TEATRO POR DENTRO. LOS MOMENTOS CLAVE DE LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL VISTOS A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS (DE LOPE DE VEGA A FEDERICO GARCÍA LORCA)

URSZULA ASZYK
Universidad de Varsovia

Parece preciso empezar aclarando que, dada la cantidad de textos dramáticos de autores españoles que a lo largo de los siglos se han servido de las formas del teatro dentro del teatro, nos vemos obligados a ceñir este ensayo solo a los que cumplen con las normas básicas de este género, es decir, que tienen "por tema la representación de una obra de teatro" (Pavis 452). Este rasgo debe llamar la atención de los que piensan introducir el tema del teatro en sus clases, aunque no se trate de las obras de canon. Pero precisamente estas obras aportan muchos datos que no siempre se hallan en los manuales de historia del teatro español, además, utilizan el lenguaje relacionado con el mundo de teatro de la época, en la que ellas han sido concebidas.

Desde luego, las formas del teatro en el teatro han evolucionado notablemente desde sus primeras manifestaciones[1]: se han intentado dramatizar los ensayos y estrenos de obras, y las discusiones en torno al arte de interpretación y la crítica, y se ha representado el funcionamiento del teatro como institución, etc. No extraña, por tanto, que los estudios sobre las formas del teatro en el teatro y, en general, metaobras abundan

1 Conviene recordar que *Fulgens and Lucrece* (Fulgencio y Lucrecia, 1497) del autor inglés, Henry Medwall, es considerada la primera obra del teatro en el teatro en los tiempos modernos. En España esta forma aparece por primera vez en los textos escritos a finales del siglo XVI por Cervantes y Lope de Vega.

hoy en día[2], pero este es un tema para comentar más detalladamente en otra ocasión. En este trabajo vamos a resumir los resultados de nuestras lecturas de los dramas españoles seleccionados, en sí paradigmáticos en lo que concierne al modo de llevar el tema del teatro al escenario.

1. LA CONSTITUCIÓN DEL MODELO AUTORREFERENCIAL DEL TEATRO ESPAÑOL: *LO FINGIDO VERDADERO* DE LOPE DE VEGA

Concebido hacia 1608 y publicado en 1621 en la *Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* el drama *Lo fingido verdadero* fue estrenado antes de 1618, a saber, en el periodo en que apareció el tomo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* de Miguel de Cervantes (1615), en las que había, entre otros textos, los de *Los baños de Argel, Pedro de Urdemalas* y *El retablo de las maravillas* que ofrecían muestras de distintas formas del teatro en el teatro. Las obras mencionadas no evocan, sin embargo, la imagen del teatro de la época tan amplia como la elaborada por Lope de Vega. Su drama, por una parte, es el primero en llevar a la escena la idea de *theatrum mundi*; por otra, constituye un extraordinario testimonio del proceso de cristalización de la *comedia nueva*, conocida también como *española*, un testimonio no menos importante que el tratado teórico *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* también de Lope.

La obra titulada de manera un tanto enigmática: *Lo fingido verdadero*, queda descrita como "tragicomedia de la vida y martirio de San Ginés representante" (Lope de Vega 56). Está dividida en tres jornadas, de las que la primera recrea la carrera de Diocleciano, que de soldado llega a

2 Las investigaciones más profundas se iniciaron a mitad del siglo XX, tras la aparición de los libros de Robert J. Nelson (1958) y de Lionel Abel (1963). Tras este último surgen numerosos estudios, también en España, proliferando los enfocados en las representaciones de la metáfora teatral del mundo (*theatrum mundi*) y la vida como sueño, constituyendo *Hamlet* y *El sueño de una noche de verano*, *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* importantes puntos de referencia para sus autores.

ser emperador de Roma. En la segunda y tercera, en cambio, el centro de atención lo ocupa el actor Ginés, y sólo en la parte final se representan su conversión y martirio. Queda comprobado que el autor áureo sabía de antemano en qué escenario se iba a poner su obra. En el texto de *Lo fingido verdadero*, tanto en las acotaciones como en los diálogos, hay numerosas referencias a las partes del tablado de un corral de comedias (p. ej. "en lo alto"; "vaya saliendo de arriba, y bajando") y la técnica de representar ("descúbrese"; "se cubrió de una cortina"), etc. Recordemos que delante de la fachada del teatro se hallaba el tablado y en los corrales grandes, como lo son en la época los madrileños, hay dos tablados laterales. Bien es posible que *Lo fingido verdadero* se haya estrenado en Madrid, en el Corral de la Cruz o en el Corral del Príncipe. Aunque no se sabe en cuál de estos, podemos intentar imaginarnos su escenificación en el último (Aszyk, *"...pon el teatro..."* 159-180), el mejor documentado[3]. A diferencia de los escenarios cortesanos, en los que había espacio para colocar decorados pintados y utilizar sofisticadas tramoyas, o los escenarios montados encima de los carros en los que se elevaban complejas construcciones para representar los autos sacramentales, el corral disponía del tablado de limitada profundidad: se componía de la fachada del teatro dividida en huecos o nichos (nueve en los corrales madrileños, es decir, tres en cada nivel), que se cubrían y descubrían corriendo y descorriendo las cortinas en dichos huecos.

