

Historia del teatro u Orígenes

Tratar con la historia no escrita del teatro implica remontarnos a la historia misma de la humanidad ya que, en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos codificaron como teatro, no pertenece a ninguna raza, período o cultura en particular. Antes bien, es una forma de lenguaje por medio del cual, originalmente, el mundo fenoménico es imitado y celebrado. Esta forma de lenguaje, que subyace inequívocamente en lo más profundo del rito, ha sido un patrimonio común a todos los hombres –si bien con diferencias de grado– desde que el hombre existe. El brujo que imita un ciervo, en una escena pintada sobre la pared de la caverna, y el actor de Broadway que imita a Sir Winston Churchill, tal como aparece en una cartelera de Broadway, tiene un lazo común a pesar de los veinte mil años que lo separan.

Necesariamente, una historia completa del teatro abarcaría varios volúmenes y exigiría la amplia colaboración de expertos en una serie de materias como la literatura, la historia y la arqueología, la sicología, la sociología, la antropología y la religión, entre otras. El propósito de este trabajo, por ende, es solamente el de presentar el mundo del teatro en una visión panorámica, mostrando, de un modo confesamente somero, la forma en que el teatro –uno de los índices más sensibles del desarrollo cultural del hombre– altera constantemente sus formas, se desarrolla, entra en crisis y redescubre sus fuentes.

Orígenes del teatro occidental

Teatro griego

La historia del teatro en occidente tiene sus raíces en Atenas, entre los siglos VI y V A. C. Allí, en un pequeño hoyo de forma cóncava –que los protegió de los fríos vientos del Monte Parnaso y del calor del sol matinal– los atenienses celebraban los ritos en honor Dionisio; estas primitivas ceremonias rituales irían luego evolucionando hacia el teatro, constituyendo uno de los grandes logros culturales de los griegos. Lo cierto es que este nuevo arte estuvo tan estrechamente asociado a la civilización griega que cada una de las ciudades y colonias más importantes contó con un teatro, cuya calidad edilicia era una señal de la importancia del poblado.

El teatro griego –o para ser más precisos esa forma de teatro que conocemos como tragedia– había tenido su origen en el ditirambo, una especie de danza que se realizaba en honor del dios Dionisos. Si tenemos en cuenta que Dionisos era la deidad del vino y la fertilidad, no debe sorprendernos que las danzas dedicadas a él no fueran moderadas ni que sus cultores estuvieran ebrios. A fines del siglo VII A. C., las representaciones del ditirambo se habían difundido desde Sición, en las tierras dóricas del Peloponeso donde se habrían originado, hacia los alrededores de Corinto, donde ganaron en importancia literaria. Muy pronto, se habían extendido hasta Tebas y hasta las islas de Paros y Naxos.

Para todos aquellos que conocen los muy espaciales efectos del sol de Grecia, de su vino ligeramente resinoso y de ese buen humor espontáneo llamado *Kefi*, no es tan difícil comprender que esta primitiva danza adquirió tanta popularidad entre los bulliciosos festejantes que celebraban los misterios de la liberación por el vino.

En nada se parecieron las representaciones teatrales de la Atenas de Pericles a las espontáneas ceremonias de la fertilidad de dos siglos atrás. Sin embargo, el teatro tuvo su origen en dichos ritos. Lo atestiguan los

mismos vocablos, "tragedia" y "comedia". La palabra tragedia, del griego *tragos* (cabra) y *odé* (canción), nos retrotrae literalmente a los ditirambos de los pequeños poblados, en los que sus interpretes vestían pieles de macho cabrío e imitaban a las "cabriolas" de dichos animales y donde, muy a menudo, un cabrito era el premio a la mejor representación. Aunque Aristóteles no concuerde con ello, quedan pocas dudas que la palabra comedia deriva de *Komazein* (deambular por los villorrios) lo que sugiere que los interpretes –a causa de su rudeza y obscenidad– les estaba prohibido actuar en las ciudades.

En el siglo VI, Tespis, un poeta lírico, que viajaba en carreta de pueblo en pueblo, organizando las celebraciones de las festividades locales, introdujo el ditirambo en el Ática. Dejando de lado las desordenadas danzas de lascivos bebedores, los ditirambos que Tespis escribió, dirigió y protagonizó fueron representaciones orgánicas de textos literarios para bailar y cantar, con acompañamiento de flauta, interviniendo cincuenta hombres o jóvenes.

Habría sido de Tespis –o de Frínico, su sucesor– la idea de destacar a uno de los intérpretes del resto del coro, creando así la necesidad del diálogo dramático. Surgió así la forma teatral que denominamos tragedia. Esta nueva forma recibió la aprobación oficial en el año 538 A. C. cuando el tirano Pisístrato decretó la primera competencia ateniense de tragedias. La presentación como competencia cívica, elevó esa nueva forma de celebración al sagrado nivel cultural de los juegos de Atenas. Pisístrato aseguraría más tarde su permanencia al asignarle un predio en un lugar muy concurrido de la ciudad –una loma ubicada entre la zona más escarpada de la parte alta de la ciudad y la calle de los Trípodas. Este terreno fue consagrado a Dionisos y hasta nuestros días se lo conoce como el teatro de Dionisos.

Nada queda en las primitivas estructuras que fueron por entonces utilizadas como teatros, aunque los estudiosos basándose en fragmentos de información recogidos en varias fuentes, han logrado ensamblar las distintas partes de un rompecabezas que nos da una imagen bastante confiable de dichos edificios. Sabemos, por ejemplo, que la estructura principal del área de actuación era la orquesta circular (del griego *orchesthai*: bailar), donde el coro bailaba y contaba. Es probable que las zonas circulares y pavimentadas que las comunidades rurales griegas usan todavía para trillar el grano –debido a su forma y utilidad– hayan sido las primeras orquestas (este término aún sirve para designar en algunos teatros europeos al área que, luego de quitar las butacas, puede ser utilizada para bailar.). Adyacente a esta zona, había un altar para los dioses, donde se recibían y conservaban los ofrendas y un edificio donde los actores se vestían y del que pasaban a la zona circular, reservada para las danzas. Ambos edificios estaban contruidos en madera. Además, según parece, el público ateniense, que era muy numeroso para permanecer de pie, se sentaban en rampas de tierra dispuestas alrededor de la orquesta. Tiempo después, sobre esas rampas, se construyeron gradas de madera para que el público estuviera más cómodo.

El edificio lateral que actualmente consideramos como típicamente griego, surgió de esos simples elementos. A medida que el teatro aumentó en importancia como espectáculo, el tamaño del altar fue disminuyendo, el edificio de las ofrendas se transformó en la tesorería y el edificio de los camarines se convirtió en *skene* o sea el lugar donde los actores representaban (en oposición a la orquesta, donde solamente podía actuar el coro). Los camarines también servían como antesala de la cual los actores salían a escena y a donde luego se retiraban.

Muy poco nos ha quedado del basto repertorio ateniense que incluía cientos de obras teatrales. Sólo nos han llegado los nombres de la mayoría de sus autores. De todas maneras no hay ninguna duda de que el teatro en Atenas fue una institución maravillosamente coordinada, cuya función primordial consistía en exaltar la cultura ateniense, En enseñar moralidad y en proporcionar a la ciudadanía su sentido de identidad. En el siglo de Pericles, en esa institución habría de alcanzar la perfección artística, llegando a figurar junto con la democracia, la historia, la filosofía y la retórica como un loro intelectual superior.

Durante siglos, la mayor parte de lo que sabemos del teatro ateniense nos a llegado por medio de la *Poética* de Aristóteles. A pesar de que fue escrita en el año 344 a. C. –ochenta y cinco años después de la muerte de

Pericles– es la crónica más antigua y más completa sobre el teatro griego, sobre su historia y preceptiva. La arqueología moderna y los estudios han cuestionado repetidamente la autoridad de la *Poética* argumentando que se trata de un trabajo muy posterior, pleno de opiniones subjetivas y comentarios de segunda mano. Sin embargo, nos ha proporcionado una gran riqueza de información en cuanto a las normas por las cuales los autores griegos se regían para escribir sus obras, a la utilización de esas normas y hasta un relato de sus orígenes e historia. Independientemente de si las fuentes a que recurrió Aristóteles son exactas o no y si sus opiniones son válidas –dejando de lado el problema aun más serio de si su obra pudo ser mal interpretada–, los efectos decisivos que su *Poética* ha tenido posteriormente sobre la erudición, la crítica y el gusto teatrales de Europa occidental, son lo suficientemente importantes como para asegurarle un lugar de suma importancia en la historia del teatro.

A menudo, la tragedia ateniense rendía homenaje al pasado mítico del gobierno de la ciudad, presentando aspectos de historia que ya eran bien conocidas por los espectadores. Al hacerlo, los antiguos dramaturgos griegos observaban un orden invariable de presentación, imponiendo reglas de composición para los futuros autores y ofreciendo una estructura familiar por lo cual la ciudadanía podía juzgar la excelencia de sus trabajos y su representación. Así, tanto en el teatro como en sus competitivos juegos públicos, los atenienses daban lugar a otra asamblea dinámica donde la ciudadanía participaba, juzgando el valor de lo que el gobierno de su ciudad había escogido fomentar. El orden de interpretación de una tragedia requería de la existencia de un *prólogo*, en el cual el autor informaba a los espectadores sobre el mito y las circunstancias particulares que él había elegido para presentarlo. Luego seguía el *párodos*, durante el cual el coro se adueñaba de la orquesta, interponiéndose entre el público y la acción. Luego se presentaban los *episodios* de la acción, cada uno de los cuales estaba ligado al otro por las intervenciones líricas del coro, llamadas *stásima*. La obra terminaba con el *éxodo*, durante el cual el coro hacía abandono de su área de interpretación.

