

T

eatro

Elementos de la representación teatral

Una representación consta sólo de dos elementos esenciales: actores y público. La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje verbal (véase Mimo). Los personajes no tienen por qué ser seres humanos; los títeres o el guiñol han sido muy apreciados a lo largo de la historia, así como otros recursos escénicos. Se puede realizar una representación por medio del vestuario, el maquillaje, los decorados, los accesorios, la iluminación, la música y los efectos especiales. Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes, o para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

Aunque los orígenes del teatro occidental sean desconocidos, la mayor parte de las teorías lo sitúan en ciertos ritos y prácticas religiosas de la antigüedad; aún hoy día ese tipo de rituales siguen cargados de elementos teatrales. Las diferentes teorías atribuyen los orígenes a múltiples prácticas: ritos antiguos de fertilidad, celebración de la cosecha, chamanismo y otras fuentes similares.

Teatro clásico: El primer periodo en teoría teatral occidental se denomina clásico, porque comprende el teatro de las civilizaciones clásicas, de las antiguas Grecia y Roma, y las obras están escritas en las lenguas clásicas, griego o latín.

Los primeros datos documentados de literatura dramática son del siglo VI a.C., y la primera obra crítica sobre la literatura y el teatro la *Poética* (330 a.C.) de Aristóteles. Aristóteles sostenía que la tragedia griega se desarrolló a partir del ditirambo, himnos corales en honor del dios Dionisio que no solamente lo alababan sino que a menudo contaban una historia. Según la leyenda, Thespis, el líder de un coro del siglo VI a.C. creó el drama al asumir el papel del personaje principal en una historia de un ditirambo: él hablaba y el coro respondía. Desde ese hecho sólo había que dar un pequeño paso para que se incorporaran otros actores y personajes, y la evolución del drama como forma independiente, según Aristóteles. Pero el aparente desarrollo espontáneo del drama trágico muy elaborado y sin precedentes es difícil de explicar.

La tragedia griega floreció en el siglo V a.C. con autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las obras son solemnes, escritas en verso, y estructuradas en escenas (episodios) entre personajes (nunca hay más de tres personajes hablando en una escena) e intervenciones del coro en forma de canción (odas). Las historias están basadas en su mayoría en mitos o antiguos relatos, aunque el objetivo no fuera simplemente volver a contar esas historias (sobre las que los poetas se tomaban frecuentes libertades), sino hacer consideraciones sobre el carácter de los personajes, el papel de la humanidad en el mundo y las consecuencias de las acciones individuales. Por lo general, eran obras de poca acción y los hechos se relataban a través de diálogos y canciones del coro.

Las obras se representaban en festivales en honor de Dionisio; estos festivales incluían el Gran Dionisiaco de Atenas, en primavera; el Dionisiaco Rural, en invierno; y la Lenaia, también en invierno tras el Rural. Se seleccionaban las obras de tres poetas para su representación. Aparte de tres obras trágicas (una trilogía), cada poeta tenía que presentar una sátira, una farsa, a menudo atrevida parodia sobre los dioses y sus mitos. Después se representaba la comedia, que se desarrolló hacia la mitad del siglo V a.C. Las comedias más antiguas que se conservan son las de Aristófanes. Tienen una estructura muy cuidada derivada de los antiguos ritos de fertilidad. Su comicidad consistía en una mezcla de ataques satíricos a personalidades públicas del momento, atrevidos chistes escatológicos y parodias aparentemente sacrílegas de los dioses. Para el siglo IV a.C. la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante.

Con la expansión de la cultura griega por medio de las conquistas de Alejandro III el Magno, las comedias literarias y basadas en tópicos, así como las tragedias filosóficas pasaron a ser poco apropiadas y dejaron paso a la proliferación de la comedia local llamada nueva. *El misántropo* es la única obra completa conservada de Menandro, el gran autor de comedias nuevas. La trama gira alrededor de una complicación o situación que tiene que ver con amor, dinero, problemas familiares y similares. Los personajes son típicos e identificables, tipos socialmente simples, como el padre miserable o la molesta suegra. La forma del recinto teatral griego evolucionó durante dos siglos; es interesante observar que los teatros permanentes de piedra, algunos de los cuales aún hoy sobreviven, no se construyeron hasta el siglo IV a.C.; es decir, tras el periodo clásico. Los teatros al aire libre pueden haber constado de una orquesta, un área circular y plana utilizada para las danzas del coro; detrás un escenario elevado para los actores, y una zona de asientos más o menos semicircular construida aprovechando una colina y en torno a la orquesta. Tenían un aforo de 15.000 a 20.000 espectadores.

Como el coro había terminado por ser insignificante, el área destinada a él había sido reducida a un pequeño semicírculo. El gran escenario, entre 24 y 30 metros de ancho, tenía detrás un decorado fijo, el *trons scaenae*: un muro con nichos, arcos y tres puertas adornado con tres pisos de columnas; la mayoría de las comedias romanas se localizan en la calle frente a tres casas. Como en el caso de los griegos el decorado era mínimo y sugerente.

Alrededor del final del siglo II d.C., el teatro literario había entrado en declive y fue sustituido por otros espectáculos y entretenimientos más populares. Incluso las luchas de gladiadores se organizaban de forma teatral, con una trama superficial, vestuario y decorados. La iglesia cristiana emergente atacó el teatro romano, en parte porque los actores y actrices tenían fama de comportamientos libertinos, y en parte porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive del teatro así como a considerar a las gentes del teatro y sus actores como inmorales. Con la caída del Imperio romano en el 476 d.C., el teatro clásico decayó en occidente; la actividad teatral no resurgió hasta 500 años más tarde. Sólo los artistas populares, conocidos como juglares y trovadores en el mundo medieval, sobrevivieron y proporcionaron un nexo de continuidad.

Irónicamente, el teatro en forma de drama litúrgico renació en Europa bajo el seno de la Iglesia católica romana. Con idea de extender su influencia, la Iglesia católica adoptó con frecuencia festivales paganos y populares, muchos de los cuales tenían elementos teatrales. En el siglo X, los diferentes ritos eclesiales ofrecían posibilidades de representación dramática; de hecho, la misa misma no estaba lejos de ser un drama. Algunas festividades se celebraban con actividades teatrales, como procesiones a la iglesia el Domingo de Ramos. Las antifonas, responsos, salmos, motetes y horas canónicas sugerían un diálogo. En el siglo IX, los adornos antifonales, conocidos como tropos, fueron añadidos a los complejos elementos musicales de la misa. Un tropo pascual de tres versos con un diálogo entre las tres Marías y los ángeles en la tumba de Cristo, se considera desde el 925 el origen del drama litúrgico. Para el 970 ya existía un manual de acotaciones para esta pequeña obra, incluyendo elementos de vestuario y de gestos físicos.

Con el aumento de la importancia de los actores y la disminución de la del coro, los escenarios se agrandaron y elevaron tomando parte del espacio de la orquesta.

Los actores, todos hombres, iban vestidos con la ropa al uso pero portaban máscaras, que permitían gran visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje. En grandes teatros, los gestos sutiles y las expresiones faciales, de las que tanto dependen los actores modernos, habrían sido inútiles. El movimiento era aparentemente formal y estilizado, y el mayor énfasis se ponía en la voz. La música acompañaba a las danzas. Una antigua producción griega estaba probablemente más cerca de la ópera que del teatro moderno.

Con la expansión de la República de Roma en el siglo IV a.C., se absorbieron territorios griegos y, naturalmente, el teatro y la arquitectura teatral griegas. El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta el

siglo III a.C. Aunque la producción teatral se asociara en principio con festivales religiosos, la naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto; al incrementarse el número de festivales, el teatro se convirtió en un entretenimiento. Por eso, no es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia. El gran periodo de creación dramática romano empezó en el siglo II a.C. y estuvo dominado por las comedias de Plauto y Terencio, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras tenían una intriga de carácter local, aunque las de Terencio también aportaban un valor didáctico. La estructura de las piezas era muy dinámica y del gusto del público, y además solían cantarse muchas partes de la obra.

Aunque durante este periodo se representaran tragedias romanas y griegas, se conservan y conocen las de Séneca que fueron escritas para ser recitadas o leídas y no representadas, ya que en el siglo I el interés del público por la tragedia había decaído. Las obras de Séneca estaban basadas en mitos griegos pero tendían a enfatizar los aspectos sobrenaturales, la violencia sangrienta y la pasión obsesiva más propias del melodrama. El contenido, la forma y los recursos de la producción de Séneca, una estructura en cinco actos que contenía soliloquios y discursos poéticos, ejerció una gran influencia en el renacimiento. La construcción de los teatros romanos y los griegos se desarrolló tras el fin del periodo clásico. Se debió en buena parte a que los romanos pensaban que podían ofender a un dios al construir un teatro en honor de otro. Solamente existían tres teatros en la ciudad de Roma. El uso del arco permitió la construcción de edificios independientes y prescindir del uso de las colinas para emplazar el área de asientos como los griegos.