Ginés es actor y también director-empresario de su compañía[4]. Sobre los componentes de este conjunto nos enteramos a través de los diálogos,

3 Han contribuido a la reconstrucción de este corral los estudios de John J. Allen (1983, 1989) y José María Ruano de la Haza (1989), entre otros, pero aquí nos referimos sobre todo a la reconstrucción virtual del Corral del Príncipe, realizada por Ruano de la Haza en colaboración con Manuel Canseco (2000).

4 La presente lectura de *Lo fingido verdadero* se basa en lo establecido en mis trabajos anteriores: "El arte de representar comedias: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", publicado en 2003 (Aszyk 53-74) y en «*...pon el teatro, y prevén / lo necesario...*». Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero de Lope de Vega*", publicado en 2006 (Aszyk 159-180).

pero donde más datos encontramos a este respecto es la tercera jornada, en la que —después de la detención de Ginés— se ven a todos sometidos a un interrogatorio. Saliendo uno tras otro, declaran ellos que no son cristianos y explican en qué consiste su labor. Se crea así una lista de personajes de la *comedia nueva*, a su vez se comprueba el hecho de la convencional especialización de los actores, proceso que se había iniciado en España en el siglo XVI. Veámoslo, pues: Marcela declara representar las primeras damas; Celia, las segundas, además de "criadas y pastoras,/ y otras figuras de moras" (vv. 2948-49); Octavio, galanes; Segesto, "rufianes,/ el soldadillo perdido,/ el capitán fanfarrón,/ y otras cosas deste modo"(vv. 2920-23); Fabio, muchachos, príncipes, y "otras cosas/ de tierna edad"; Albino, "graciosos,/ desdichados, no dichosos" (vv. 2932-33) y, si hace falta, pastores y damas; Salustro, traidores; Fabricio, "padres y reyes:/ figuras de gravedad" (vv. 2942-43). Durante el interrogatorio salen, además, unas personas que no se dedican a la actuación: Ribete, el guardarropa (responsable del vestuario) y Marcio, el sepulturero. De los diálogos anteriores se deduce que en la compañía hay también un apuntador y hay músicos, y que Pinabelo hace papeles de criados.

Como vemos, es un grupo bastante numeroso. En la época equivaldría a la *bojiganga*, compañía que, según el relato de Agustín de Rojas, contaba con "dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros" y tenía en el repertorio "seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses" (Díez Borque 30). La compañía de Ginés se parece también a una *farándula* que el mismo autor, a su vez actor y dramaturgo, definía así: "tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcos de hato [...] entran en buenos pueblos [...] hacen fiestas del Corpus a doscientos ducados [...]" (Díez Borque 30).

Al Ginés-actor se lo describe ya en la primera jornada como un hombre de muchos talentos: poeta que "las comedias compone" y actor que actúa "con extremo", pues, sabe imitar a "un rey, un español, un persa, un árabe / un capitán, un cónsul, […]/ un amante" (vv. 1266-69). Tiene también fama de saber parodiar a los cristianos. Es interesante notar que lo dicho

sobre Ginés en la primera jornada, y al comienzo de la segunda, se ve afirmado en el escenario. Surgen entonces comentarios como: "Notable representante", "Único entre muchos es.", "Gran representante" o "Bien representa". Observemos que el verbo "representar" se turna con "fingir" e "imitar", hecho que permite concluir sobre la interpretación actoral en la época. "El imitar —dice Ginés— es ser representante" (v. 1270). Se propone, asimismo, crear una imagen verosímil de la realidad, a saber, de acuerdo con la convención teatral áurea. Y es esto lo que esperan los espectadores, aunque puede resultar anacrónico que los romanos, Camila y Diocleciano, digan: "Ya tienes la comedia prevenida (v. 1461) […] la imagen de la vida" (v. 1463).

En la segunda y tercera jornada se representan los ensayos de dos piezas de Ginés, seguidos por sus realizaciones en los espacios escénicos ficticios. En ambas obras intercaladas se reproduce la organización común del espectáculo teatral en la España del Siglo de Oro: primero, se oyen la música y un romance cantado; lo sigue una loa y, tras esta, comienza la representación de la comedia, interrumpida por breves descansos, durante los que los espectadores, es decir, Diocleciano y sus acompañantes, comentan la obra. Este esquema no es sino anacrónico, como se ha indicado ya antes, porque se representa una historia situada en la antigua Roma. Pero Lope de Vega no se propone crear un drama histórico, aunque en los supuestos hechos históricos se había inspirado. Le interesa enseñar y hablar de la *comedia nueva* a cuya consolidación el mismo estaba contribuyendo.