La significación histórica y social del coro –a menudo ignorada en las reelaboraciones de la tragedia griega– es una clave para comprender la función del teatro en la antigua Atenas. El coro que es históricamente el elemento más antiguo de la tragedia representada, voz conservadora de la comunidad por medio de la cual las acciones individuales de los personajes eran juzgados. El coro hacía su aparición en el espectáculo antes de que comenzara la acción anunciada, emitía sus comentarios, aprobando o desaprobando y advertía a los espectadores entre uno y otro episodio, fijando de este modo la acción de la obra, en lo que constituía decididamente un contexto social.

La representación de las obras –instituidas y subvencionadas por decretos civiles– Era una de las partes principales de las Dionisiacas con cuyas celebraciones Atenas honoraba a Dionisios; la asistencia a dichas representaciones era una obligación para todos los ciudadanos. Un gran carruaje en forma de barco –con lo que se conmemoraba la mítica de Dionisos desde el mar– era arrastrado a través de las calles por actores disfrazados de sátiros hasta el sagrado recinto ubicado al pie de la acrópolis. Dentro del carruaje, sentado en un trono adornado por enredaderas de vides se hallaba el actor principal, portando la máscara y atuendos de Dionisos. En la zona de actuación del sagrado recinto y a la vista de todos, se colocaba una antigua estatua de madera de la deidad. Ello servía para recordarles constantemente que Dionisos era en verdad el patrocinador de esos juegos rituales, sumamente competitivos.

El público ateniense estaba formado por espectadores ávidos y pacientes. Llegaban al teatro en cuanto se asomaba el sol y generalmente veían – en rápida sucesión– tres obras del mismo autor sobre el mismo argumento mítico. Luego seguía una cuarta obra, llamada drama de sátiros, en la cual el mismo mito que acababa de ser interpretado con solemnidad, era ampliamente ridiculizado. Sin duda, era una reacción saludable después de tanta solemnidad.

Aun cuando consideremos a los atenienses una capacidad de atención mayor que la nuestra, es obvio que llegaríamos a la conclusión de que estas obras eran interpretadas con mayor rapidez que nuestras actuales versiones de las tragedias griegas. Las cuatro obras debían terminar al mediodía, ya que en las primeras horas de la tarde el brillante sol de Grecia –que los espectadores habían tenido a sus espaldas durante toda la

mañana –les daría directamente sobre los ojos y aunque las Dionisiacas tenía lugar a fines de marzo, aquello era una dura prueba. Dado que el desayuno no era una costumbre griega y que las nueces, garbanzos y habas que solían masticar mientras permanecían sentados, no resultaban una comida muy sustanciosa, los espectadores abandonaban la zona sin sombra en cuanto terminaba el drama de sátiros para tomar su comida principal. Luego dormían una siesta hasta el atardecer, momento en que volvían al teatro para presenciar una sola comedia antes de que anocheciera.

Las Dionisiacas, igual que la Pascua Cristiana, era celebraciones de resurrección así como la fiesta más importantes del año litúrgico. Tenían lugar en una época del año en el que la mayoría de los atenienses estaban en sus hogares, antes de la iniciación de las tareas del campo, el comercio o la guerra. Los concurrentes al teatro a Atenas desde las colonias lejanas y desde las ciudades –estados tributarios se enviaban mensajeros con regalos para el tesoro ateniense–. Multitudes de aldeanos invadían Atenas, apretujándose en sus calles y animando las tabernas y las posadas con su algarabía. En el primero de los seis días de celebración, se servía el vino nuevo y los atenienses, que por lo general fueron abstemios, bebían en gran cantidad. Sin embargo, al contrario de los que sucedía en las Leneas –Reservadas a la comedia– las Dionisiacas eran celebradas con un cierto grado de dignidad. Después de todo, eran las fiestas principales en honor de la deidad más popular de la ciudad.

Se ha estimado que el teatro anterior a Pericles, con sus primitivos asientos, podía albergar entre quince y diecisiete mil personas entre las cuales, las menos privilegiadas se ubicaban como podían. Con tal presión no es de extrañarse que las gradas se derrumbaran desastrosamente en algunas ocasiones. Esto dio lugar a que las autoridades de la ciudad decidieran abandonar la construcción de graderías de madera, y reemplazaran por los durables asientos de piedra que gradualmente asociamos con los teatros griegos.

La construcción del teatro de Dionisos fue iniciada bajo el gobierno de Pericles hacia el 435 a. C. y terminada setenta y cinco años más tarde bajo el gobierno de Licurgo. Aunque esa estructura fue reemplazada con posterioridad, fijó las relaciones espaciales entre la orquesta circular, donde actuaba el coro, la *skene*, que era el dominio de los actores, y el *theatai*, donde se sentaba el público.

Estas relaciones básicas duraron casi seiscientos años y, por consiguiente, las modificaciones arquitectónicas de los griegos y romanos posteriores son una clara señal del cambio de actitud que se produjo respecto del coro, los actores y aun del mismo teatro. Esos cambios, que se realizaron gradualmente, pueden ser fácilmente detectados al comparar el gran teatro de Epidauro donde la orquesta, la *skene* y el *theotai* ejemplificaban las relaciones aceptadas en tiempos de Pericles con las ruinas del teatro de Dionisos en Atenas, transformado por los romanos de modo tal que la *skene* penetró en la orquesta, y donde la misma orquesta fue encerrada por una serie de muros dobles que permitían el área para los espectáculos acuáticos. El coro, que fue el elemento más importante del teatro griego, cedió su lugar ante la creciente popularidad de los actores y, del mismo modo, las crecientes demandas de entretenimientos espectaculares de naturaleza netamente seglar, debilitaron la naturaleza puramente sacra de los ritos originales.

Es una ironía de la historia el hecho de que la gran era del teatro griego se extinguiera antes de que pudiera construirse un edificio adecuado y orgánico para sus fines específicos. A pesar de ello el teatro de Dionisos, comenzado bajo el gobierno de Pericles, habría de convertirse en un modelo de edificio teatral tanto de su época como del posterior período helenístico. En este teatro el edificio destinado a los camarines fue construido al costado de la orquesta y funcionaba como un elaborado marco arquitectónico que servía de fondo al trabajo de los actores y como pared acústica. Los espectadores que al principio rodeaban la orquesta se aislaron tanto de los actores como del coro a través de un ancho pasillo siendo obligados a sentarse en el *theatai*, una gradería con asientos inclinados, dispuesta en forma de abanico abarcando más de la mitad de la circunferencia de la orquesta.

El *theatai* en sí estaba dividido en secciones en forma de cuña, fácilmente controlada por los encargados de asignar los asientos. Los atenienses integraban un indisciplinado, muy competitivo y dado a expresar

libremente sus opiniones. Cuando un espectáculo les provocaba admiración, aplaudían sonoramente pero eran capaces de patear, gritar y silbar cuando lo consideraban inferior.

Era de ver el *arconte*, es decir del magistrado más importante de la ciudad, la organización de la competencia de obras trágicas y cómicas para las Dionisiacas. Él elegía las tres obras que consideraba de mayor valía, asignándoles un patrocinador que pagaba su producción. Desde las primeras épocas los atenienses ricos consideraban obligación cívica de su parte, el emplear sus riquezas para la mayor gloria de Atenas ya fuera construyendo barcos, equipando ejércitos, edificando o produciendo obras artísticas.

Después que *Tespis* creó la primitiva estructura de la tragedia separando a un miembro del coro de los restantes, exigiendo así la necesidad del diálogo, sólo bastó un siglo para que la tragedia alcanzara su total desarrollo. Los años de su mayor grandeza se corresponden estrechamente con las vidas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los dramaturgos maestros de la edad de oro del teatro griego. De los cientos de tragedias escritas por estos tres autores y sus contemporáneos, tan sólo nos han quedado treinta y dos. Siete de ellas son atribuidas a Esquilo y siete a Sófocles; de las dieciocho restantes, diecisiete son, sin duda, obras de Eurípides. Estas treinta y dos obras nos demuestran de manera dramática la evolución de la tragedia de una forma teatral autoritaria y altamente disciplinada hasta una forma de celebración de lo individual.

Los estudiosos no saben con certeza la fecha de nacimiento de Esquilo pero sí pudieron establecer que ya se lo conocía como autor hacia el año 500 a. C. De sus noventa tragedias sólo conocemos el nombre de setenta y cinco. Se piensa que Esquilo es quien fijó el orden y la forma de la tragedia, aunque pareciera que el orden del *prólogo*, *coro*, *informe del mensajero* y *el lamento final de las víctimas*, ya estaba establecido cuando el dramaturgo agregó al coro dos actores más. Sin embargo, durante su época, esta forma de alta tragedia, se aproximó a la perfección. Se había desarrollado desde los comienzos rituales (cuando sus diversas partes no estaban conectadas entre sí) hasta la inclusión de los elementos que hoy reconocemos como los componentes básicos de una obra: la acción, el conflicto, la caracterización y la resolución. Al leer *Los persas*, la más antigua tragedia de Esquilo, podemos ver cómo los ritos dionisiacos estaban dedicados a la identificación y glorificación de la civilización ateniense y al orgullo de sus ciudadanos.

