resto de autores insulares. Omar es uno de los más conspicuos representantes de lo que se ha venido en llamar el experimentalismo teatral. En el lenguaje y en la forma de construir –en que la ambigüedad y lo alógico constituyen instrumentos formales e ideológicos– se observa la vertiente funcional próxima a su quehacer de director. En este sentido, es pertinente recordar su labor de dirección teatral entre 1969 y 1971 en que monta *La excepción y la regla*, de Bertolt Brecht, *Ceremonia por un negro asesinado*, de Fernando Arrabal, y *El público*. Luis Alemany ha dicho de esta última puesta en escena “que se puede considerar como el primer ‘happening’ realizado en el Archipiélago”. Hoy en día ha publicado toda su obra teatral en nueve volúmenes con el título común *Teatro*.

El teatro independiente constituido por compañías estables con disminución de del protagonismo del autor tradicional, esto es, formados por grupos como “Tábano” (dirigido por Guillermo Heras desde 1974 hasta 1983) y su espectáculo epónimo *Castañuela 70*, “Els Joglars” (fundado por Albert Boadella en 1962), con la creación colectiva *La torna* (1977), contra la pena de muerte, “TEI” (Teatro Experimental Independiente), “Els Comediants”, “Teatre Lliure”, “Dagoll Dagom”, “El Triciclo”, “La Cubana”, “La Fura dels Baus”, etc. dieron un nuevo impulso al teatro del tardofranquismo. Autores que podemos adscribir a este teatro son Manuel Martínez Mediero (1939) que con *Las hermanas de Búfalo Bill* (1974) constituye un teatro simbólico y vena humorística, o Ángel García Pintado (Valladolid, 1940), o bien, entre otros, Alberto Miralles (1940), autor de *El trino del diablo* (1981), sobre el mito de Fausto y de *La fiesta de los locos* (1984), musical de ambientación medieval.

En Canarias, Fernando H. Guzmán, Cirilo Leal Mújica y Sabas Martín representan tres formas diversas de elaboración del hecho teatral, aunque mantienen en común la forja de grupos independientes y una pelea por la profesionalización, junto con directores de compañías como Eduardo Camacho, Pascual Arroyo o Toni Suárez. El teatro de Cirilo Leal permite el análisis del teatro de autor y de la producción escénica desde aquel teatro de creación colectiva hasta la elaboración textual de obras dramáticas referidas al pasado histórico de Canarias y a dos de las circunstancias sociales características de estas tierras: el fenómeno portuario del “cambullón”, esto es, el contrabando de posguerra y el proceso de la emigración a América. Dicho de otra forma, del teatro de urgencia ha pasado a sistematizar la necesidad de un teatro en Canarias de acuerdo con criterios que su praxis dramática ha ido dialécticamente proponiendo. Esa vertiente de la búsqueda del sentido “underground” de la comunidad insular, de los desposeídos dentro de los menos favorecidos, ha llevado a este autor a los medios de comunicación, a la crónica y al artículo de fondo, en prensa, radio y TV. Hay que decir que esa misma vertiente preside su actividad teatral: estética e ideológica mente se aproximó a los movimientos que hace ya treinta años venían luchando en EE.UU. por un teatro que recogiera el mundo de la marginalia: “Living Theater”, “Open Theater” y, en especial, “El teatro campesino” de California, traslación rural semejante al “Teatro Cambullón” de S/C. de Tenerife, animado por Leal.

Más adelante, en la búsqueda de las señas de identidad insulares, incorpora lo histórico, remueve nuestra doméstica historia urbana: él solo –y no pretendemos exagerar ni adjudicarle gratuitamente exclusividades, pues ha sido importante la labor de grupos como “Tibicena” con *El intermediario* y *Cuentos populares de La Guancha*, y el TIC con su investigación y escenificación de las *Comedias del Amparo*– hace un teatro urbano, marginal, como en su momento lo hiciera en narrativa Luis Alemany con *Los puercos de Circe* (1973); un teatro de investigación histórica, como en la novela Luis León Barreto o Alfonso O’Shanahan. Su recorrido como hombre de teatro, como actor y como autor está íntimamente unido a su discurso ideológico. En nuestra

reducida geografía y a la distancia de muchos años, Cirilo Leal reproduce la figura del fundador del “Open Theater”, Joseph Chaikin quien aúna la preocupación social por temas teatralizables a partir de las tensiones humanas, los problemas de grupos marginales (minorías étnicas, homosexuales, etc.), o la violencia, la soledad, etc., con la finalidad de interpretación de experiencias vividas. Nuestro autor, a través del “Teatro cambullón” y de la búsqueda de un teatro –parafraseando a José Monleón– arraigado en nuestra particular forma de encarar el mundo y del uso consciente del teatro como instrumento de confrontación con el público insular, realiza similar recorrido. Como este trabajo sólo pretende ofrecer una visión panorámica del teatro en Canarias durante la pasada centuria, y la obra de Cirilo Leal trasciende esos límites, digamos que algunos títulos señeros son *Los emigrantes clandestinos* (1976), *Canarias como siempre* (1977), *Historias del cambullonaje* (1979) o *La Galería* (1985), pasando por experiencias graduales en *El indiano* y *La Conjura* (ambas de 1983) o *El amarrado* (1984).