Eran producidos por toda una comunidad cada cuatro o cinco años. Las representaciones podían durar de dos días a un mes. De la producción de cada obra se encargaba un gremio que intentaba que el tema tuviera que ver con su ocupación laboral; así los trabajadores de los astilleros podían, por ejemplo, escenificar una obra sobre Noé.

Como los intérpretes eran con frecuencia aficionados y analfabetos, las obras se escribían en forma de copla de fácil memorización; no se conocen los nombres de los dramaturgos. Fiel a la visión medieval del mundo, la precisión histórica no importaba y la lógica causa-efecto tampoco se respetaba. La puesta en escena empleaba un realismo selectivo. Las obras estaban llenas de anacronismos, de referencias locales y tópicos; se pensaba poco en la realidad del tiempo y la distancia. El vestuario y el attrezzo eran los propios de la vida de la época. Lo que se pudiera retratar de modo realista se llevaba a escena con la mayor autenticidad posible se han documentado numerosos ejemplos de actores que casi fallecían al representar crucifixiones excesivamente realistas o de otros que al figurar de demonios sufrían gravísimas quemaduras. Otro ejemplo documentado es la utilización de un trapo rojo para separar en dos partes un escenario que representa al mar Rojo. Después de rasgarlo se lanzaba sobre los supuestos egipcios para sugerir que eran engullidos por el mar. Al público no le molestaba la mezcla de lo real y lo simbólico. Siempre que se podía se utilizaban efectos tanto populares como espectaculares, así la boca del infierno se convertía en un gran despliegue mecánico y pirotécnico. A pesar de su contenido religioso, eran en gran parte considerados una forma de entretenimiento.

Se empleaban tres formas básicas de puesta en escena. La más común en Inglaterra y España fueron las carrozas. Lo que antes fue la mansión se convirtió en un escenario móvil, más o menos como la carroza de una cabalgata moderna, que se movía de una parte a otra de la ciudad. Los espectadores se congregaban a su alrededor en cada parada; los actores interpretaban sobre el carro y sobre la platea construida a tal efecto en la calle o sobre alguna plataforma anexa. En España se utilizaba este método con pequeñas variantes. En Francia, se empleaban escenarios simultáneos, se erigían varias mansiones una al lado de la otra, y se levantaba una plataforma frente al público allí reunido.

Durante este periodo, surgieron obras folclóricas, farsas y dramas pastorales siempre de autores anónimos y, por supuesto, persistían varios tipos de entretenimientos populares.

Las obras como *Everyman (El hombre)* o *La disputa del alma y el cuerpo*, de autor anónimo español, trataban normalmente el paso por la vida de un individuo y su conducta. Los personajes alegóricos incluían figuras como la Muerte, la Gula, las buenas obras y otros vicios y virtudes. Estas obras resultan a veces de tediosa

lectura para un público moderno el esquema de la rima del verso es a menudo repetitivo y cansino, las obras pueden llegar a ser dos o tres veces más largas que una obra de Calderón, y la moraleja final es siempre obvia y paternalista pero los actores interpolaban música y acción y explotaban las posibilidades cómicas en muchos de los papeles asociados a los vicios y al demonio para crear una fórmula dramática popular.

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro profano tomó su lugar. Aunque los autos y los ciclos con su simplicidad parezcan estar muy lejos de los dramas de Shakespeare y Molière, los temas de la baja edad media sobre la lucha de la humanidad y las adversidades, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro. Además, el uso de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los entusiastas aficionados.

El renacimiento empezó en diferentes momentos dependiendo del lugar de Europa y no fue nunca un cambio repentino sino un lento proceso de evolución en las ideas y valores de la época. En el teatro, el renacimiento supuso un intento de recrear el drama clásico. Como los métodos de producción y representación clásicos no se comprendían perfectamente, y al haber sido injertados en la práctica y las tecnologías del momento las ideas clásicas, el teatro del renacimiento tomó una forma totalmente nueva con algunos visos de clasicismo. Esta fórmula se conoce generalmente como neoclasicismo.

Las primeras muestras de teatro renacentista en Italia datan del siglo XV. Las primeras obras eran en latín, pero acabaron por escribirse en lengua

Las prácticas escénicas y arquitectónicas de esta época han influido en la producción teatral hasta nuestros días. En el plano arquitectónico se hicieron intentos para recrear el escenario romano. Los primeros teatros italianos, sin embargo, se construyeron en espacios ya existentes, como palacios y patios, que tenían forma rectangular. Escénicamente, el desarrollo más importante fue el descubrimiento de la técnica de la perspectiva, pintando en una superficie plana para crear la ilusión de profundidad o espacio. Esto permitió la construcción de escenarios que daban la impresión de ser lugares reales. Lo emblemático, la escenografía real selectiva de la edad media, dio paso al ilusionismo.

Aunque la ley de las unidades exigía una localización única, en la práctica se empezaron a presentar escenas alegóricamente pródigas llamadas *intermezzi* entre cada uno de los cinco actos de la obra. Esto exigía cambios de decorados, y así durante los siglos que siguieron se idearon sistemas mecánicos para cambiarlos. Para incrementar la ilusión de los lugares presentados y para esconder la maquinaria y a los tramoyistas, se diseñó un marco arquitectónico alrededor del escenario, el arco del proscenio que separaba el espacio ocupado por los espectadores del mundo de ilusión de la escena, enmarcando asimismo la imagen que ofrecía el escenario.

Las elaboradas exhibiciones escénicas y las historias alegóricas de los *intermezzi*, en conjunto con los continuados intentos de recrear la producción clásica, llevaron a la creación de la ópera a finales del siglo XVI. Aunque el primer teatro de corte clasicista tenía un público limitado, la ópera se hizo muy popular. A mediados del siglo XVII, se estaban construyendo grandes teatros de la ópera en Italia; tenían por norma un gran escenario y proscenio, un patio de butacas en forma de herradura, y gran cantidad de palcos, cubículo dispuestos en hileras a lo largo de los muros internos del teatro, creando así espacios privados para sentarse. La visión del escenario desde estos palcos era a menudo muy pobre, pero las clases altas acudían al teatro para ver tanto como para ser vistas.

Mientras la elite se entretenía con el teatro y el espectáculo de estilo clasicista, el público en general recibía la *commedia dell'arte*, un teatro popular y vibrante basado en la improvisación.

A partir de varias formas populares del siglo XVI, compañías de intérpretes cómicos crearon una serie de personajes tipo como Arlequín o Pantaleón que eran exageraciones y estilizaciones de cómicos sirvientes, locos, amantes, abogados, doctores, entre otros. Estos personajes fueron creados muy en la línea de los

personajes de las películas de los Hermanos Marx en nuestro siglo, inmersos en tramas y decorados predecibles. Cada actor tenía discursos predeterminados y partes de la acción conocidas como *lazzi*. Los decorados proporcionaban guías e indicaban entradas, salidas y el foco de discursos específicos. Los intérpretes incluían sus *lazzi* en estas circunstancias según les pareciera apropiado e improvisaban la representación. Los actores de *commedia* se esparcieron por Europa, las compañías actuaban no sólo en las calles sino también ante los nobles. La *commedia* tuvo su apogeo entre 1550 y 1650, y ejerció su influencia desde el teatro de títeres turco hasta la obras de Shakespeare y Molière.

A finales del siglo XVI, era popular en Francia un tipo de comedia similar a la farsa, y esto dificultó el establecimiento total del drama renacentista. En aquel tiempo no existían en París edificios expresamente dedicados al teatro; se utilizaron con ese propósito canchas de tenis cubiertas y fueron convertidas en teatros. La fuerte influencia italiana en Francia llevó a popularizar representaciones parecidas al *intermezzo*, que fueron denominados ballets.

Hasta la década de 1630–1640, con las obras de Pierre Corneille y, más tarde, de Jean Baptiste Racine, no se estableció plenamente el drama neoclásico. Bajo la influencia ejercida por el cardenal de Richelieu, las normas neoclásicas fueron rígidamente aplicadas, y la obra de Corneille *El Cid* (1636), aunque extremadamente popular, fue condenada por la Académie Française por violar los principios del decoro y la verosimilitud. Las obras de Racine combinan con éxito la belleza formal de la estructura y el verso clásicos con temas mitológicos para crear obras austeras de elevado estilo.