Sófocles, que tenía casi treinta años menos que Esquilo, le ganó a este en el año 406 a.C. y sus principales creaciones giran en torno a la leyenda de Edipo. Layos, rey de Tebas, hijo de Labdaco, del linaje de Cadmos, se casa con Yocasta, hermana de Creonte. Apolo, desde su oráculo de Delfos, aconseja a Layo que no tenga descendencia, pues sería su perdición; le predice que si tiene un hijo, este le dará muerte a él, su padre, y se casará con su madre, ocasionando luego la ruina de Tebas. Layo no hace caso de estos avisos y tiene un hijo, al que pone por nombre Edipo. Sin embargo, para esquivar las desgracias que le amenazan, entrega a su hijo a un criado con la orden de que lo lleve a un bosque y allí le dé muerte. Esta cruel misión no es cumplida por el criado, y Edipo crece fuerte e inteligente lejos de Tebas.

Cierta día se encuentra a un hombre por el camino, con el que tiene un altercado y Edipo le da muerte; lo hace sin saber que ese hombre es su padre, el rey de Tebas. Luego, a las puertas de la ciudad de Tebas, se encuentra con la Esfinge devoradora de hombres la cual proponía a todos los caminantes una adivinanza o enigma. Puesto que nadie sabía dar la respuesta adecuada a este enigma, la Esfinge devoraba al ignorante. La pregunta era: "¿Cuál es el animal que por la mañana anda con cuatro pies, a mediodía con dos y por la noche con tres?". Como siempre, la Esfinge hizo esta pregunta a Edipo, quien acertó el enigma y dijo: "Este animal es el hombre; por la mañana, o sea, en la infancia, anda a gatas, tiene por lo tanto cuatro pies; al mediodía en la plenitud de su vida, se sostiene sobre dos pies; y por la noche, es decir, en la vejez, tiene que ayudarse con un báculo, con lo que anda sobre tres pies". La Esfinge, vencida, murió inmediatamente. Ante esta hazaña, Edipo es recibido como libertador, siendo nombrado rey de Tebas al cazarse con la reina viuda Yocasta. De este matrimonio nacen dos hijos varones, Etéocles y Polinices, y dos hijas, Antígona e Ismene. Pasa el tiempo y Apolo, ofendido por el doble crimen de parricidio e incesto cometido inconscientemente por Edipo, manda la peste sobre Tebas. El adivino Tiresias anuncia que si no es vengada la muerte de Layo, Apolo no cederá en su furor. Edipo lleva a cabo personalmente las investigaciones y se descubre como culpable del crimen,

averiguando su verdadera identidad. Su madre y esposa Yocasta se suicida ahorcándose, y Edipo al verla colgada desata el cinturón de la túnica de la reina y con la hebilla y se saca los ojos. Cede el trono a sus dos hijos, Etéocles y Polinices, que deberán gobernar alternativamente un año cada uno.

Ya desde el principio surgen continuas peleas entre los dos hermanos, y Edipo, irritado, los maldice y se marcha acompañado por su hija Antígona. Llega peregrinado hasta tierras del Atica, donde muere. Cuando Antígona vuelve a Tebas, encuentra la ciudad en plena guerra; Polinices ha sido desposeído de sus derechos y ataca a la ciudad de las siete puertas, Tebas, ayudado por seis caudillos que se han unido a él. La maldición del padre se cumple, y Polinices y Etéocles mueren en una lucha cuerpo a cuerpo, el uno defendiendo y el otro atacando a la ciudad. Pasa a ocupar el trono de Tebas, Creonte, quien ordena que se celebren honras fúnebres en honor de Etéocles, el defensor de la ciudad, mandando que Polinices sea abandonado sin sepultura. Antígona se niega a aceptar la impía orden de Creonte, y da sepultura a su hermano Polinices. Los guardas la descubren y es condenada a morir, siendo encerrada en una cueva para que perezca de hambre. Hemón, hijo de Creonte, enamorado de Antígona, pide clemencia a su padre, quien al fin accede. Cuando Hemón se dirige a liberar a Antígona se encuentra con que esta se había suicidado, y él hace lo mismo. Creonte también cumple la maldición lanzada contra su estirpe y se quita la vida.

Todas las obras que tratan sobre esta leyenda constituyen el denominado *Ciclo de Edipo o Ciclo tebano*, una de cuyas derivaciones, la tragedia de Antígona, es tal vez el tema clásico más recreado por la dramaturgia contemporánea. A este respecto podemos recordar, entre otras, la Antígona de Anouilh (1942), la de Salvador Espriu (1939), la de Bertolt Brecht (1948) y la Antígona 66 de J. M. Muñoz Pujol (1966). Entre las obras de Sófocles sobre el ciclo tebano destacan: *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*

Esta innovación, cuya inmediata aceptación indico un paso significativo en el gran cambio producido al pasar de un teatro evocativo a otro de mayores reclamos visuales, produjo en efecto, reclamos que había de crecer hasta el punto en que la poética realidad del primitivo teatro griego llegó a confundirse con la realidad de la vida cotidiana. Parece acertado suponer que todas estas innovaciones estaban en el espíritu de estos tiempos ya que la sombra de Sófocles recibió la aclamación oficial y popular, así como le permitieron ganar dieciocho premios e hicieron que Aristóteles considerara a su Edipo rey como un modelo de excelencia.

Eurípides, tan sólo un poco más joven que Sófocles, tenía un punto de vista más independiente e individualista. Sus obras llenas de escepticismo atacaba en forma directa y crítica a las normas establecidas. Durante su vida sólo ganó cinco premios pero sus creaciones fueron las más apreciadas por las generaciones posteriores. Aun en nuestros días se representan más a menudo que las de Esquilo y Sófocles, probablemente porque el interés de Eurípides en la complejidad psicología del hombre fue semejante al de nuestra época.

Como ya hemos visto, los antiguos griegos castigaban tanto la liviandad como el sacrilegio con fuertes multas o el exilio, pero supieron comprender que sus intenciones era obra de hombre y que su gobierno estaba sujeto a las debilidades propias de los seres humanos. En consecuencia conocieron y estimaron los poderes terapéuticos de la risa. La comedia perduró entre ellos mucho más tiempo que la tragedia y así como esta evolucionó también la comedia tomo el lugar que le correspondía asignado oficialmente. En realidad cada representación realizada durante las Dionisiacas culminaba con la presentación de la comedia lo que permitía que los espectadores terminaran el día riendo. En estas comedias se empleaban los mismos escenarios que en las obras trágicas y, a menudo, desmitificaban en forma cómica los mismos recursos que durante ese día había servido para los dioses en apoteosis. Así como los espectadores se sentaban en una distancia decorosa de los actores en las obras trágicas, en las comedias, los actores a menudo se adelantaban y se dirigían individualmente a algún magistrado que se hallaba entre el público, llamándole la atención sobre algún suceso político. Ni el mismo Pericles se vio libre de esta sátira pública.

Si bien las comedias eran presentadas durante las Dionisiacas, las Leneas eran las verdaderas fiestas de la comedia. Dado que no era muchos los extranjeros dispuestos a desafiar a los tormentosos mares de diciembre y enero para asistir a estas representaciones, los atenienses podían atacar a sus autoridades sin escrúpulos. Lo

hacían empleando tan grotesca obscenidades que a veces no se permitían la asistencia de las mujeres a pesar de que desde los tiempos más remotos, las Leneas habían sido la fiesta oficial de las mujeres. Los cuatro grandes maestros de la comedia antigua fueron Crates, Cratino, Eupolis y Aristófanes, siendo este último de mayor vis cómica y el más inteligente y audaz de todos. Sus observaciones eran tan agudas que ninguna figura pública escapó a su censura. A pesar de su amor por la sátira, los atenienses detestaban la ridiculización pública cuando era desmesurada, de modo que en varias oportunidades Aristófanes pagó cara su excesiva franqueza.

Mucho después de que la tragedia griega declinara, la comedia todavía continuaba reinando en forma suprema pero luego de la muerte de Aristófanes tan sólo un autor, llamado Menandro, se destacó lo suficiente como para ser recordado. Sus obras eran completamente diferentes de las ruedas sátiros políticas de Aristófanes y tendían a ser piezas divertidas y a menudo agradablemente impúdicas, cuyos mayores recursos cómicos recibían en la complicada estructura de sus argumentos. Menandro inventó al personaje del esclavo pícaro e inteligente, que habría de convertirse en una figura de repertorio de la futura literatura teatral europea. Fue el único de los antiguos grandes dramaturgos de Atenas que pudo ver terminado e inaugurado el teatro iniciado durante la administración de Pericles.

En las primitivas representaciones de la tragedia, el actor desempeñaba el cierto sentido un papel similar al del sacerdote. Era designado por las autoridades para desempeñar "el papel del pueblo" así como el atleta era elegido también para competir en su nombre y para representarlo en los juegos. Esta distinción ayuda a explicar la naturaleza y función del actor en lo que Jacob Burckhardt llamó el elemento "agónico" o competitivo de la cultura griega. Para los griegos, quienes organizaron todos los aspectos de su vida personal y cultural con sentido competitivo, tanto los juegos como las obras trágicas eran situaciones muy serias. Para ellos la palabra "juego" carecía de las connotaciones tribales que tiene para nosotros. Las obras trágicas no se hacían solamente para presentarlas en una competencia oficial: los mismos elementos que la componían, los enfrentamientos del individuo contra determinados elementos – el destino, la sociedad u otros individuos – dependían de una competencia y era la fuerza de esta lucha básica y penetrante la que daba sentido a cada línea del diálogo.