### *Teatro y democracia*

Aunque el teatro a partir desde los años ochenta para acá ha perdido “tensión ética”, hacia 1982 se produce una vuelta al teatro de autor, proceso que se consolida en los años noventa. Los ejemplos de José Sanchís Sinisterra (Valencia, 1940) con su mirada a la recreación del teatro áureo español o a la inmediata historia en *¡Ay, Carmela!* (1987), para quien el teatro de la democracia debió asumir la memoria histórica, al par que “La exaltación de los localismos identitarios le parece una de las desviaciones del Estado de las Autonomías” frente al multiculturalismo real, o de José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942), autor de la pieza simbólica *El álbum familiar* (1982) y sobre todo *Bajarse al moro* (1985), en la que aparecen personajes derrotados alrededor de la droga, junto a otros nombres.

Luego vendrían otras y otros autores, como la madrileña Paloma Pedrero (Madrid, 1957), con *Una estrella* (1990), una pieza de gran lirismo sobre la relación paternofamiliar, *Ignacio García May* (1965), con *Alesio, Una comedia de tiempos pasados* (1987), mediante la cual establece una relación con el teatro de los Siglos de Oro y el recurso del teatro dentro del teatro, o bien con *Los vivos y los muertos* (2000) dramatiza la violencia en la juventud, Yolanda Pallín (Madrid, 1965) con *La mirada* (2000), Itziar Pascual (Madrid, 1967) y *¿Me concede este baile?* (1991), *El domador de sombras* (1994) o *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006), Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965) con *Dedos, vodevil negro* (1998) y *Exiliadas, cantata para un siglo* (2000), recreación de *Las Danaides*, de Esquilo: las exiliadas son las mujeres silenciadas y olvidadas de antes y de siempre, como explica su autor. Todos ellos plantean una defensa del realismo en cuanto al contacto directo con la realidad del aquí y ahora, como también puede observarse en *Notas de cocina* (1996) de Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) o en *Cocodrilo* (1997) de Paco Zarzoso (Puerto de Sagunto, Valencia, 1966).

En Canarias, la década de los ochenta y la de los noventa están marcadas por la eclosión de los medios de comunicación audiovisual, en competencia con todo lo que sea

comunicación textual. De ahí que ya desde 1972 el teatro “comprendió” que debía arrojarse de espectacularidad y de formas no verbales de comunicación para llegar mejor a los espectadores que tienen que decidir entre la representación dramática y la proyección cinematográfica o en video. Para mejor comprender lo que se ha dado en llamar *teatro canario último* es imprescindible acudir al monográfico que sobre este asunto publicó la revista *Fetasa* (S/C. de Tenerife, nº 7/8) en 1992.

La recreación histórica y el tono crítico la han cultivado José Tomás Monterrey Rodríguez (La Palma, 1960), autor del drama histórico *Francisca de Gazmira* (1993), Orlando Alonso Suárez (Gran Canaria, 1961), con piezas como *Alevosía* (1985), *Cualquier camino* (1986), *Titania, reina mía* (1989) o *Telón* (1993), y, en especial, Antonio Tabares Martín (S/C. de La Palma, 1973), cuya obra es ya posterior al marco temporal que nos hemos propuesto, con muestras como *Cuarteto para el fin del tiempo*, premio Caja España de Teatro Breve 2005, *Canarias*, mención especial del jurado del premio Calderón de la Barca 2005, *Control de seguridad*, con la que ganó el Certamen de Teatro Mínimo Animasur de Leganés en 2004 (representada ese mismo año por el Teatro Estable de Leganés), *La sombra de don Alonso*, premio Domingo Pérez Minik de la Universidad de La Laguna en su convocatoria de 2002, el monólogo inédito *El Santo Bebedor*, adaptación de la novela de Joseph Roth *La leyenda del Santo Bebedor*, o *Una hora en la vida de Stefan Zweig* (Zaragoza, 2008). Como pervivencia del teatro experimental en diálogo de la plástica con lo dramático está la obra de Roberto García de Mesa (S/C. de Tenerife, 1974) recogida en ocho volúmenes con el título común *Teatro* (2006).

