

Los orígenes del Teatro

Introducción

El teatro es un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, concebido para ser representado

El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar 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**, como importante **actividad pública** y como **arte para la elite**. En el primer caso, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, y ejecutan diversos tipos de representación, 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.

El Auto de los Reyes Magos, del siglo XII, del que sólo se conservan 147 versos, es la primera pieza teatral española que se conoce.

Significación de la Tragicomedia de Calisto y Melibea (*La Celestina*) de Fernando de Rojas publicada en 1499

La acción de *La Celestina* se construye sobre los amores de Calisto y Melibea, en torno a los cuales se incorporan otros episodios que a su vez son causa y consecuencia del argumento principal. Calisto, de noble linaje y claro ingenio, persiguiendo un halcón entra en la huerta de casa de Melibea, joven, rica y de serenísima sangre; queda prendado de ella; intenta hablarle pero ésta le despide con gesto airado. Marcha a su casa compungido y su criado Sempronio le convence para que use los servicios de una vieja alcahueta llamada *Celestina*. Los criados se ponen de acuerdo con ella en repartir el dinero que consiga sacarle a Calisto. Celestina cumple su misión y Melibea se entrega a Calisto. Los criados van a casa de Celestina a reclamar su parte, mas cuando ésta se niega a darles nada, ellos la matan, y ante los gritos de las pupilas de Celestina, Elicia y Areúsa, acude la justicia, los prende y ejecuta públicamente. Elicia y Areúsa deciden vengar las muertes y, sabiendo que esa noche los amantes se verán en la torre de casa de Melibea, envían a un brabucón contra Calisto, el cual al oír ruidos intenta acudir en ayuda de su criado, se cae de la escala y muere. Melibea se desespera y ante la presencia de su padre se tira de la torre.

Hay en *La Celestina* una fusión constante entre lo erudito y lo vulgar, entre lo retórico más elaborado y el lenguaje llano más directo, entre la cita clásica y el refrán. A Calisto y Melibea les corresponde el lenguaje propio de las clases cultas y del mundo universitario de la época de los Reyes Católicos. Celestina y los criados usan un lenguaje popular con registros picarescos y realistas muy elaborado por Rojas, ya que no sólo usan refranes, como marca la tradición para caracterizar el habla popular, sino que incluso se permiten bromas a propósito de citas filosóficas y humanistas. Este doble registro lo utilizará de una manera genial Miguel de Cervantes, especialmente en *Don Quijote de la Mancha*, novela que ha suplantado a *La Celestina* el privilegio de ser la obra cumbre de las letras españolas.

El Teatro durante el siglo XVI

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro

profano ocupó 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, la participación 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, supuso un intento de recrear el drama clásico. Como los métodos de producción y representación clásicos no se conocían perfectamente, el teatro del renacimiento tomó una forma totalmente nueva con algunos visos de clasicismo. Esta fórmula se conoce generalmente como **neoclasicismo**.

El Teatro durante el siglo XVIII

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 **El 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 europeos 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 el 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 puso **Ramón de la Cruz**.

Teatro del siglo XIX

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*.

Teatro romántico

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** 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.

El romanticismo apareció en primer lugar en Alemania, un país con poca tradición teatral 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 sí eran emocionales en extremo y, en su experimento formal, abonaron el terreno para el rechazo del neoclasicismo.

El teatro romántico español buscó la inspiración en los temas medievales y presenta a un héroe individual dominado por las pasiones, ya sean éstas 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 redime 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**. 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 un miserere de fondo.

Melodrama

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.

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.

Teatro burgués

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 al 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. 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 observe 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.

Naturalismo y crítica social

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.

Aparición del director

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

Realismo psicológico

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 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.

Entretenimiento popular

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.

El teatro clásico español

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*).

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.

El teatro en el 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**, 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.