Los actores, al igual de los atletas, tenían que entrenarse. Y aunque los antiguos teatros eran famosos por su extraordinaria acústica, la voz del actor debía ser fuerte, ágil y meliflua para que pudiera ser oída y aceptada por el exigente público ateniense. El actor llevaba coturnos (calzado con plataforma gruesa), una túnica convencional y una gran máscara que incluía en su parte superior una peluca muy elaborada. Estaba literalmente escondido dentro de una efigie a la que correspondía animar, moviéndose sobre sus empinados coturnos con la gracia de un bailarín y hablando a través de su máscara con fuerza y capacidad artísticas, de manera que cada una de sus palabras llegara hasta la última fila de un público formado por quince mil espectadores.

El patrocinador asignado a tal fin, pagaba por las máscaras y los trajes de los miembros del coro; también debía proporcionar la comida para todo el elenco durante los ensayos y pagarle a cada integrante lo estipulado en el contrato. Sin embargo, el actor debía pagarse él sus máscaras y sus trajes. Las máscaras estaban hechas con madera, cuero o lino endurecido y a las mejores se las atesoraba no sólo por su valor, sino porque se volvían más cómodas con el uso. El actor conservaba sus máscaras en excelente estado, cuidando que fueran pintadas nuevamente con cada presentación. El vestuario y los adornos estaban diseñados convencionalmente, permitiendo que los espectadores identificaran a los personajes en cuanto aparecían; obras posteriores fueron estructuradas de modo que un actor pudiera interpretar a dos personajes con el tiempo suficiente entre entradas y salidas como para cambiar su traje y su máscara. Era considerado sumamente inapropiado entrar en escena sin máscara, aún en las obras cómicas. En las raras ocasiones en que un comediante apareciera sin máscara, solía pintar su cara para ocultar su verdadera identidad. Solamente los hombres podían actuar en el teatro griego; un buen dramaturgo escribía sus obras de tal manera que el actor principal pudiera demostrar el grado de su talento interpretando primero un personaje masculino y luego uno femenino.

En los tiempos antiguos, los actores trágicos eran ciudadanos muy respetados; los más dotados eran muy solicitados y se les pagaban sumas considerables para que se trasladaran a lugares lejanos y representaran en distintos festivales. Por el contrario, había poca demanda de intérpretes de comedias fuera de su propia región, debido a que la naturaleza satírica y política de la antigua comedia era sumamente localista. Como consecuencia, el comediante profesional se desarrolló después que Menandro cambió la estructura de la comedia respondiendo a demandas más universales y apolíticas.

Sin embargo, muchos antes que los actores, existen mimos ambulantes, que al no tener el problema de idioma, ejercían su actividad a través del todo el mundo conocido, tanto en las plazas como en los campeonatos militares palacios y espacios libres en las aldeas. Dado que la naturaleza de su arte se aleaba con la sátira, el mismo elegía su material entre los lugares comunes de la experiencia cotidiana, señalando las debilidades de los seres humanos. Era una especie de hechicero que daba al espectador la sensación de que veía lo que en realidad no estaba allí y creaba, mediante gestos muy bien estudiados, objetos imaginarios cuya existencia era lograda por medio de la minuciosa observación que hacían de ellos. Al cambiar su apariencia física en un instante se transformaba tanto en otra persona como en un animal o un objeto. Su éxito dependía de su virtuosismo y agilidad. En el año 430, a. C., Sofrón escribió una obra para mimos, elevando este arte popular a la categoría de forma literaria. A ello siguió una época brillante para el mimo, que continuó durante toda la Edad Media. En el lapso el mismo se convirtió en una celebridad cuya aparición en los entreactos pronto fue tan necesaria para el teatro griego como la de los payasos para los circos. Los grandes mimos de la época helenística conquistaron riquezas e influencias; sin embargo siempre peso sobre sus hombros algo de su mala reputación originaria.

Teatro Romano

Los romanos, grandes admiradores de los griegos, establecieron sus propios "juegos oficiales" desde el año 364 a. C. Pero la significación cultural que, por así decirlo, presidio la evolución del teatro ateniense no tuvo lugar en Roma. Por el contrario, los romanos vieron en el teatro un aspecto pragmático y político que no habría comprendido los atenienses. Para los romanos el teatro era un lugar de reunión conveniente para el entrenamiento y la ostentación. En consecuencia, las primitivas estructuras de madera modeladas en el siglo V a. C. por los griegos fueron pronto reemplazados por edificios de piedra, grandes e imponentes, erigidos como monumentos a la República. Los romanos también hicieron uso de escenografías pintadas en forma realista; en verdad el tratado escenográfico más antiguo que existe fue escrito por el romano Vitruvio al rededor del año 100 a. C. Estos amplios y nuevos edificios teatrales eran lugares excelentes para reunir al pueblo y autoridades romanas pronto advirtieron sus posibilidades políticas, decretando que todas las ciudades del Imperio debían incluir un teatro en su proyecto urbanístico. Con la creación de estas cadenas de teatro, los actores romanos vieron asegurada una buena manera de ganarse la vida si decidían hacer giras por las provincias y en efecto muchos lo hicieron.

Los autores romanos Tito Plauto (254–184 a.C.) y Publio Terencio (muerto en 159 a.C.) nunca alcanzaron nada parecido a la excelencia de sus predecesores griegos pero lograron reflejar en sus obras al pueblo romano.

Las primeras comedias latinas inspiradas en su precedente helénico, se conocen con el nombre de *comedia palliata*, para distinguirlas de las que versan sobre temas romanos o *comedias togata*.

Las comedias de Plauto son versiones más o menos libres de comedias griegas, concretamente, del repertorio de la comedia ática nueva. Sus tipos son populares, gente de conducta dudosa, emparentados de la literatura picaresca: rufianes, jóvenes ociosos enamorados, en su mayoría hijos de padres acomodados, que muchas

veces resultan rivales de aquellos (*Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Mercator*), soldados fanfarrones y con abundante dinero que se enamoran (*Miles gloriosus*), parásitos, (*Captivi*, *Curculio*), medianeros ociosos (*Curculio*, *Pseudolus*, *Poemulus*, *Persa*, *Rudens*), avaros (*Aulularia*), dioses envueltos en la misma intriga de la baja ley en que se ven envueltos los hombres (*Ansitrion*), etc. El teatro de Plauto conoció una gran popularidad que ha llegado hasta los tiempos modernos. "El avaro", de Moliere, es una adaptación de la *Aulularia* o *Comedia de la olla*, pues el avaro de Plauto guardaba su dinero en una olla, símbolo de avaricia. Jean Giraudoux a podido titular a su versión de una de las comedias de Plauto *Anfitrión 38*, aludiendo al número de Anfitriones escritos desde que el tema aparece en la historia del teatro.

Terencio carece de carácter populariza que anima a Plauto. Es el autor teatral que servirá de modelo a los dramaturgos de la Edad de Oro castellana.

"Lo trágico y lo cómico mezclados / y Terencio con Séneca", dice Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, aludiendo irónicamente a la receta para el éxito inmediato. Los modelos de Terencio son, como los de Plauto los autores y personajes de la comedia ática. Han llegado a nosotros seis comedias de Terencio: *Andria* o *la mujer de Andros*, *Hecyra* o *la suegra*, *Heautontimorúmenos* o *El atormentado de sí mismo*, *Eunuchos* o *El eunuco*, *Phornio* o *Formión* y *Adelphi* o *Los hermanos*.

Junto a Plauto y Terencio, hubo otros cultivadores de la comedia en Roma. Son los principales, Quinto Ennio, autor de comedias, de tragedias, de poemas y de obras de índoles diversa, Cecilio Estacio y Marco Pacuvio.

Lucio Accio fue el primero que cultivó la tragedia, aunque también escribiera algunas comedias.

Pero el gran autor trágico de esta época cuyas obras han llegado a nosotros con una cierta vivencia, es Lucio Aneneo Séneca, de Córdoba. Los temas de sus tragedias son siempre griegos: *Hércules furioso*, *Las troyanas*, *Medea*, *Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, *Tiestes* y *Hercules Eteo*. También se atribuye una comedia, *Octavia*, cuya protagonista es la primera esposa de Nerón. De Séneca se ha dicho que su teatro es más para ser leído que para ser representado. Ejerció gran influencia en los dramaturgos posteriores, en especial mientras no se conocieron los modelos de los grandes trágicos griegos, y así Fedra de Racine no se inspira en la tragedia de Sófocles, sino en la Fedra de Séneca.

El Coliseo, terminado en el año 80 d. C., podía contener a cincuenta mil espectadores, lo que constituía un público excesivamente numeroso como para ser entretenido por las peripecias intimistas de las obras de teatro. Ante la insistencia popular, el actor clásico desapareció para ser sustituido en una rápida sucesión por breves escenas cómicas, espectáculos de mimos, payasos, despliegues acrobáticos y volatineros. Posteriormente, todos estos números dejaron lugar a las representaciones acuáticas para la realización de las cuales se inundaba la arena.