¿Qué nos ha deparado este teatro distinto al del franquismo y distante de algunas de las posiciones éticas que en aquel tiempo se defendían desde un escenario o desde la calle? Ha desaparecido la censura que se ejercía sobre los textos y sobre las representaciones. Se ha diversificado el teatro por toda la geografía española, se ha deslocalizado: ya no son los grupos independientes, o ciertos montajes de autores vetados durante el franquismo los que concitan al público que participa de la conciencia crítica de lo que se representa en el espejo escénico. Hoy hay una autocensura, como afirmaba Guillermo Heras, impuesta por el mercado “y que favorece la canalización de los textos, lo políticamente correcto”. Con la democracia nació el Centro Dramático Nacional y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias y de otros espacios institucionales pertenecientes a los gobiernos autonómicos y locales. En cuanto a la formación, en la actualidad han proliferado centros o escuelas que antes no existían.

Por lo tanto, se cerró el siglo XX con una mirada a la esperanza en los nuevos derroteros del teatro español, basada en el teatro alternativo a las fórmulas privadas e institucionales, aunque amenazado, como tantas otras veces en el curso de la historia, por la abulia y por la desidia.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Hay que recordar aquí los trabajos y reflexiones que cambiaron la concepción del espectáculo teatral desde un punto de vista escenográfico o interpretativo: El método de Stanilavski para *La construcción del personaje* (la relación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos) y la fundación de “Teatro de Arte de Moscú” (MAT) (1897), junto con Vladímir Nemiróvich-Dánchenko. El ensayo de Gordon Craig *Del arte del teatro* (1904). La realización escénica de Piscator sobre la base de la teoría y de la acción de un teatro político proletario. O los principios de la interpretación biomecánica de Meyerhold.
- <sup>2</sup> Hay que tener en cuenta que Jacinto Benavente, sobre todo durante su juventud, se sitúa entre los autores que persiguen la renovación del teatro que se perfila en el alborar del siglo XX y que venía representándose con éxito de público desde el último tercio del XIX, cuyo representante más genuino es José Echegaray. Por lo tanto, hay un Benavente renovador, el del *Teatro del Arte*, y otro que busca el gusto del público a través de la comedia burguesa y convencional.
- <sup>3</sup> Revista dirigida por Manuel Azaña con la colaboración de Cipriano Rivas Cherif. En el nº 9 se publicó *Fedra*, de Unamuno, obra que ya en 1917 había montado Rivas Cherif en el Ateneo de Madrid.
- <sup>4</sup> En este semanario, de escasa calidad selectiva, hay una presencia de teatro contemporáneo extranjero, aunque escasean los renovadores del europeo. Y entre los españoles figuran exponentes de la renovación escénica: De estos autores, destacan *El señor de Pigmalión*, J. Grau (nº 40), *Mariana Pineda*, E. G. Lorca (nº 52), *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *En embrujado*, Valle-Inclán (nº 202 y 218), *Margarita, Armando y su padre, Angelina o el honor de un brigadier* y *Las cinco advertencias de Satanás*, E. Jardiel Poncela (nº 196, 360 y 440), *Otra vez el diablo*, A. Casona (nº 410), *La guerrilla*, Azorín (442). En cuanto a la bibliografía sobre el semanario: Manuel Esgueva: *La colección teatral “La Farsa” (1927-1936)*. Anejos de la revista Segismundo, nº 3, CSIC, 1972. John W. Kronik: *“La Farsa” (1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Universidad de Carolina del Norte, 1971.
- <sup>5</sup> La primera compañía profesional que representó *Luces de Bohemia* fue la del “Théâtre National Populaire” de París bajo la dirección de Jean Vilar, en 1963. José Tamayo la montaría en España seis años más tarde. La fecha de publicación de esta obra de Valle-Inclán casi coincide con la de dos piezas teatrales de distinto signo pero que hemos de insertar en ese mismo ambiente de renovación escénica: *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau y *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello.
- <sup>6</sup> *Teatro español del siglo XX*, Madrid, p. 78.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, L.: *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, S/C. de Tenerife, Ayuntamiento de S/C. de Tenerife, 1996.
- ALEMANY, L.: “El teatro en el siglo XX hasta la guerra civil” y “El teatro contemporáneo: desde la guerra civil hasta hoy”, en *Historia de Canarias*, III, Madrid, Cupsa Editorial, 1981, pp. 212-213 y 218-219.
- AMORÓS, A.: *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- *La carroza de plomo candente, Coronada y el toro*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1986.
- ARTILES, J., y QUINTANA, J.: *Historia de la literatura Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1978.
- AZNAR SOLER, M.: *Max Aub y la vanguardia teatral*, Valencia, Universidad, 1993.
- AZORÍN, *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947.
- CABO MARTÍNEZ, M. R.: *Teatro modernista español 1900-1920*, León, Universidad, 1986.
- CABRALES ARTEAGA, J. M.: “Aproximación al teatro poético modernista”, BBMP, LXVIII (1992), pp. 211-238.
- CENTENO, E.: *La escena española actual*, Madrid, SGAE, 1996.
- CUEVAS, C. (dir.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- CHECA PUERTA, J.: *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, FUE, 1998.
- DÍEZ BORQUE, J. M.: *Historia del teatro en España*. II, Madrid, Taurus, 1988.
- DÍEZ CANEDO, E.: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968, 4 vols.
- DÍEZ MEDIAVILLA, A.: *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX*, Alicante, CAM, 1991.
- DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*,