Molière está considerado como el gran dramaturgo francés. Sus farsas y comedias de costumbres reciben en su mayoría una influencia directa de la comedia, pero generalmente van más allá de su objetivo específico y podrían considerarse como observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano. Muchas de sus obras están imbuidas de una cierta amargura. Molière fue también un actor cómico de excepción en su tiempo, y trabajó con el objetivo de alterar el estilo histriónico y ampuloso que entonces dominaba la escena francesa.

Hizo que los miembros de su compañía, para quienes escribía papeles a la medida en sus obras, adoptaran un estilo más coloquial y se movieran de un modo más natural. Aunque tuvo gran éxito con sus producciones, el estilo grandioso sobrevivió en Francia hasta principios del siglo XIX. Unos años después de su muerte acaecida en 1673, su compañía fue fusionada, por orden de Luis XIV con otras de París. De esta fusión surge, en 1680, la Comédie-Française, aún existente y hoy la compañía de teatro estable más antigua del mundo. Durante el siglo siguiente el teatro francés estuvo dominado por los actores y no hubo producciones notables hasta finales del siglo XVIII. Los teatros de bulevar y feria, casi legales, tomaron gran auge durante esta época.

El teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. En aquel tiempo, se escribían tragedias academicistas de carácter neoclásico que se representaban en las universidades; sin embargo la mayoría de los poetas isabelinos tendían a ignorar el neoclasicismo o, en el mejor de los casos, lo usaban de forma selectiva. A diferencia del teatro continental creado con el objetivo de ser presentado ante un público de elite el teatro inglés se basó en formas populares, un teatro medieval vital, y en las exigencias del público en general. Bajo la influencia del clima de cambio político y económico en la Inglaterra del momento, así como de una evolución de la lengua, dramaturgos como Thomas Kyd y Christopher Marlowe dieron lugar al nacimiento de un teatro dinámico, épico y sin cortapisas que culminó en el variado y complejo trabajo del más grande genio del teatro inglés, William Shakespeare.

Las obras seguían una estructura clásica en cuanto se refiere a actos y escenas, se empleaba el verso (aunque a menudo se intercalara la prosa), se recogían recursos escénicos de Séneca, Plauto y la *commedia dell'arte*; se mezclaban tragedia, comedia y pastoral; se combinaban diversas tramas; las obras extendían su acción a través de grandes márgenes de tiempo y espacio; convivían personajes de la realeza con los de las clases bajas; se incorporaba música, danza y espectáculo; se mostraba violencia, batallas y especialmente sangre. Los temas de la tragedia solían ser históricos más que míticos, y la historia era utilizada para comentar cuestiones del

momento contemporáneo. Las comedias eran frecuentemente pastorales, e incluían elementos como ninfas y magia. Dramaturgos ingleses posteriores a esta época, en especial Ben Jonson, observaron de forma más estricta los preceptos neoclásicos.

Las obras se representaban durante los meses más cálidos en teatros circulares y al aire libre. El escenario era una plataforma que invadía parcialmente el equivalente al actual patio de butacas, por entonces un área para estar de pie destinada a las clases bajas. En los meses más fríos, las obras se montaban en teatros privados para un público de elite. El estilo de interpretación en los principios del teatro isabelino era exagerado y heroico como las obras mismas pero, ya en tiempos de Shakespeare, actores como Richard Burbage habían empezado a modificar su trabajo hacia un estilo más natural y menos contenido, tal y como se refleja en el famoso discurso a los intérpretes en la obra de Shakespeare *Hamlet*. El decorado era mínimo, y constaba de algunos accesorios o paneles. Las localizaciones eran sugeridas, y por tanto quizá cobraban más vida en la propia mente de los espectadores por la poesía de las obras.

Tras la muerte de la reina Isabel, el teatro, como reflejo del clima político y social cambiante, se volvió más oscuro y siniestro, mientras que la comedia, especialmente las de Jonson, se tornó más cínica. Asimismo, también se desarrolló un elaborado teatro de corte, la mascarada. Parecida a los *intermezzi* italianos y los ballets franceses, las mascaradas presentaban historias alegóricas con frecuencia eran tributos a la realeza con música y danza. Jonson fue el principal escritor de este tipo de espectáculos, y el arquitecto Inigo Jones diseñaba el escenario y la maquinaria con un estilo fantástico e italianizante.

En 1642 estalló la guerra civil y el Parlamento, bajo el control de los puritanos, cerró los teatros hasta 1660. Durante ese periodo, la mayoría de los edificios teatrales fueron destruidos, y con ellos gran parte de los testimonios del teatro inglés del renacimiento.

Cuando se volvieron a producir obras de teatro tras la restauración, se atendió a un pequeño grupo de elite. Fueron construidos pocos teatros nuevos basados en modelos italianos o franceses. La plataforma isabelina fue conservada pero se combinó con los decorados y los cambios de perspectiva italianos. Se permitió la entrada sobre el escenario a las mujeres por primera vez desde la edad media. Las obras observaban de forma relajada las normas neoclásicas. Aunque las obras de este periodo puedan parecer para el público actual académicas y rígidas, las comedias de costumbres ingeniosas, sofisticadas y con clara carga sexual, en particular las de William Congreve, todavía gustan a muchos espectadores.

El siglo de oro español designa uno de los periodos más fértiles de la dramaturgia universal, si bien la propia forma de denominar esta época ha sido conflictiva de unos países a otros.

El origen de la polémica

Mediado el siglo XVIII, se elaboraron en España diversos tratados historiográficos que aspiraban sobre todo a replicar desde presupuestos estéticos y doctrinarios la proclamada superioridad artística de la Italia humanista y del *Grand Siècle* de Luis XIV de Francia, el rey Sol. La iniciativa emprendida no despertó adhesiones incondicionales, pues las corrientes ilustradas de la época apreciaron en ese empeño una forma encubierta de exaltación del rey Felipe II y del espíritu de la Contrarreforma, una exculpación histórica de los excesos de la Inquisición, así como un medio de combatir la leyenda negra española, promovido por el clero y con marcados tintes jesuíticos.

Por estos motivos pervivió durante mucho tiempo la discrepancia sobre la franja cronológica concreta que podía delimitar los orígenes y la conclusión de la *edad dorada* del denominado renacimiento español concepto que adquiere vigencia a principios del XIX, pues mientras algunos estudiosos disociaban la poesía y el teatro del XVI respecto a las innovaciones que introdujeron Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, los teóricos del romanticismo negaban esta distinción, para situar el siglo de oro entre las postrimerías del reinado de Felipe II y Felipe IV. Más tarde esta interpretación sufriría sucesivas revisiones, desde las que englobaban a

los Reyes Católicos hasta las que identificaban o confrontaban todos los conceptos en presencia (renacimiento, siglo de oro, barroco). Ello ha llevado a los teóricos de la literatura, en estudios recientes sobre la cuestión, que experimentan un relanzamiento a partir de la recuperación de Luis de Góngora a partir de 1927, a inclinarse por delimitaciones más amplias que convertirían el siglo de oro en la época que se desarrolla entre el renacimiento y desemboca en el barroco, lo que a efectos prácticos se traduce en el periodo comprendido entre principios del XVI y por convención se adopta la fecha de la muerte de Calderón en 1681 como punto de referencia gráfica finales del XVII. Asimismo numerosos estudiosos, con el objeto de superar tales disputas y perfilar de un modo más preciso la cultura de la época, han optado por hablar de "siglos de oro", poniendo en cada caso énfasis en la creación en prosa, en la poesía o el teatro.

La 'comedia nueva' española

Si bien el estudio del teatro del siglo de oro suele estructurarse partiendo de la personalidad de los máximos dramaturgos de la época, corresponde a Lope de Vega, junto a los múltiples hallazgos y aciertos que le caracterizaron como prolífico autor, la responsabilidad y el mérito de haber integrad

prolífico autor, la responsabilidad y el mérito de haber integrado en su loa *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), las líneas matrices que regirán en el teatro de su época, que denomina 'comedia nueva' española.

Es en la búsqueda de la diversidad y en la forma de la comedia donde se hallan los puntales de este empeño innovador del teatro que plantea y cultiva Lope. Su propósito fundamental consiste en enriquecer la escena española, alejándola de las formas dominantes heredadas de los autos religiosos y profanos procedentes de los siglos XV y XVI. La influencia italianizante, introducida en España por Juan del Encina y Lope de Rueda, lleva a Lope de Vega a centrar en la comedia de tres actos y un sistema de diferentes métricas, y en su inagotable fuente de recursos, el instrumento idóneo para alcanzar sus objetivos, en tanto contempla la tragedia como un medio de realizar recreaciones de carácter histórico o profano (*Los comendadores de Córdoba*, *Contra valor no hay desdicha*, *La serrana de la Vera* o *La corona trágica* son claros ejemplos de ello) aunque tampoco desestima, en consonancia con la escuela de Ludovico Ariosto, el género épico ni la alegoría mitológica (*La Dragonteia*, *Jerusalén conquistada*, *La Circe*, *Roma abrasada* o *La Filomena*), ámbito donde cosechó duros ataques y desprecios por parte de otros autores.