Luego se hicieron populares las luchas de animales y, por último, los combates entre seres humanos atrajeron el cambiante interés de la multitud romana,

La era del teatro clásico estaba terminando, y con él desaparecía el especial significado del papel que el teatro había desempeñado durante mucho tiempo en la sociedad.

Historia Del Teatro Español

Orígenes. El teatro medieval

El teatro español, como el europeo, surge vinculado al culto religioso. La misa, celebración litúrgica central en la religión cristiana, es en sí misma un 'drama', una representación de la muerte y resurrección de Cristo. Serán los clérigos los que, en su afán didáctico por explicar los misterios de la fe a los fieles mayoritariamente incultos y analfabetos, creen los primeros diálogos teatrales: los tropos, con los que escenificaban algunos episodios relevantes de la Biblia. Estas representaciones, que tenían lugar dentro de las iglesias, en el coro o parte central de la nave, se fueron haciendo más largas y espectaculares dando lugar a un tipo de teatro religioso que fue el teatro medieval por excelencia. Poco a poco se fueron añadiendo elementos profanos y cómicos a este tipo de representaciones que, por razones de decoro, terminaron por abandonar las iglesias y comenzaron a realizarse en lugares públicos: en los pórticos y atrios de las iglesias, plazas, calles y cementerios.

En España se conservan muy pocos documentos escritos y menos obras teatrales de estos siglos. La muestra más antigua de teatro castellano es el *Auto de los Reyes Magos* de finales del siglo XII, escrito en romance y probablemente de origen franco. Pero puede decirse que hasta el siglo XV no empezó a cultivarse como tal el género, con Juan del Encina, Lucas Fernández y Jorge Manrique, si se exceptúan los juegos juglarescos populares.

Siglo XVI

Los parámetros medievales seguirán siendo la clave del teatro español hasta que, en el siglo XVI, se inicia el camino de la modernización que culminará en la creación de un género: la comedia nueva del siglo XVII. El siglo XVI es, por tanto, un momento de búsqueda y convivencia de varias tendencias: la dramaturgia religiosa (Gil Vicente), el clasicismo (Juan de la Cueva), los italianizantes (Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro) y la tradición nacionalista (Juan de la Cueva). La obra dramática más importante de este período es *La Celestina* de Fernando de Rojas. En realidad es una comedia humanista, hecha más para la lectura y reflexión que para la escena. Se trata de una obra excepcional, magnífico retrato de la época y modelo de la literatura galante posterior. Es, sin embargo, una obra de tan complicada estructura dramática (alrededor de 20 actos) que no fue representada en su época y que sigue teniendo enormes dificultades para su puesta en escena.

Siglo de oro

El siglo XVII es el siglo de oro del teatro en España. Es un momento en el que las circunstancias sociales y políticas determinan una situación excepcional: la representación pública se convierte en el eje de la moral y la estética. Las 'apariencias' son fundamentales. El mundo es un gran teatro y el teatro es el arte más adecuado para representar la vida. Se crean las primeras salas teatrales llamadas corrales de comedias, que eran gestionadas por las Hermandades, verdaderos precedentes del empresario teatral moderno. Van a proliferar los autores, las obras y las compañías. El teatro deja de ser un acontecimiento restringido para convertirse en un producto competitivo, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Un interesante debate teórico acompaña el nacimiento y desarrollo de esta forma nueva de entender el teatro. Dos autores de la época nos sirven para ilustrar el sentido y la evolución de este debate y del arte teatral: Cervantes y Lope de Vega.

Cervantes, el gran novelista español, no obtuvo el éxito que creía merecer en el teatro y esto se debió, probablemente, a que su teatro tenía unas características que no respondían a los gustos del público. Es, en efecto, un teatro que quiere ser 'espejo de la vida humana', en el que el texto tiene una gran importancia y donde los personajes no son simples estereotipos. Con los años se le ha dado el valor que merece, especialmente a los divertidos entremeses, obras cortas de temática popular. Por el contrario, Lope de Vega acertó con el gusto del público barroco cuya intención al acudir al teatro era entretenerse, pasar un buen rato, más que asistir a un 'acto cultural'. Les agradaba especialmente que las representaciones fueran espectáculos

completos: con música, baile y, sobre todo, muchos efectos escénicos (apariciones y desapariciones, cambio de escenas, caídas y vuelos, entre otros). El propio Lope de Vega, que supo utilizar estas tramoyas como nadie, ironizaba en uno sus textos:

Teatro: ¡Ay, ay, ay!

Forastero: ¿De qué te quejas, teatro?

Teatro: ¡Ay, ay, ay!

Forastero: ¿Qué tienes, qué novedad es ésta?

Teatro: ¿Es posible que no me veas herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

Forastero: ¿Quién te ha puesto en este estado tan miserable?

Teatro: Los carpinteros, por orden de los autores.

Las obras de Lope de Vega impusieron las características centrales de la comedia nueva: escritura en verso polimétrico, ruptura de las unidades de lugar y tiempo, mezcla de elementos cómicos y trágicos, estructura en tres actos divididos en cuadros. Todas estas características tienen un único fin: mantener al espectador interesado en la trama hasta el final. La mayoría de las comedias trataban asuntos de honra, ya que la honra, fama pública, la apariencia al fin y al cabo, era una de las grandes preocupaciones del hombre barroco.

Los grandes dramaturgos de la época, además de Lope de Vega (que escribió unas 1.500 obras de teatro) son, entre otros, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Mención aparte merece Pedro Calderón de la Barca, autor de algunos de los dramas fundamentales de la historia del teatro, como *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, y creador, como Lope lo fue de la comedia nueva, del auto sacramental. Éste es un tipo de teatro religioso vinculado al sacramento de la eucaristía. Se trata de una pieza didáctica en un acto que siempre tiene la función de ensalzar la fe. El auto sacramental, junto a la comedia nueva, forma el núcleo del teatro barroco español.

La Ilustración

El siglo XVIII estuvo marcado en España, por primera vez, por la intervención del Estado en la orientación teatral del país. Bajo el influjo de las ideas de la Ilustración, se creó un movimiento de reforma de los teatros de Madrid, encabezado por Leandro Fernández de Moratín. El cometido principal de este movimiento era recomendar una serie de obras y prohibir otras, bajo la premisa de fomentar exclusivamente ideas que amparasen la verdad y la virtud, apoyando las representaciones que supusieran enseñanza moral o adoctrinamiento cultural. Entre las obras prohibidas figuraban algunas del siglo de oro, pero sobre todo se censuraba a aquellos autores contemporáneos que insistían en la fórmula del siglo anterior. Es preciso señalar que, pese a la censura ejercida, los objetivos de la reforma tenían tintes que hoy llamaríamos progresistas. El estado de la comedia española era francamente deplorable, cumplida cuenta de ello dio Moratín en *La comedia nueva o el café* (1792), contundente ataque contra los excesos del posbarroquismo. Entre las propuestas de la reforma estaba la obligación de hacer repartos de papeles fundados en las aptitudes de los intérpretes, la dignificación del poeta y la valoración de la figura del director. Sin embargo, y pese a los bienintencionados programas ilustrados, las que triunfaron en el siglo XVIII fueron las llamadas comedias de

teatro y las comedias de magia. En ambas, los recursos tramoyísticos tenían un protagonismo casi absoluto. Había encantos, duendes, diablos, enanos que se convertían en gigantes. Los lugares de la acción competían en exotismo. Por más que el género fue objeto de la ironía y el desprecio de los neoclásicos, que veían en él todas las exageraciones de un posbarroquismo mal asimilado, el público respaldaba con entusiasmo este tipo de comedias.

El movimiento romántico

El romanticismo español no pasa de ser un movimiento arrebatado, con apenas quince años de presencia en el teatro. Sin duda la guerra de la Independencia y el posterior absolutismo de Fernando VII retrasaron la aparición de un movimiento que, como es sabido, tenía tintes altamente revolucionarios. No obstante, podemos decir que los románticos españoles coinciden, en sus grandes directrices, con los alemanes y franceses: afán de transgresión, que explica las frecuentes mezclas de lo trágico y lo cómico, el verso y la prosa, tan denostadas por los neoclásicos; abandono de las tres unidades; especial atención a temáticas que giran en torno al amor, un amor imposible y platónico con el telón de fondo de la historia y la leyenda y abundantes referencias a los abusos e injusticias del poder; unos héroes misteriosos, cercanos al mito, abocados a muertes trágicas pero siempre fieles a su motivo amoroso o heroico. En este sentido, el héroe romántico por excelencia es el protagonista del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En su romántica versión del mito, Zorrilla dota a la leyenda de unos inusitados niveles de teatralidad y, sobre todo, muestra a un personaje capaz de redimir con el amor su condición de burlador, obteniendo así el consiguiente perdón divino que dos siglos antes le negara Tirso de Molina.

En cuanto a las formas de representación, hay que destacar que es en este período y las ideas de Larra, que dedicó muchos de sus artículos a los problemas que acosaban al teatro, influyeron en este sentido cuando los actores se plantean por primera vez la necesidad de renovar las técnicas de interpretación. "Es preciso que el actor" apunta Larra "tenga casi el mismo talento y la misma inspiración que el poeta, es decir que sea artista". La inauguración, en 1830, del Real Conservatorio de Música, fue el primer paso hacia la consolidación de los estudios de interpretación.