- Madrid, Fundamentos, 1990
- La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación F.G.Lorca/Tabacalera, 1992.
- Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996. Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 19-20.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R.: *Teatro canario (Siglos XVI al XX)*, 2 vols., Las Palmas de Gran Canaria, Edircan, 1991.
- FRANCO, A.: *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula, 1971.
- FUENTE BALLESTEROS, R. de la: *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1988
- LASAGABASTER, J.M. (ed.): *El teatro de Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A.: *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Dpto. de Filología Española de la Universidad de Oviedo.
- MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del Teatro en Tenerife*. S/C. de Tenerife: Impr. Editorial Católica (Prólogo de Domingo Pérez Minik), 1968 [2.ª ed., S/C. de Tenerife: Ayuntamiento, 1991; con prólogo de Rafael Fernández Hernández.]
- MONLEÓN, J.: *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (ed.): *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Edit. Castalia, 2003.
- NUEZ CABALLERO, S. de la: “La poesía regionalista de fin de siglo”, en *Historia de Canarias*. III, Sebastián de la Nuez Caballero (ed.), Madrid, Cupsa Editorial, 1981.
- NUEZ CABALLERO, A.: “Los prosistas canarios de fin de siglo”, en *Historia de Canarias*. III, Sebastián de la Nuez Caballero (ed.), Madrid, Cupsa Editorial, 1981.
- OLIVA, C.: *El teatro desde 1936*, Madrid, Ed. Alambra, 1989.
- “El teatro” en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, en el volumen *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Teatro español del siglo XX*, Madrid, Ed. Síntesis, 2002.
- PÉREZ DE AYALA, R.: *Las máscaras*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, 3ª ed.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R.: “Maeterlinck en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (1971), pp. 572-581.
- PÉREZ MINIK, D.: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, S/C. de Tenerife, Goya Ediciones, 1953. Reed. Domingo Pérez Minik. *Escritos teatrales I*, Prólogo de Alfonso Sastre, Islas Canarias, Colección Ángel Guimerá, Serie Ensayos 1, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.
- Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1961. Reed. Domingo Pérez Minik. *Escritos teatrales II*, Prólogo de José Monleón, Islas Canarias, Colección Ángel Guimerá, Serie Ensayos 2, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.
- PÉREZ-RASILLA, E.: “Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996”, *ADE*, nº 54-55 (1996), Madrid, págs. 149-166.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J.: *El teatro de fin de milenio en España (De 1974 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1997.
- REY, P. y ABDO, A.: “Una aproximación al teatro en La Palma hasta 1936”, en *El teatro en S/C. de La Palma*, VV.AA., S/C. de la Palma, Ayuntamiento de S/C. de La Palma, 1984.
- RÍOS CARRATALÁ, J. (ed.): *Arniches*, Alicante, Caja de Ahorros, 1990.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J.: *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 1992.
- ROMERO FERRER, A.: *Los hermanos Machado y el teatro*, Sevilla, Diputación, 1996.
- RUBIO JIMÉNEZ, J.: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad, 1982.
- “El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias”, Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.
- La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, 2ª ed.
- SIGNES, E. G.: *El teatro de Francisco Nieva: un resumen, análisis y bibliografía con una edición de “La Carroza de plomo candente”*, New Jersey, 1982.
- TORRENTE BALLESTER, G.: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- TORRES NEGRERA, G. y GARCÍA RUIZ, V.: *Historia y Antología del Teatro Español de Posguerra*, (vol. I: 1940-1945), (vol. II: 1945-1950), (vol. III: 1950-1955), (vol. IV: 1956-1960), (vol. V: 1961-1965), (vol. VI: 1966-1970), (vol. VII: 1971-1975), Madrid, Fundamentos, 2002 a 2004.
- VV.AA.: *Historia del teatro español*. II, Madrid, Gredos, 2003.
- YXART, J.: *El arte escénico en España*, Barcelona, Altafulla, 1987, ed. facs.
- ZAVALA, I. M.: *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Universidad, 1973.