También debe resaltarse la gran variedad de personajes que las obras de Lope convierten en arquetipos que perdurarán en el teatro español: el caballero, el bobo, el capitán, el gracioso, el 'Belardo', (figura que muchos analistas consideran un *alter ego* del autor, y portavoz de multitud de noticias sobre los más variados asuntos) que le permitirán conducir su escritura con una gran libertad para representar los más variados conflictos de la sociedad de su tiempo.

No obstante, según sus propias palabras, en el teatro de Lope de Vega predomina una intención que se vincula de una parte con el escenario físico donde solían representarse sus obras, los patios o corralas de los grandes edificios: "deleitar aprovechando" al público, principio que se convertiría en un libro y en un lema general para su discípulo Tirso de Molina; y, por otra parte, una irónica reivindicación de la libertad del creador respecto a las líneas clásicas y neoclásicas que ciñen en géneros caracterizados de modo muy estricto.

Apelando a un fin didáctico, que debe extraerse de cada obra escrita, Lope instrumenta la necesidad de que la escena se encuentre siempre ocupada por los personajes, lo que permite la introducción de algunos episodios cómicos o satíricos entre los actos, reforzando el naturalismo que envuelve todo su trabajo teatral. Estos puntos de vista tendrían consecuencias muy profundas para la dramaturgia española, no sólo por lo que suponía desplazar hacia el pueblo el "gusto" del teatro

por regla general, privilegio de monarcas, nobles y gentes adineradas que representaban las comedias en recintos privados, sino por afirmar la ruptura de las unidades de tiempo y acción que restaban movilidad y

riqueza al desarrollo argumental de las comedias. La acción y el tema debían imponerse a los personajes, por lo común ya bastante caracterizados por su propio papel.

Entre Lope, Tirso y Calderón anda el juego

La singularidad de Lope, según Miguel de Cervantes *monstruo de la naturaleza*, se evidencia asimismo desde el punto de vista temático y muy a menudo ha servido para aludir a un supuesto pensamiento del autor de *Fuenteovejuna* y *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, confrontado a las ideas que articulan la producción dramática de Calderón y los sistemas alegóricos contenidos en sus celeberrimos autos sacramentales, género en el que fue maestro indiscutible. De esta forma, la simplificación teórica ha presentado a Lope como el autor vitalista y entusiasta, apasionado, espontáneo e inquieto en contraste con el pesimismo moral y providencialista del mundo calderoniano. No obstante, las diferencias no son tan rotundas, con independencia de ser reflejo real de la España del siglo XVII, pues ambos autores participaban de la certidumbre de que los "conflictos de honor" atrapaban la atención del público mayoritario y compartían un código de valores que acababan por coincidir en numerosos y esenciales aspectos.

La honra y la devoción religiosa como motivos frecuentes en las obras de Calderón son fáciles de identificar con los elementos típicos que configuran las historias de capa y espada, (donde la nobleza de corazón se opone en numerosas ocasiones a la autoridad y los excesos de los linajes aristocráticos, comedias consideradas como variantes de las obras de Plauto y Terencio); lo que se ve muy claro en las comedias de Lope como *Amar sin saber a quién*, *Quien todo lo quiere*, *La noche toledana*, *El acero de Madrid*, *El sembrar en buena tierra*. No obstante, es en títulos como *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* o *El mejor alcalde, el rey*, donde quedan expuestos los pilares de las convicciones de Lope: la corona de España como expresión por excelencia de la justicia y el honor en la vida pública, aun cuando ésta siempre deba estar en consonancia con el respeto a los súbditos; la lealtad de los súbditos a su señor, el rey, responsable último de mantener la recta razón que guía el orden y la justicia del Estado, y la nobleza y dignidad de los individuos al propio tiempo, derecho y deber, en el plano privado como en el social. En las comedias de Tirso de Molina, sin embargo, aun cuando se alude a dichos códigos, los principios en conflicto se resuelven en un contexto de farsa que lleva a los personajes, entre los que destacan de un modo

especial los caracteres femeninos (*Tres maridos burlados*, *La mujer que manda en casa*, *La prudencia en la mujer*, *La dama del Olivar*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Antona García*), a subrayar el carácter didáctico que deriva de los propios enredos, imponiéndose a la burla implícita en los mismos, que evidencia su auténtica significación.

Gracias a esta hábil y deliberada combinación de recursos, preconizada por Lope de Vega y profundamente popular, la trama subraya el carácter didáctico de las historias, muy a menudo extraídas de hechos ciertos y sucedidos discutidos por el pueblo llano.

Por esta vía, por ejemplo, Tirso convierte en exaltación de las virtudes teologales o debate sobre la naturaleza de la gracia, lo que para otros autores representaría tan sólo una vulgar obra de engaños, cuando no sacraliza la verdad, la familia, el matrimonio y el honor en términos absolutos mediante un juego de disfraces que, desde la perspectiva del divertimento, la abstracción o la ambigüedad de los protagonistas, encubre una caricatura muy penetrante de la hipocresía moral y sexual de una época. Los pretextos anecdóticos como una empresa amorosa imposible, un desengaño galante o una apuesta conducen en Tirso, por tanto, a una alegoría que subyace en la conducta de los inquietos y humanizados personajes, tan pronto próximos al sistema de arquetipos lopesco (el honor, la justicia, la misericordia) como a los valores trascendentes que martirizasen el espíritu de Calderón y su escuela (la honra, la predestinación, el bien y el mal). Tirso de Molina, artífice en *El burlador de Sevilla* de la primera versión del mito de Don Juan y autor de una bella versión de *El libro de Rut* (*La mejor espigadera*), aparte de los debates teológicos que desencadenó con sus obras, llegó en su concepción de la comedia a una síntesis en su lenguaje dramático que recobra modernamente una creciente atención por parte de los estudiosos.

El teatro del siglo XVIII era, básicamente, y en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por intérpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. Las obras de Shakespeare, en especial, eran alteradas hasta no poder ser reconocidas no sólo para complacer a los actores sino, también, para ajustarse a los ideales neoclásicos.

A *Rey Lear* y *Romeo y Julieta*, por ejemplo, se les cambiaron los finales trágicos por unos felices, anulando por lo tanto la intencionalidad del autor. Sin embargo, también se produjo una reacción contra el neoclasicismo y un creciente gusto por lo sentimental; esto se debió en gran parte a la aparición de una pujante clase media. Dramaturgos como el alemán Gotthold Ephraim Lessing, el francés Pierre de Marivaux, George Lillo y Richard Steele en Inglaterra, escribieron obras sobre la clases media y baja en situaciones realistas pero simplistas, en las que el bien triunfaba de forma invariable. Este tipo de obras se conocía bajo los nombres de drama doméstico o drama sentimental. En España seguía pertinazmente viva la tradición del teatro del siglo de oro, sobre todo la de Calderón de la Barca pero ya exenta de los valores de sus creadores y primando todo lo truculento y artificioso. La tragedia del modelo francés de Racine no se produjo. Pero en cambio se desarrolló un teatro de tipo popular que resaltaba los aspectos castizos, por lo general de Madrid, de los plebeyos. Está analizado como una reacción al despotismo ilustrado, al que se sumó tanto la aristocracia como el pueblo en general. El pintor Francisco de Goya retrató este ambiente en el que las fiestas de barriada, los tonadilleros y toreros sustituyen las fiestas en salones palaciegos y conciertos y óperas. Leandro Fernández de Moratín reacciona contra estos extremos y en sus obras realiza una crítica a la sociedad, al estilo de Molière, preocupándose por la puesta en escena de las obras, decorados y realismo. El contrapunto sainetesco y popular lo supuso Ramón de la Cruz.

A lo largo del siglo XVIII ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma y finalmente acabaron fusionándose y cuajando a principios del siglo XIX, en un movimiento llamado romanticismo.

En su forma más pura, el romanticismo proponía en el plano espiritual, que la humanidad debía trascender las limitaciones del mundo físico y el cuerpo alcanzar la verdad ideal. La temática se extraía de la naturaleza y del hombre natural. Quizá uno de los mejores ejemplos de teatro romántico sea *Fausto* (Parte I, 1808; Parte II, 1832) del dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe.

Basada en la clásica leyenda del hombre que vende su alma al diablo, esta obra de proporciones épicas retrata el intento de la humanidad por controlar conocimiento y poder en su constante lucha con el universo.