Siglo XX

A finales del siglo XIX y comienzos del XX no se produce en España la renovación del arte dramático que sucede en otros países gracias a la obra de directores y autores como Stanislavski, Gordon Craig, Appia, Chéjov o Pirandello. Aquí el teatro es, sobre todo, un entretenimiento para el público burgués que acude con asiduidad a las representaciones. Las compañías teatrales formadas por las grandes actrices y actores del momento, que son además empresarios, están dedicadas a complacer los gustos de este público conservador y convencional. Los casos de Gabriel Martínez Sierra o de la compañía de Margarita Xirgu, dispuestos a jugarse el dinero y el prestigio en el descubrimiento de nuevos autores y en innovaciones estéticas, son excepcionales. También resultan excepcionales las aportaciones de Adrià Gual, creador del Teatre Intim que realizaba una programación de corte europeo. Lo corriente fue el éxito de aquellos autores que como José Echegaray, Premio Nobel de Literatura en 1904, complacían las expectativas del público teatral burgués. Benito Pérez Galdós, otro autor de reconocido prestigio, es un caso diferente. Galdós se atrevió a crear unos personajes femeninos que, como la protagonista de su drama *Electra* (1901), se enfrentan al fanatismo y al oscurantismo. Las obras de Jacinto Benavente señalan el final del tono melodramático, grandilocuente y declamatorio en el teatro. Benavente inicia con *Los intereses creados* (1907) o *La malquerida* (1913) el realismo moderno.

La otra tendencia del teatro español de comienzos de siglo es el teatro de carácter popular, el drama social de corte costumbrista que termina derivando en una forma estilística original: el sainete. Su mayor representante será Arniches (1866–1943), creador de la tragedia grotesca, un tipo de obras que caricaturizaban a la clase media. Aunque no se debe olvidar que el tipo de crítica que planteaba este teatro estaba siempre mitigada por los intereses comerciales.

El caso de Valle-Inclán es, en cambio, el de un autor totalmente al margen de cualquier planteamiento comercial en la creación de sus obras. Esto le permitió una libertad creativa que sitúa su teatro muy por encima del de sus contemporáneos. El de Valle es un teatro innovador, crítico, profundamente original. Sus novedosos planteamientos escénicos recibieron el nombre de esperpentos por presentar desde el escenario una deformación estética y sistemática de la realidad. Para Valle-Inclán, como para Shakespeare, el teatro es un espejo de la realidad, pero en este caso un espejo deformante. El teatro de Valle-Inclán no recibió en su momento la consideración que merecía, como tampoco la recibieron el resto de los autores de la generación del 98: Azorín, Pío Baroja o Unamuno. Son una excepción los hermanos Machado, que obtuvieron un gran éxito de público con dramas como *La Lola se va a los puertos* (1929) o *La duquesa de Benamejí* (1932).

Pronto los autores con planteamientos no comerciales buscaron otras formas de poner en escena sus obras al margen de los grandes teatros. Entre estos intentos de crear un teatro vanguardista destaca la labor de los teatros universitarios: El Búho de Max Aub y La Barraca de Eduardo Ugarte y García Lorca. Este último, uno de los grandes poetas del siglo, fue de los pocos miembros de la generación del 27 que se interesaron por el teatro. Lorca utilizó en sus obras gran diversidad de fuentes de inspiración: lo popular en *Bodas de sangre* (1933) o *Mariana Pineda* (1927); el guiñol con un matiz valleinclanesco en sus *Títeres de cachiporra*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *La zapatera prodigiosa* (1930), y los movimientos de vanguardia como el surrealismo en *El público* (1930) o *Así que pasen cinco años* (1930). La colaboración de García Lorca con Margarita Xirgu permitió que la obra del dramaturgo-poeta llegase a ser vista en los escenarios de los principales teatros españoles. Entre las puestas en escena que la actriz y empresaria llegó a montar cabe destacar el estreno en Barcelona de *Mariana Pineda* con decorados de Salvador Dalí. El estallido de la Guerra Civil española en 1936 y el asesinato de Lorca vinieron a frustrar la carrera de un autor que aunaba un talento extraordinario y vanguardista con la difícil cualidad de gustar al público tradicional del teatro.

El teatro durante el franquismo

Después del trauma de la guerra, los dramaturgos de la posguerra se enfrentaron a una férrea censura que hacía difícil, sino imposible, ofrecer una visión crítica de la realidad. Dos son las figuras que emergen en esta sociedad cerrada desenmascarando, aunque desde perspectivas diferentes, la realidad de la que nadie quería hablar públicamente: Buero Vallejo y Alfonso Sastre. El teatro de Buero investiga en la condición trágica y ambigua de la libertad humana, mientras que la obra de Sastre, inseparable de su trayectoria comunista, concibe el teatro como un instrumento de acción revolucionaria. A fines de la década de 1950 surge una nueva promoción, la de los autores de la llamada generación perdida. Autores como Lauro Olmo, Martín Recuerda o Luis Matilla adquieren pronto, por su marginación sistemática de los escenarios públicos y comerciales, conciencia de grupo. Coinciden igualmente en sus planteamientos y temáticas: siguiendo con la línea del realismo crítico, hablan de la explotación del hombre por el hombre y de la injusticia social. A lo largo de la década de 1960 aparece un nuevo grupo de autores, tan castigados por la censura como los anteriores. Se caracterizan, en términos generales, por su rechazo del realismo y por su interés experimentalista. Su estilo teatral se integra en las nuevas formas del teatro de vanguardia, desde las del teatro del absurdo a Artaud, Brecht o Grotowski. Entre estos autores destacan José Ruibal, Francisco Nieva o Fernando Arrabal. Este último es el autor de alguna de las piezas más representativas del teatro europeo de este siglo. Es también en las décadas de 1960 y 1970 cuando se produce la efervescencia de los denominados grupos independientes, vinculados a la figura de un director o autor o experimentando, con fórmulas de creación colectiva. Estos

grupos surgen con una decidida vocación de resistencia antifranquista y una actitud de búsqueda en cuanto a concepciones escénicas y técnicas interpretativas. Apartados de los círculos del teatro oficial, su labor se fue introduciendo en universidades, centros culturales y colegios mayores. Grupos como Tábano, el TEI (Teatro Estable Independiente), Goliardos, Cómicos de la Legua, Esperpento o muchos otros contribuyeron a dinamizar la vida teatral española en las postrimerías del franquismo.

La escena española actual

Con la vuelta de la democracia se produjo una renovación del teatro oficial. Directores, hombres y mujeres de teatro hasta entonces vetados Miguel Narros, Nuria Espert y otros nombres nuevos, como Lluís Pascual, acceden a la dirección de los teatros nacionales, centrando sus programaciones en los grandes dramaturgos clásicos y contemporáneos y recuperando a los autores españoles del 98 y principios de siglo, como Lorca o Valle-Inclán.

El énfasis en la revitalización de textos considerados clásicos se ha asociado a una crisis de producción de textos dramáticos originales. Sin embargo, los grupos independientes van perdiendo vigor y presencia en la escena española. Tan sólo unos pocos han subsistido y han podido mantener una continuidad: Els Joglars, dirigido por Albert Boadella, cuyos montajes siempre polémicos y provocadores cuentan con el apoyo incondicional del público; Comediants, que reivindica un teatro festivo, de grandes máscaras, de gigantes y cabezudos, un teatro que entronca con el folclore y las fiestas populares, un teatro de espacios abiertos; o La Fura dels Baus, grupo que se autodefine como "organización delictiva dentro del panorama actual del arte", y en cuyos montajes se subvierten todos los supuestos de la representación teatral, empezando por el espacio del público, constantemente violentado por la acción. En consonancia con las tendencias internacionales, estos grupos tienen una visión del teatro como espectáculo total, no exclusivamente textual, incluyendo en sus montajes otras formas de expresión artística como la fotografía, el vídeo, la pintura o la arquitectura.

Teatro español

Lope de Vega puede ser considerado el creador del teatro español. Nació en Madrid en 1562: hijo de un artesano que amaba la literatura, el joven Lope escribió versos a los cinco años y comedias a los diez. Enviado a una escuela jesuita, recibió una buena educación clásica y luego tomó los hábitos. Lope fue un hombre apasionado tanto en su vida como en sus obras y probablemente "el improvisador literario más grande que el mundo haya conocido". Podía escribir una obra en dos días y, en su época más activa, llegó a realizar dos obras por semana. Realizó más de 1800 obras teatrales, de las cuales han sobrevivido 500. Su vitalidad era digna de Gargantúa: se dice que tuvo muchas aventuras amorosas y mantenía dos familias a la vez; actuó como secretario personal de cuatro nobles simultáneamente y mantuvo una fluida correspondencia con sus innumerables amigos; fue un gran viajero y visitó frecuentemente los hospitales; por otra parte asistía a los servicios religiosos todos los días. No es de extrañar entonces que Cervantes se refiera a él como "un monstruo de la naturaleza".

Al contrario de Shakespeare –su coetáneo– Lope de Vega fue un realista que raras veces inquiría bajo la superficie de las situaciones; sin embargo sus obras tienen un sentido social nunca visto en el teatro desde la

época de los antiguos griegos. Ese sentido esta claramente presente en su obra mas importante, "Fuenteovejuna", en la cual los aldeanos de una pequeña villa se revelan contra un injusto gobernador militar y lo matan, pero luego son perdonados por el rey.