Los románticos se centraron más en el sentimiento que en la razón, sacaron sus ejemplos del estudio del mundo real más que del ideal, y glorificaron la idea de artista como genio loco liberado de las reglas. Así, el romanticismo dio lugar a una amplia literatura y producción dramáticas que con frecuencia ignoraba cualquier tipo de disciplina, y que también solía sustituir la manipulación emocional por ideas esenciales.

El romanticismo apareció en primer lugar en Alemania, un país con poco teatro antes del siglo XVIII aparte de rústicas farsas. Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa. Muchas de las ideas y prácticas del romanticismo eran ya evidentes en un movimiento de finales del siglo XVIII llamado Sturm und Drang, liderado por Goethe y el dramaturgo Friedrich von Schiller. Estas obras no tenían un estilo en particular, pero si eran emocionales en extremo y, en su experimento formal, abonaron el terreno para el rechazo del neoclasicismo.

Las obras del dramaturgo francés René Charles Guilbert de Pixérécourt abrieron el camino para el romanticismo francés, que previamente sólo tenía un punto de referencia en el estilo interpretativo de François Joseph Talma en las primeras décadas de siglo XIX. *Hernani* (1830) de Victor Hugo es considerada la primera obra romántica francesa.

El teatro romántico español buscó la inspiración en los temas medievales y presenta a un héroe individual

dominado por las pasiones virtuosas o viciosas. Se recuperan las formas y estructuras del teatro del siglo de oro pero con una maquinaria escénica y efectos escenográficos suntuosos y aparatosos. La voz engolada y el verso rotundo triunfa en el teatro romántico español. Su gran figura es José Zorrilla el autor de *Don Juan Tenorio*. El tema del burlador es retomado con gran libertad por Zorrilla y en su entusiasmo romántico hace que sea el amor quien redima al seductor. La fuerza y encanto de este personaje y obra ha conseguido que nunca haya dejado de representarse en algún teatro español. Pero el que tuvo un gran éxito en su época y se le considera el introductor del romanticismo en España es el duque de Rivas, autor de menor valía, pero al que se le debe la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* sobre la que años después Giuseppe Verdi compuso su ópera *La forza del destino*. La aparatosidad escénica de Don Álvaro era tan grande que en la escena final en medio de una tormenta se producen cuatro muertes violentas mientras unos monjes cantan el *Miserere* de fondo.

Las mismas fuerzas que condujeron al romanticismo también, en combinación con varias formas populares, condujeron al desarrollo del melodrama, el género dramático más arraigado en el siglo XIX. El melodrama como literatura es a menudo ignorado o ridiculizado, cuando menos desdeñado por los críticos, porque aporta imágenes de villanos que se atusan el bigote, o heroínas sujetas a vías de tren. Sin embargo, es incuestionable que representa la forma más popular de teatro jamás producida. Provee un vehículo para los efectos escénicos más espectaculares, así como para una interpretación efectista. Del mismo modo asienta las bases para la fórmula teatral más extendida hoy día: la televisión. La palabra melodrama tiene dos significados: combinación de comedia y tragedia (mezcla de géneros), y un drama acompañado de música. Esta última definición puede aplicarse fácilmente a la mayoría de películas y producciones televisivas, en las que los personajes son identificados a través de la temática, y las emociones del público manipuladas a través de la música. El exponente máximo de este género fue el dramaturgo alemán August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, el más popular en el siglo XIX. Sus más de doscientas obras fueron traducidas, adaptadas o imitadas en casi todos los países occidentales. Casi tan popular como él, fue el autor francés Pixérécourt. Los melodramas se componen normalmente de tres actos en vez de utilizar la división clásica de cinco. La trama se centra en torno a un conflicto entre un protagonista virtuoso y un malvado villano. El héroe salva una serie de dificultades aparentemente insuperables antes del triunfo final. La trama se queda al servicio de una serie de momentos de clímax incluyendo muchas muestras del azar del destino. Los acontecimientos más importantes de la acción pueden incluir elementos espectaculares como inundaciones, terremotos, erupciones volcánicas, persecuciones a caballo, o batallas, todo ello llevado al escenario con gran lujo de detalles. La combinación de una trama compleja e intrincada, unos personajes nítidamente delineados, fuerte carga emocional, espectáculo, y un claro mensaje moral, hicieron del melodrama un género enormemente popular.

A lo largo del primer cuarto del siglo XIX, tanto el melodrama como el romanticismo tendían a aportar una nota exótica, centrándose en hechos históricos o extraordinarios al tiempo que idealizaban o simplificaban demasiado la construcción del personaje.

Sin embargo, alrededor 1930 en Inglaterra, las características y los elementos estilísticos de ambas corrientes empezaron a prestar atención a la vida del momento, a las cuestiones domésticas y aparentemente a temas más serios. El énfasis pasó del espectáculo y la emoción a la recreación de lo local y de la vida en el hogar al detalle. Este cambio requería nuevas prácticas de puesta en escena, las cuales allanarían el terreno hacia la escenografía moderna. La idea del escenario de caja se puso de moda; un entorno consistente en las tres paredes de un espacio con el objetivo de que el público observa a través de la imaginaria cuarta pared. Accesorios, atrezzo y mobiliario tridimensional vinieron a reemplazar las representaciones pintadas anteriores. Como los decorados dejaron de ser un mero fondo, los actores interpretaban como si estuvieran en realidad en el lugar pretendido, ignorando en apariencia la presencia del público. Se desarrollaron nuevas actitudes, en vez de asumir una determinada pose y de recitar versos, los intérpretes creaban acciones realistas, apropiadas para el personaje y la situación. Se fue prestando progresivamente más atención al vestuario y al decorado. Asimismo, los autores fueron empleando más detalles realistas en sus guiones.

Al ir aumentando el público, cambiaron las cuestiones económicas. Mientras que antes los actores formaban

parte de una compañía de repertorio que podía representar docenas de obras en rotación continua a lo largo de la temporada, los actores empezaron a ser contratados para intervenir en una sola obra y representarla tantas veces como el público estuviera dispuesto a pagar.

A mediados del siglo XIX el interés por el detalle realista, las motivaciones psicológicas de los personajes, la preocupación por los problemas sociales, condujo al naturalismo en el teatro. Acudiendo a la ciencia en busca de inspiración, los naturalistas sintieron que el objetivo del arte, como el de la ciencia, debía ser el de mejorar nuestras vidas. Los dramaturgos y actores, como los científicos, se pusieron a observar y a retratar el mundo real. Con una clara influencia de las teorías de Charles Darwin, los naturalistas ven en la herencia y el entorno la raíz de todas las acciones humanas y el teatro decidió ilustrarlo. Se abandonó la preocupación romántica por los valores espirituales. La figura más representativa del naturalismo en Francia, Émile Zola, comparaba el trabajo del autor teatral con el del médico que tiene que hacer aflorar la enfermedad para curarla. El teatro, por lo tanto, tenía que exhibir los problemas sociales. El resultado de este planteamiento fue un teatro centrado en los elementos más sórdidos de la sociedad más que en lo bello o ideal. Los naturalistas buscaban, en palabras del dramaturgo Jean Jullien, presentar un "trozo de vida, puesta en escena con arte". Teóricamente una obra naturalista no tenía planteamiento, nudo y desenlace ni nada de invención dramática. En la práctica, desde luego, los episodios eran seleccionados y acomodados para facilitar el efecto dramático.

El naturalismo es responsable en gran medida de la aparición de la figura del director teatral moderno. Aunque todas las producciones teatrales a lo largo de la historia fueran organizadas y unificadas por un individuo, la idea de un director que interpreta el texto, crea un estilo de actuación, sugiere decorados y vestuario y da cohesión a la producción, es algo moderno. Durante mucho tiempo, en la historia del teatro, la función del director era asumida por el autor de la obra. En el siglo XVIII y parte del XIX, el director era a menudo el actor principal de la compañía, el actor-gerente. La creciente dependencia de las cuestiones técnicas, los efectos especiales, el deseo de precisión histórica, la aparición de autores que no se involucraban directamente en la producción y la conveniencia de interpretar aspectos psicológicos del personaje, crearon la necesidad de un director. El duque Jorge II de Saxe-Meiningen, que regía sobre los actores en su teatro ducal de Meiningen (Alemania), está considerado como el primer director. El primer director naturalista en Francia fue André Antoine, cuyo pequeño Théâtre Libre produjo muchas obras naturalistas nuevas. Antoine intentó imprimir detalles realistas en todos sus decorados e instruía a sus actores para comportarse sobre el escenario como si estuvieran en una habitación cualquiera.