Lope despreciaba la mayoría de sus obras por considerarlas una manera de hacer dinero y anhelaba dedicarse a empresas literarias más importantes, pero las necesidades materiales de sus dos hogares y de sus muchos hijos naturales lo obligaban a escribir con una rapidez prodigiosa. Como Lope escribía el lenguaje popular, era generalmente rechazado por los corrillos literarios de España; sin embargo los espectadores lo adoraban. A donde quiera que iba, la gente le demostraba su incondicional admiración, semejante a la que hoy los españoles todavía demuestran a sus grandes cantantes populares y toreros. La responsabilidad de Lope encerraba contradicciones permanentes: por un lado, un sacerdote con dos familias y muchos hijos, un hombre que gozaba sensitivamente de la vida y a la vez un penitente con un profundo amor por la religión. Tal vez hayan sido esas mismas contradicciones las que lo hacían tan atractivo para su publico.

El otro gran autor teatral de la España de la "época de oro" fue Pedro Calderón de la Barca, nacido en 1600 y aplaudido en los escenarios de la corte de España durante 40 años. Calderón de la Barca, escritor de estilo barroco, fue un maestro incomparable del lenguaje artístico; escribió obras intelectuales, filosóficas y profundamente religiosas que, en su esencia, eran diferentes a las de Lope de Vega. Igual que Lope, recibió una educación clásica a través de los jesuitas pero en ese entonces prefirió el teatro y llevo una vida aventurera, caballeresca. Con el tiempo, se convirtió en uno de los favoritos de Felipe IV y fue elegido para escribir la pieza principal –El mayor encanto, el amor – para la inauguración del buen retiro, el nuevo palacio de Felipe. Cuando cumplió cuarenta años tuvo un brusco cambio de actitud que lo llevo a tomar los hábitos y a retirarse de la vida publica. Para esa época, Calderón ya había escrito unas ciento veinte obras, ochenta alegorías religiosas y veinte piezas menores. En su producción se destacan dos grandes obras maestras de la literatura teatral: La vida es sueño y El alcalde de Zalamea.

Los autores y actores españoles del siglo XVI y XVII tenían muy poca protección legal frente a los plagios. Generalmente registraban sus obras pero aun así era casi imposible evitar que sus envidiosos competidores las usurparan y las recibieran como propias. Los empresarios acostumbraban a vigilar atentamente a los espectadores con el fin de que nadie tomara notas durante la representación pues era frecuente el robo de diálogos y escenas. Algunas campañas de actores se propusieron proteger su integridad asociándose, vendiendo acciones o reclamando la protección de los nobles o personalidades influyentes. Generalmente los autores vendían directamente sus obras a una compañía y a veces, como en el caso de Shakespeare, el autor compraba acciones en la compañía que producía sus obras. Las leyes de derechos de autor evolucionaron muy lentamente y durante muchos años las compañías no vieron provecho alguno en hacer imprimir sus obras. Si bien se hacían libretos para las representaciones, una vez que las funciones terminaban, las obras se volvían a escribir o se perdían.

Teatro español del siglo XVIII

Los más interesantes del teatro neoclásico en España son las comedias de Leandro Fernández de Moratín, quien siguió los dictados de la moda francesa apartándose del drama nacional procedente de la escuela calderoniana, que había caído en la mas vacía espectacularidad. Moratín permaneció una temporada en Barcelona, para que se olvidara con el tiempo su buena amistad con los franceses.

Benito Pérez Galdós a trazado un brillante cuadro de estreno en Madrid de *El sí de las niñas*, la mejor obra tal vez de Moratín. En el primer capitulo del Episodio Nacional *La corte de Carlos IV*, Galdós nos explica como *El Si de las niñas* fue recibida entre aplausos y pitos, expresión de la eterna rivalidad entre reaccionarios y

renovadores. El argumento de esta obra resulto escandalosa para el pensamiento tradicional de la época. Esta comedia constituye un alegato a favor de la juventud y los derechos de las muchachas a decidir libremente su matrimonio. La protagonista, doña Paquita, se resiste a casarse con el hombre que sus padres le han designado, caballero maduro y situado. A través de una divertida trama, el galán maduro descubre que la muchacha, de quien realmente esta enamorada es de su sobrino, y sede ante el espontáneo amor de los jóvenes. Hoy resulta difícil comprender que se considere revolucionario el hecho de defender la libertad de elección de esposo, pero en aquella época esto fue interpretado como una incitación a la rebeldía frente a la suprema autoridad de sus padres.

Otras comedias importantes de Moratín son *El viejo y la niña*, de tema parecido a la anterior, y *La comedia nueva o el café*. Además de dramaturgo, Moratín fue crítico teatral (a este aspecto de su dedicación literaria responde la obra últimamente citada), historiador teatral, en sus *Orígenes del teatro español*, y traductor de Shakespeare y de Molière. En 1814, su hijo, Leandro F. De Moratín, tradujo, *El medico a fuerza*, que alcanzo enorme éxito entre la intelectualidad afrancesada del momento. Esta obra de Molière con su agilidad, su espíritu critico y su perfección normal no podía menos que aparecer como modélica a Moratín.

El sainete, que habría de conocer su máximo esplendor en Madrid del Siglo XIX que arranca también de esta época, con la figura de Ramón de la Cruz. Escribió algunas tragedias como *Aecio triunfante en Roma* y *Sesostris*, varias zarzuelas conocidas y tradujo a Racine, Voltaire, y a Beaumarchais. Pero su fama deriva de los sainete, cuyo antecedente hay que buscarlo en los antiguos pasos y entremeses. Entre los títulos mas destacados de sainete cabe citar *El teatro por dentro*, *El baile en máscara*, *El fandango del candil*, *El rastro por la mañana*, *Todo el año es carnaval* y *El pueblo quejoso*; en esta ultima obra contesta a las criticas que de su sainete hacia otros literatos de su tiempo.

El teatro catalán del siglo XVIII conoce un autor menorquín, Joan Ramis i Ramis, autor de algunas tragedias cortas según el modelo de Racine. Una de estas *Lucrecia o Roma lliure*, sobre el tema de la violación de Lucrecia ha sido últimamente revalorizado por la critica especializada.

Teatro Romántico de España

En los comienzos del romanticismo español nos encontramos con un autor, Francisco Martínez de la Rosa, que tiene obras como *Edipo*, tragedia adscrita aún a la moda clásica y otras románticas como *La conjuración de Venecia*, *Aben Humeya* y anteriormente a esta, por lo que en su forma es todavía clásica, *La viuda de Padilla*. Fue un escritor, como típico hombre de su tiempo, vacilante entre las formas clásicas (en aquel momento las tradicionales) y la nueva moda romántica.

Mayor repercusión ha tenido la obra de Angel de Saavedra, *duque de Rivas*, autor de drama más característico, tal vez del romanticismo español: *Don Alvaro o la fuerza de Sino*, obra estrenada en 1835. En ella el héroe se enfrenta contra la sociedad en que vive y que la rechaza; a pesar de sus buenas intenciones, don Alvaro es llevado por el destino a causar la muerte, el absurdo, la naturaleza desencadenada, etc. Mariano José de Larra es el autor de numerosos escritos satíricos que firmaba con los seudónimos de Fígaro o de El Pobrecito Hablador. Dentro del género dramático únicamente escribió un drama histórico, *Macías*.

Mayor resonancia conoció la obra de Antonio García Gutiérrez *El trovador*, estrenada en 1836. El tema de esta obra es un ejemplo de espíritu medieval, tan típico del romanticismo, así como de su afición a todo lo que supone magia o misterio, expuesto en tono de declamatorio. También alcanzo gran éxito *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbussch.

Teatro Actual de España

La panorámica teatral contemporánea esta demasiado cerca de nosotros para que podamos clasificarlas y juzgarlas. Podemos decir eso sí, el propósito de denuncia sigue, pero, como es patente en el hombre contemporáneo, la crisis de valores hace surgir un nuevo escepticismo con huidas hacia lo poético, hacia la ritual temática del teatro de la crueldad, o hacia un realismo inmediato sin exposición ideológica. En la escena europea y americana coexisten los realismos más ingenuos con el expresionismo más duros y las formas mas descabelladas del teatro del absurdo.

Hoy se habla mucho de crisis del teatro. Uno de los problemas que tiene plantado el teatro actual es su competencia con el gran negocio que produce el cine y los grandes festivales de la canción. Es lógico pues que se produzca una crisis empresarial y que el teatro, para sustituir tenga que confiar en las subvenciones estatales. La crisis del publico no es más que una consecuencia de este fenómeno, ya que necesariamente se produce discontinuidad en las programaciones; en los locales destinados al teatro, aparece una obra y otra vez la pantalla cinematográfica, desbancado al pariente pobre que es el teatro.

Vinculado al modernismo de Eduardo Marquina, ha tenido sus momentos destacados en la escena española José María Pemán. *El divino impaciente* escrita en 1933 de estilo fácil y con un claro propósito extraliterario en relación con el tradicionalismo religioso del autor, le conquisto el favor de amplias zonas del publico español. Pemán ha llevado a cabo también adaptaciones del teatro griego, tales como *Edipo* y *Antígona*. Alejandro Rodríguez Alvarez, más conocido por el seudónimo de Alejandro Casona, se da a conocer en el año 1933 con la obra de carácter simbolista *La sirena varada*, galardonada con el premio Lope de Vega y que alcanzo un resonante éxito. En ella, Ricardo, un joven soñador que reúne en su casa a un grupo de amigos dispuestos a soñar imposibles; allí irrumpe una sirena que terminara por convertirse en una realidad amorosa. La misma tendencia fantástica aparece en *La barca sin pescador*, estrenada en el año 1945, en que nos muestra el proceso de transformación interior que redime al protagonista, Ricardo Jordán, de su pasión por el dinero.

Tal vez la obra más destacada que ha salido de la pluma de Casona sea *La dama del alba*, drama de amor y de muerte, en la que el ambiente de su tierra natal, Asturias domina sobre meramente argumental. Otras obras conocidas de este autor son *Los arboles mueren de pie*, *Siete gritos en el mar*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *El caballero de las espuelas de oro*, sobre la vida de Quevedo y *Nuestra Natacha*. En esta ultima obra intenta un teatro sociológico, basado en la exaltación de la libertad humana. Mas que por su calidad, aunque resulte innegable en algunas de sus obras, el teatro de casona se caracteriza por el hábil manejo de los resortes que lo conducen al éxito. Prueba de ello es que muchas de sus obras han sido traducidas a diversos idiomas.

El máximo humorista del teatro español contemporáneo es *Enrique Jardiel Poncela*, cuya obra mas conocida es *La siete vidas del gato*. Su teatro no es exento de ingenio, se mantiene en un tono medio por su exceso de tosquedad y retorcimiento. Parte de una situación disparatado y absurda, y toda la obra consiste en justificar este arranque. Sus personajes son también absurdos, dando pie a situaciones cómicas a través de un dialogo que no abusa de los chistes. La prematura muerte de Jardiel Poncela ha dejado la escena española despojada esta faceta siempre presente en el teatro como es el humor.

Miguel Mihura es una de las figuras más eminentes de teatro español actual. Estrena *Tres sombreros de copas* el año 1952, en París, logrando un resonante éxito; el propio Ionesco salió en defensa de esta comedia, estableciendo paralelos entre la obra de Mihura y la comicidad de los hermosos Marx o el mundo poético de Charles Chaplin. La obra había sido escrita en 1932 y publicada por la Editorial Nacional en mil 1947. Su tema amargo y desconsolado, abunda en escenas tiernas y poéticas, junto a otras hilarantes y disparatadas, dando un conjunto de gran efectividad dramática.

Pero Mihura no siguió experimentando por el camino de lo poético, sino que prefirió el camino del éxito fácil,

abdicado de sus naturales condiciones. Este nuevo camino queda marcado en la obra *El caso de la mujer asesinadita*, escrita en colaboración con Alvaro de Laiglesia. A través de estos causes, los éxitos comerciales obtenidos por Mihura han sido extraordinario, habiendo alcanzado el récord de permanencia en cartel la comedia *Maribel y la extraña familia*, en la que desde una situación inicial de primer orden deriva hacia la comedia sentimental; se ha hecho una versión cinematográfica de esta obra, con similar audiencia popular. Otras obras famosas de Mihura son *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, escrita en colaboración con Tono, y *Melocotón en almíbar*.

Entre los autores llegados al teatro durante los últimos años es forzoso destacar a Antonio Buero Vallejo que cultiva con preferencia los temas trágicos. Obtuvo el premio Lope de Vega con su obra *Historia de una escalera*, que constituyó una verdadera revelación. En un ambiente típico de sainete, una escalera madrileña, Buero Vallejo lleva a la escena unos personajes vivos, sujetos a la acción destructora del tiempo presentando la circunstancia real de sus vidas.

El éxito de esta obra, estrenada en 1949, puede tomarse como punto de partida de todo un nuevo teatro que rompe con las amables comedias de salón de los años 40, con el teatro de Neville y López Rubio de todas las historias de adulterio que sigue llenando hoy el teatro de Paso. Los mayores éxitos de Buero Vallejo son, además de la obra ya citada, *Un soñador para un pueblo*, *Las meninas* y *El tragaluz*. Tras el éxito de *El concierto de San Ovidio*, Buero Vallejo había quedado apartado de la escena, tanto que una revista ilustrada lo incluyó en un reportaje que reunía a los autores castellanos con el título de *Los que no estrenan*. Por fin, la reaparición de Buero con *El tragaluz*, aunque la obra no tenga intensidad de las anteriores, ha demostrado, una vez más, que Buero Vallejo posee una técnica teatral de primer orden.

Alfonso Sastre forma parte del grupo de teatro realista que en 1960 intentó una renovación de la escena española. El teatro de Alfonso Sastre es un teatro comprometido, de clara intención denunciadora y política. Entre sus obras más importantes podemos citar *Muerte en el barrio*, *Escuadra hacia la muerte* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Como ensayista tiene una obra básica para comprender la renovación realista del teatro actual: *Anatomía del realismo*. El año 1960, Adolfo Marcilliach estrenó la obra de Sastre *La cornada*, que un año después se convertiría en el filme de Bardem *A las cinco de la tarde*.

Lauro Olmo en *La camisa* premio Valle – Inclán 1961, refleja con técnica fotográfica la crisis laboral de los años 60 y 61 y la forzada emigración al extranjero del trabajador español. Esta obra fue estrenada primero en sesión de cámara y después vio refrendado su éxito en el campo comercial. Otras obras de Lauro Olmo son *La pechuga de la sardina* y *El cuerpo* estrenadas con escaso éxito.

Utilizando la circunstancia histórica de los motines cantonistas de 1873, José M. Rodríguez Méndez actualiza en la circunstancia española la fábula utilizada por Brecht en el *circulo de tiza caucasiense*, con la obra *El circulo de tiza de Cartagena*. En esta obra se hace patente el realismo del autor español, así como su verbo fácil. Rodríguez Méndez puede ser clasificado como el mejor escritor teatral de su generación. Constituye un claro exponente dominio del lenguaje y de la eficacia teatral de sus formulas dramáticas *Los inocentes de la Moncloa*, *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* y *Los Quinquis de Madrid*.

El poeta Miguel Hernández también hizo su incursión en el teatro. Recorriendo la intención didáctica de *los autos sacramentales* del barroco, Miguel Hernández busca una salida para el teatro social.

El teatro madrileño actual es evidente la influencia que sigue ejerciendo la obra de *Arniches*. La puesta en escena de *Los Caciques*, ha revelado la fuerza de este autor de sainetes que siempre tuvo una amplia audiencia, pero nunca fue considerado como una personalidad relevante. En un artículo aparecido en la revista *Primer acto*, José Bergamín trata de esta influencia que llega a modificar la misma realidad; en este artículo titulado "Arniches o el teatro de la verdad" explica como el lenguaje pintoresco popularizado por este autor a dado lugar a un lenguaje madrileño que no existía con anterioridad a la obra de Arniches.

No podemos terminar esta visión panorámica del teatro español contemporáneo sin aludir a Alfonso Paso. Casi ininterrumpidamente se mantienen en cartel una o más obras de ese autor al que no podemos negar su habilidad para ofrecer los temas y la forma que complace plenamente a una gran maza ideológicamente despreocupada. Enumerar las obras de Paso nos llevaría una lista interminable, por lo que nos conformaremos citando algunas de sus obras como ***Cena de Matrimonios***, ***Los pobrecitos***, ***Los derechos de la mujer***, etc.

En la panorámica del teatro catalán actual destaca los nombres de Joan Brossa, Pedrolo, Baltasar Porcel y Ricard Salvat. *Allí en el bosc* es una de las obras más poéticas de Joan Brossa el más antiguo cultivador del teatro de lo absurdo mucho antes de que la mano de Becket e Ionesco dieron realce mundial a este movimiento. Brossa heredero del surrealismo, inicio su obra teatral hacia los años 40.

Homes i no reproduce en cierto modo el clima metafísico de Becket, pero hay en Pedrolo una preocupación por la situación concreta del hombre, por la dimensión ética y política de sus actos, que no se encuentra en el dramaturgo irlandés.

La obra mas destacada de Baltasar Porcel es *La simbomba fosca*, que incide en la temática de Ionesco, trasladándola a una proyección realista del ambiente. Ricart Salvat es el autor de *Nord enlla*, la única entre las obras citadas que no pertenecen al teatro absurdo.

Entre los autores catalanes de la actualidad, pero que escriben sus obras en lengua castellana no podemos olvidar los nombres de *Jaime Salom* y *Eduardo Criado*.

Las obras de Salom que mayor audiencia han conocido son *El baúl de los disfraces* y *la casa de las Chivas*. Esta ultima se basa según su autor en un hecho real ocurrido durante la guerra civil española. Plantea el conflicto de un joven aspirante al sacerdocio, que se encuentra luchando en las trincheras, al enamorarse de el una joven muchacha; todo se resuelve con el triunfo de la vocación religiosa del protagonista, cuya espiritualidad contrasta, a lo largo de toda la hora, con el espirituoso, tosco y bonachón de sus compañeros.

Eduardo Criado alcanzó un considerable éxito con su obra bilingüe, catalán y castellano, titulada *Los blancos dientes del perro*. En ella expone las dificultades que ofrece la sociedad para su reincorporación a la misma de una prostituta que intenta evadirse de su mundo. Otra obra famosa de Criado es *Cuando las nubes cambian de nariz*, habiendo escrito también alguna obra en catalán.

No puede hablarse de una repercusión mundial del teatro español contemporáneo. Aparte algunos casos aislados, el teatro español es desconocido fuera de sus fronteras. El ultimo autor dramático español que todavía conserva su vigencia es Federico García Lorca, cuyas obras han sido vertidas a distintos idiomas.