Del mismo modo que el teatro comenzó a orientarse hacia el realismo en el retrato del mundo exterior, los estudios en el campo de la psicología, pioneros durante el siglo XIX, llevaron a un interés creciente en el realismo de las motivaciones psicológicas de los personajes. Los autores de finales del XIX crearon personajes tridimensionales colocados en situaciones y lugares que rezumaban realismo. Las figuras más relevantes de este estilo eran el dramaturgo noruego Henrik Ibsen y el autor teatral sueco August Strindberg, considerados con frecuencia como los fundadores del teatro moderno. Sus obras tratan los problemas sociales como la enfermedad genética, la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social, y los derechos de las mujeres, pero también son valiosos por sus convincentes estudios de individuos. En manos de estos autores el teatro se volvió progresivamente más introspectivo.

El autor de origen irlandés George Bernard Shaw recibió una clara influencia de Ibsen, pero ésta se tradujo más en el terreno del comentario social que en el realismo psicológico.

El teatro ruso empezó a desarrollarse en las postrimerías del siglo XVIII. Las figuras más representativas, como Alexándér Ostrovsky y Nikolái Vasilievich Gógol, eran algo realistas en lo que se refiere al estilo, pero el naturalismo se impuso a finales del XIX con las obras de Liev Tolstói y Maksim Gorki. Antón Chéjov, aunque más acertadamente considerado simbolista, tiene rasgos realistas en sus obras y fue interpretado con frecuencia como naturalista. Konstantín Stanislavski, un director que se hizo a sí mismo, en principio siguiendo los preceptos del duque de Saxe-Meiningen, fundó en 1898 el Teatro de Arte de Moscú con Vladimir Ivanóvich Nemírovich-Danchenko para la producción de teatro realista. Tuvieron gran éxito con las

obras de Chéjov. Stanislavski se dio cuenta pronto de que el vestuario y el mobiliario real eran insuficientes, y que se necesitaba un estilo de interpretación que permitiera a los actores sentir y proyectar emociones reales. Su deducción cuajó en un sistema, conocido hoy como el método Stanislavski, que aún es la base para la formación de muchos actores.

Aparte del teatro literario y serio existían, por supuesto, fórmulas populares en los teatros de los bulevares de París, en los teatros de variedades (*music-halls*) de Londres y en los locales de vodevil estadounidenses. La mayoría de estos establecimientos ofrecían variedades: una mezcla de música, danza, números de circo y pequeñas obras cómicas. El interés por la fantasía y el espectáculo se satisfacía con el mimo, la extravagancia y el género burlesco.

Desde el renacimiento en adelante, el teatro parece haberse esforzado en pos de un realismo total, o al menos en la ilusión de la realidad. Una vez alcanzado ese objetivo a finales del siglo XIX, una reacción antirrealista en diversos niveles irrumpió en el mundo de la escena.

Muchos movimientos, normalmente agrupados bajo el término vanguardia, intentaron sugerir alternativas a la producción y al teatro realista. Varios teóricos pensaron que el naturalismo presentaba solamente una visión superficial y por tanto limitada de la realidad, que podía encontrarse una verdad o realidad más importante en lo espiritual, en el inconsciente. Otros sentían que el teatro había perdido el contacto con sus orígenes y no tenía sentido para la sociedad moderna más que como forma de entretenimiento. Alineándose con los movimientos artísticos modernos, se dio un giro hacia el símbolo, la abstracción, lo ritual, en un intento de revitalizar el teatro.

El impulsor de muchas ideas antirrealistas fue el compositor de ópera alemán Richard Wagner. Él pensaba que el trabajo del dramaturgo/compositor era crear mitos, y al hacerlo, el creador de teatro estaba presentando un mundo ideal en el que el público compartía una experiencia común, quizás tal y como se había hecho en la antigüedad. Intentó representar el "estado del alma", o fuero interno, de los personajes más que los aspectos superficiales o realistas. Además, Wagner estaba descontento con la falta de unidad entre las artes que constituían el teatro. Su propuesta era el *Gesamtkunstwerk*, u "obra de arte total", en la que se integrarían todos los elementos dramáticos, preferiblemente bajo el control de un único creador artístico.

A Wagner también se le atribuye haber reformado la arquitectura teatral y la presentación dramática con su Teatro del Festival en Bayreuth (Alemania), terminado en 1876. El escenario de este teatro era similar a otros del siglo XIX, incluyendo a aquellos mejor equipados, pero Wagner sustituyó los palcos y plateas y puso en su lugar una zona de asientos en forma de abanico sobre un suelo en pendiente, dando así igual visión del escenario a todos los espectadores. Un poco antes de empezar la función, las luces del auditorio reducían su intensidad hasta la oscuridad total, una innovación radical para la época.

El primero en adoptar las ideas de Wagner fue el movimiento simbolista en Francia en los años 1880. Los simbolistas hicieron una llamada a la "desteatralización" del teatro, que se traducía en desnudar al teatro de todas sus trabas tecnológicas y escénicas del siglo XIX, sustituyéndolas por la espiritualidad que debía provenir del texto y la interpretación. Los textos estaban cargados de simbología de difícil interpretación, más que de sugerencias.

El ritmo de las obras era en general lento y semejante a un sueño. La intención era provocar una respuesta inconsciente más que intelectual, y retratar los aspectos no racionales del personaje y los episodios en escena. Las obras simbolistas del belga Maurice Maeterlinck y el francés Paul Claudel, muy conocidas entre la última década del XIX y principios del XX, son raramente representadas hoy en día. Sin embargo, pueden hallarse claramente elementos simbolistas en las obras de Chéjov y en los últimos trabajos de Ibsen y Strindberg. La influencia simbolista es también evidente en las obras de dramaturgos estadounidenses como Eugene O'Neill y Tennessee Williams y el inglés Harold Pinter, impulsor del "teatro del silencio".

También con influencias de Wagner, el teórico de la escena suizo Adolphe Appia y el diseñador inglés Gordon Craig supusieron un nuevo avance innovativo en la escenificación y la iluminación que reaccionaron contra los decorados realistas pintados para proponer, en su lugar, una decoración sugerente, abstracta, que creara a través de elementos escénicos e iluminación la ilusión de un lugar real. En 1896 un teatro simbolista de París produjo la obra de Alfred Jarry *Ubu rey*, una obra desconcertante y provocadora para su tiempo. Vagamente basada en *Macbeth*, de Shakespeare, la obra presenta unos personajes con características de títere en un mundo desprovisto de decencia. La obra está llena de humor y lenguaje escatológico. Su relevancia ha de buscarse quizá en el desconcierto que provoca y en la destrucción de casi todas las normas y tabúes del teatro contemporáneo. *Ubu rey* da al autor libertad de exploración en cualquier dirección. Asimismo, sirvió de modelo para futuros movimientos dramáticos de vanguardia y para el teatro del absurdo de los años cincuenta. Un ejemplo similar revolucionó la escena española dominada por el teatro realista y costumbrista, y fue la figura de Ramón María del Valle Inclán y su creación del "esperpento". Para Valle el teatro debe ser ambiguo. Su técnica consiste en tomar un argumento de la vida social contemporánea y mediante la exageración hiperbólica y grotesca del tema y los personajes, deformarlo todo de una manera irónica, lo que proporciona una absoluta libertad formal en el uso del lenguaje, registros, estilos y realizar críticas feroces sobre la realidad histórico social de su época. El público reacciona como si se encontrara ante un espectáculo de marionetas, no ve una situación cercana porque ha funcionado el distanciamiento y se ve conducido a reflexionar sobre el discurso crítico y artístico expuesto. *Lucas de Bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921) o *La hija del capitán* (1927) son buenos ejemplos de este teatro.

El expresionista tuvo su apogeo en las dos primeras décadas del siglo XX, .

principalmente en Alemania. Exploraba los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana, creando un mundo de pesadilla sobre el escenario. Desde un punto de vista escénico, el expresionismo se caracteriza por la distorsión, la exageración y por un uso sugerente de la luz y la sombra. Las obras, de autores como Georg Kaiser y Ernst Toller, eran episódicas y empleaban un lenguaje entrecortado y de imágenes intensas. Los personajes individuales eran reemplazados por tipos de repertorio y figuras alegóricas, en la línea de los autos, y las obras giraban en torno al tema de la salvación de la humanidad. O'Neill, que estaba bastante influido por Strindberg y los expresionistas, empleó muchas de sus técnicas en algunas de sus obras, como *El emperador Jones* (1921) y *Extraño interludio* (1928) para explorar la mente de sus personajes.

Otros movimientos de la primera mitad del siglo XX, como el futurismo, dadá y el surrealismo, buscaban llevar al teatro nuevas ideas artísticas y científicas.

El dramaturgo español Federico García Lorca fundió simbolismo, surrealismo, lirismo, realismo y populismo en un teatro cuyo eje es la libertad del autor para expresarse. Así lo grotesco domina en la tragicomedia *Don Cristóbal y la señá Rosita* (1923), lo simbólico en *Así que pasen cinco años* (1931) y lo rural lírico en *Bodas de sangre* (1932) o *Yerma* (1934).

El género no realista más popular del siglo XX fue el absurdo. Espiritualmente (si no directamente) descende de las obras de Alfred Jarry, los dadaístas, los surrealistas, y la influencia de las teorías existencialistas de Albert Camus y Jean-Paul Sartre, los dramaturgos del absurdo vieron, en palabras del autor rumano-francés Eugène Ionesco, al "hombre como perdido en el mundo, todas sus acciones se revelaron sin sentido, absurdas, inútiles". Con sus mejores ejemplos en la obra de Ionesco *El rinoceronte* (1959) y la del escritor de origen irlandés Samuel Beckett *Esperando a Godot* (1952), el teatro del absurdo tiende a eliminar gran parte de la relación causa-efecto en los episodios y a negar el poder de comunicación del lenguaje, reduce los personajes a arquetipos, hace que los lugares donde se desarrolla la acción no sean concretos, y muestra el mundo alienante e incomprensible. Al escritor y dramaturgo Fernando Arrabal también se le puede considerar representante de este teatro, aunque él prefiera hablar de teatro pánico. El absurdo tuvo su apogeo en la década de 1950, pero de alguna manera siguió vivo hasta más allá de la década de 1970.

Las primeras obras del autor estadounidense Edward Albee fueron clasificadas como absurdas debido a los

elementos, en apariencia ilógicos e irracionales que definían las acciones de sus personajes. El dramaturgo británico Harold Pinter también ha sido incluido en el grupo de autores del absurdo. Sus obras, como *El regreso al hogar* (1964), parecen oscuras, impenetrables y absurdas. Pinter explicó, sin embargo, que son muy realistas porque evocan el mundo cotidiano en el que sólo se ven y oyen fragmentos no explicados de diálogo y acción. Entre los dramaturgos españoles seguidores de esta forma de teatro de vanguardia destacan Francisco Nieva, Alberto Miralles, Diego Salvador y Miguel Romero Esteo.

Aunque el realismo puro dejó de dominar la escena popular después de la I Guerra Mundial, el teatro realista continuó vivo en el ámbito comercial, sobre todo en Estados Unidos. Sin embargo el objetivo parecía ser el realismo psicológico, y se emplearon para este fin recursos dramáticos y escénicos no realistas. Las obras de Arthur Miller y Tennessee Williams utilizaban, por ejemplo, escenas basadas en la memoria, secuencias sobre sueños, personajes puramente simbólicos, proyecciones y otros recursos similares. Incluso los trabajos tardíos de O'Neill obras claramente realistas como *Largo viaje de un día hacia la noche* (producida en 1956) incorporan diálogos poéticos y un fondo sonoro cuidadosamente orquestado para suavizar el realismo crudo. La escenografía era más sugerente que realista. El teatro europeo no se hallaba tan mediatizado por el realismo psicológico y su preocupación se centraba más en los juegos de ideas, tal y como evidencian las obras del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, los autores franceses Jean Anouilh y Jean Giraudoux y el belga Michel de Ghelderode.

En Inglaterra, durante los años cincuenta, la obra *Mirando hacia atrás con ira* (1956) de John Osborne, se convirtió en estandarte de la protesta jóvenes airados en el periodo de posguerra; en la década de 1970, una trilogía sobre Vietnam del autor estadounidense David Rabe, expresaba la ira y la frustración de muchas personas contra esa guerra. Bajo la influencia de Brecht, muchos dramaturgos alemanes escribieron obras documentales que, basadas en hechos reales, exploraban las obligaciones morales de los individuos con ellos mismos y la sociedad. Un ejemplo es la obra *El vicario* (1963), de Rolf Hochhuth, que provocó una gran polémica en su época ya que se acusa al papa Pío XII de haberse inhibido ante el exterminio de seis millones de judíos en los campos de concentración nazis.

Muchos dramaturgos de 1960 y 1970 Sam Shepard en Estados Unidos, Peter Handke en Austria, Tom Stoppard en Inglaterra creaban obras en torno al lenguaje: el lenguaje como juego, el lenguaje como sonido, el lenguaje como barrera, el lenguaje como reflejo de la sociedad. A veces, en sus obras, el diálogo puede leerse como un mero intercambio racional de información. Muchos autores teatrales reflejaron también la frustración de la sociedad frente a un mundo destructivo aparentemente incontrolable.

Entre 1970 y 1990 se produjo un retorno al naturalismo que se hacía eco de un movimiento artístico conocido como fotorrealismo. Ejemplificado por obras como *American Buffalo* (1976) de David Mamet, donde la acción es mínima y el centro de interés se centra en personajes mundanos y en los hechos que los circundan. El lenguaje es fragmentario, como la conversación cotidiana. Los escenarios no se distinguen de la realidad. El énfasis sobre fragmentos de realidad en apariencia sin significado propicia una cualidad de absurdo, semejante a la pesadilla: podemos encontrar características similares en autores como Stephen Poliakoff. Un osado realismo social combinado con un oscuro humor ha sido asimismo muy popular; esta corriente puede observarse en trabajos muy diferentes como los de Alan Ayckbourn, Mike Leigh, Michael Frayn, Alan Bleasdale y Dennis Potter.

Pero lo más destacado de estos años es la consolidación de los grupos teatrales que aparecieron en los años sesenta. El grupo español La Fura dels Baus se inició con espectáculos sorprendentes en los que la música cumplía un papel fundamental ya que no hay texto oral y el espectáculo se monta en grandes espacios sin separación entre actores y público.

El teatro oriental en general de la India, China, Japón y el Sureste asiático tienen ciertas características en común que lo distinguen claramente del teatro post-renacentista occidental. El teatro asiático es presentacional ya que la idea de representación naturalista es del todo extraña para el arte asiático. Aunque los

teatros de los diferentes países varían, en general son obras de arte unificadas una realización de la idea del teatro total de Wagner que mezclan literatura, danza, música y espectáculo.

La formación de los actores, por lo general a través de un largo y arduo proceso, hace hincapié en la danza, en la expresión y agilidad corporal y en las habilidades vocales más que en la interpretación psicológica. El vestuario y el maquillaje son muy importantes y casi un arte en si mismos, con todo tipo de colores e imágenes, así como elementos que poseen un significado específico. La estilización se extiende al movimiento, las acciones de la vida diaria se convierten en una danza o gesto simbólico. Los decorados también son estilizados, por ejemplo, el escenario del teatro no de Japón usa elementos arquitectónicos y escénicos con significado propio y que no cambian de obra a obra. La ópera de Pekín tiene una serie de convenciones establecidas en lo que a acciones se refiere: un largo viaje se indica por un paseo circular sobre el escenario, un actor que corre sobre el escenario con cuatro trozos de tela representa el viento. La teatralidad no se oculta en absoluto, las tramoyas están a la vista del público mientras se cambia el escenario y se producen los cambios de decorados.

Desde el punto de vista del público, el teatro es participativo, aunque el público no toma parte en la representación, pero el mero hecho de ir al teatro es una experiencia compartida. Las actitudes y las expectativas pueden diferir de las del espectador occidental. Las representaciones son a menudo largas y los espectadores van y vienen, comen, hablan y quizá sólo observan sus momentos favoritos de la obra. La solemnidad del espectador occidental se desconoce.

El teatro oriental, como otros aspectos de la cultura oriental, fue conocido en occidente a finales del XIX. Ejerció cierta influencia sobre las ideas de interpretación, composición de guiones y puesta en escena de algunos simbolistas, de Strindberg, de Artaud, del director ruso Vsiévolod Meyerhold y del director alemán Max Reinhardt así como sobre otros muchos.

El teatro indio en sánscrito floreció en los siglos IV y V. Las piezas, complejas y épicas, estaban estructuradas sobre la base de nueve *rasas*, o humores, más que en los personajes, ya que el eje de las obras eran las cuestiones espirituales. Sin embargo, se utilizaban historias extraídas de la gran épica hindú, el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Los escenarios tenían una decoración laboriosa, pero no se usaban técnicas representacionales. Los movimientos de cada parte del cuerpo, la recitación y la canción estaban rígidamente codificadas. Las marionetas y el teatro danzado, especialmente el *kathakali*, han sido también muy apreciados en varios momentos de la historia de la India.

En otros lugares del Sureste asiático, el teatro de marionetas es la forma dominante, en especial el *wayang kulit*, o marionetas de sombras, en Java. En algunos sitios las marionetas son tan apreciadas que los actores estudian sus movimientos para imitarlos.

El teatro chino empezó a desarrollarse en el siglo XIV; era muy literario y tenía convenciones muy estrictas. Desde el siglo XIX, sin embargo, ha sido dominado por la Ópera de Pekín. En ella se da una importancia primordial a la interpretación, el canto, la danza y las acrobacias más que al texto literario. De hecho, la representación puede describirse como una colección de extractos de varias obras literarias combinados con una exhibición acrobática. La acción tiende a ser oscura y el énfasis se centra en la habilidad de los actores. El escenario es una plataforma desnuda con el mobiliario estrictamente necesario. Las acciones son estilizadas, los papeles codificados y el maquillaje es elaborado y grotesco; los colores son simbólicos. Bajo el gobierno comunista la temática ha cambiado, pero el estilo ha seguido siendo más o menos el mismo.

El teatro japonés es quizá el más complejo de Oriente. Sus dos géneros más conocidos son el teatro no y el kabuki. No, el teatro clásico japonés, es estilizado, la síntesis de danza-música-teatro extremadamente controlados intenta evocar un ánimo particular a través del relato de un hecho o historia. Está muy relacionado con el budismo Zen. El apogeo del no tuvo lugar en el siglo XV. El kabuki data del siglo XVII y es más popular en estilo y contenido. Otros géneros dramáticos japoneses son el *bugaku*, un sofisticado teatro

danzado, así como un teatro de marionetas o muñecos llamado *bunraku*, en el que los intérpretes sobre el escenario manipulan unos marionetas casi de tamaño natural. Todas las formas dramáticas se apoyan en el ritual, la danza y la tradición. Son elegantes y bellas, poniendo el énfasis en valores opuestos a los del teatro occidental.

Se tienen pocas y vagas nociones de cómo pudieron haber sido las manifestaciones escénicas de los pueblos precolombinos, pues la mayor parte de éstas consistían en rituales religiosos. Más tarde, con la conquista española, los esfuerzos por borrar la antigua identidad para la implantación eficaz de la nueva religión, o bien destruyeron los vestigios culturales primigenios o estos se fundieron en un sincretismo con los europeos, con lo cual muestran hoy aspectos singulares que no se corresponden ni con las culturas indígenas ni con las hispánicas. Tal es el caso de las celebraciones religiosas populares de Semana Santa en Iztapalapa y en Taxco o en la celebración del Día de los Muertos en México.

Existe, sin embargo, un único texto dramático maya, descubierto en 1850, el *Rabinal Achí*, que narra el combate de dos guerreros legendarios que se enfrentan a muerte en una batalla ceremonial. Su representación depende de distintos elementos espectaculares como el vestuario, la música, la danza y la expresión corporal.

A partir de la época colonial, el teatro se basa sobre todo en los modelos procedentes de España. En México destacó sor Juan Inés de la Cruz, autora de *Los empeños de una casa*, comedia de enredo que recoge la profunda influencia de Calderón de la Barca; *Amor es más laberinto*, en la cual se acoge a los rasgos de los autos sacramentales; *El cetro de José* y *El divino Narciso*, autos sacramentales en los que aparecen ya personajes mexicanos, pues la acción del resto de las obras transcurre en Madrid y la protagonizan personajes típicos de las comedias españolas de la época.

Aunque nacido en Taxco, México, Juan Ruiz de Alarcón realizó sus estudios en España. Su obra, escrita según los modelos clasicistas, se diferencia de la de sus contemporáneos en un mayor cuidado formal en las tramas y los versos. En sus obras los vicios son siempre condenados, a la manera de un final feliz y ejemplificador, contra la pauta de las comedias nuevas de los españoles Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Francisco de Rojas Zorrilla, entre otros, que solían sacar consecuencias modélicas de situaciones donde los valores cristianos bordeaban ambiguos e incluso peligrosos límites.

No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano ha adquirido cierta personalidad, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado. El advenimiento de las teorías brechtianas ha conquistado un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada de problemas políticos y necesitada de concienciación de sus habitantes.

De ahí han surgido teóricos y dramaturgos como el colombiano Enrique Buenaventura y el trabajo realizado en el Teatro Experimental de Cali (TEC); Augusto Boal, en Brasil, quien ha desarrollado técnicas de teatro callejero y para obreros en su texto *Teatro del oprimido*. Grupos como Rajatabla y La Candalaria se han preocupado además por realizar un teatro que sirva como medio de discusión de la realidad social, sin dejar al margen el aspecto espectacular y estético del drama.

En México, a partir de la pauta de Rodolfo Usigli, se creó el Colegio de Teatro de la Universidad, donde desde finales de los años cuarenta se forman profesionales del teatro, entre los que destacan el director Héctor Mendoza, Luis de Tavira, José Luis Ibáñez y Luisa Josefina Hernández, quien junto con Emilio Carballido ocupan desde entonces un lugar destacado como formadores de generaciones comprometidas en el oficio teatral.

El drama litúrgico se fue desarrollando a través de los doscientos años siguientes, con varias historias bíblicas en las que actuaban monaguillos y jóvenes del coro. Al principio bastaban las vestiduras propias para la celebración de la misa y las formas arquitectónicas de la iglesia como decorado, pero pronto se organizó de modo más formal. La base del escenario físico eran denominadas mansión y platea. La mansión consistía en

una pequeña estructura escénica, un tabladillo, que sugería de forma emblemática un lugar en concreto como el jardín del Edén, Jerusalén o el Cielo; y la platea era un área neutra frente a la mansión que era utilizada por los actores para la interpretación de la escena.

Con la evolución del drama litúrgico, muchas historias bíblicas temáticamente relacionadas se representaban como un ciclo; por ejemplo desde la creación hasta la crucifixión. Estas obras se denominan de diversos modos, obras de Pasión, milagros, de santos, loas. Se construían mansiones al efecto alrededor de la nave central del templo, con el cielo del lado del altar y la boca del infierno, una elaborada cabeza de monstruo, en el otro lado.

Las obras eran episódicas y su acción se desarrollaba en periodos de tiempo que abarcan miles de años, incluían lugares separados a gran distancia, y entornos con carga alegórica, espiritual y temporal. A diferencia de la tragedia griega, que estaba orientada estrechamente a la construcción de un clímax catártico, el drama medieval no siempre mostraba tensión y conflicto. Su propósito era dramatizar la salvación de la humanidad.

Aunque la iglesia animara los inicios del drama litúrgico, dadas sus cualidades didácticas, el entretenimiento y el espectáculo fueron imponiendo su hegemonía, y la iglesia, de nuevo, demostró sus recelos sobre el teatro. No queriendo renunciar a sus efectos beneficiosos, la iglesia zanjó la cuestión trasladando la representación al exterior del edificio. Se recreó la misma disposición del espacio físico en las plazas de mercado de las ciudades. Sin deshacerse de su contenido e intencionalidad religiosas, la producción fue progresivamente haciéndose más secular. El *Auto de los Reyes Magos*, del siglo XII, del que sólo se conservan 147 versos corresponden a las características anteriores y es la primera pieza teatral española que se conoce.

En el siglo XIV, el teatro se emancipó del drama litúrgico para representarse fuera de las iglesias especialmente en la fiesta del Corpus Christi y evolucionó en ciclos que podían contar con hasta 40 dramas. Algunos estudiosos creen que, aunque similares a los dramas litúrgicos, los ciclos surgieron de forma independiente.

EL TEATRO

El teatro es un género literario ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado pensado para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción y los vestuarios y escenarios. El término drama viene de la palabra griega que significa 'hacer', y por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción. La mayoría de la veces se entiende por drama una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. Como el adjetivo dramático indica, las ideas de conflicto, tensión, contraste y emoción se asocian con drama.

Peculiaridades del teatro

Si se considerara al teatro como una rama de la literatura o sólo como una forma más de narrativa, se estaría olvidando gran parte de la historia del teatro. En algunos periodos o culturas se ha dado más importancia a la literatura dramática obras de teatro pero en otros hay una mayor preocupación por los aspectos de la producción escénica. En algunas culturas se valora el teatro como medio para contar historias; en otras como religión, espectáculo o entretenimiento.

El teatro se ha utilizado como extensión de celebraciones religiosas, como medio para esparcir ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte. A través de la historia ha desarrollado su actividad en tres niveles al mismo tiempo: como entretenimiento popular de escasa organización, como importante actividad pública y como arte para la elite. Como entretenimiento popular, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, representando cualquier cosa, desde números de circo hasta farsas para grandes masas. El teatro como actividad pública consiste en el drama literario representado en teatros públicos; se trata por lo general de una actividad comercial o subvencionada

por el estado para el público en general. La tragedia griega, las obras didácticas medievales y el teatro contemporáneo entran dentro de esta categoría. El teatro como arte para una elite lo define su propio público, un grupo limitado con gustos especiales. Esta fórmula puede aplicarse tanto a las representaciones en la corte durante el renacimiento como al teatro de vanguardia.

TEATRO Y ARTE DRAMÁTICO