La primera pieza que Ginés representa es la típica para el teatro áureo comedia de amor y celos. Intervienen en ella Fabia y Rufino, encarnados por Marcela y Ginés, respectivamente. Ginés viste "de galán" y Marcela, "de dama" (v.1617+). Cuando el celoso Rufino utiliza el nombre de la actriz Marcela, la que Ginés ama, se crea la confusión. Los dos actores empiezan a discutir delante del público, olvidándose de sus papeles. Ocurre lo mismo cuando Tebandro, padre de Fabia —interpretado por

el actor Fabricio que en la vida real es el padre de Marcela—comunica a Rufino, interpretado por Ginés, que su hija acaba de escaparse con su amante. El desesperado Ginés se dirige entonces a Diocleciano, pidiendo ayuda. Sin pensarlo mucho, el emperador interviene como si fuera actor, pero también por eso, al descubrir la verdad, suspende el pago a los actores. Como vemos, en la misma representación se cofunde por tercera vez lo ficticio y lo real.

La pieza intercalada en la tercera jornada es una parodia del "cristiano bautizado". Dados sus rasgos, se asemeja a una comedia de santos, género que más tarde se definirá como drama hagiográfico. Según su costumbre, Ginés primero ensaya. En la época, el actor que interpretaría su papel se pondría dentro de uno de los huecos (nichos) del vestuario, en el nivel del tablado. Ginés promete parodiar el diálogo de un cristiano con Cristo y Virgen María, y luego, llamar a César "cruel" y "perro, tirano"; quiere también pedir a Dios y a todos los santos que le bauticen. Al decir esto ensayando, oye la voz, a la que acompaña la música. Los sonidos y las palabras llegan desde "dentro", es decir, de un lugar invisible para el público, cubierto por la cortina. Según indica la acotación, en lo alto del escenario aparece "una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires" (v. 2468+), "En lo alto", es decir, en el corredor (balcón) superior del tablado. Este es el único momento en *Lo fingido verdadero* que requiere decorados pintados, hecho poco frecuente en los corrales de comedias. Pero en este caso resultaba necesario acudir a varios recursos tan esencialmente teatrales, como lo son la imagen y la música, para manipulando la ilusión, hacer creer al público que se produjera el milagro.

Cuando por fin se estrena la obra, al tablado salen el Capitán y tres Soldados llevando a León, el cristiano convertido en preso. El hombre grita: "Contento a la muerte voy" (v. 2683), "por Cristo todo es gloria" (v. 2691), en lo que Diocleciano ve una parodia perfecta y lo aplaude. A continuación, aparece "en lo alto" un ángel diciendo: "Dios oyó tu

pensamiento" (v. 2711+) y Ginés-León sube "donde está ángel" (v. 2722+). Como es de suponer, utiliza la escalera interior del vestuario del corral. Mientras tanto: "Descúbrese con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo" (v. 2743+). Se representa el bautismo de León y es este el momento en que Ginés deja de parodiar. Se identifica con el cristiano ficticio, a consecuencia de lo cual en el tablado empieza a reinar el caos y Ginés se ve obligado a confesar su conversión. Enfurece así a Diocleciano y este le condena a muerte: "y morirás en comedia/ pues en comedia has vivido" (vv. 2882-83). Alude así al llamado "teatro del campo de Marte" que se hallaba en las afueras de Roma, a su vez hace la irónica referencia a la idea de la vida-comedia. Conocida desde la Antigüedad, dicha idea constituye el "núcleo central" de *Lo fingido verdadero* (Vilanova 478). Pero no solamente. Cabe señalar que la comparación de la vida con la comedia está evolucionando a lo largo de la obra hacia la cristiana metáfora de *theatrum mundi*, cuyo único autor y director es Dios. En esta convicción se basa el posterior auto sacramental calderoniano, *El gran teatro del mundo*.

2. CRÍTICA DE LO EXAGERADAMENTE ESPECTACULAR Y LA DEFENSA DEL MODELO DEL DRAMA NEOCLÁSICO: *LA COMEDIA NUEVA* O *EL CAFÉ*

Los géneros como comedias de santos y autos sacramentales tienen en España una vida larga. En sus variantes postbarrocas se mantienen en el repertorio teatral hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando finalmente se prohíbe su representación. Su lugar lo ocupan luego las obras neoclásicas. Recrea este momento de cambio *La comedia nueva* o *El café* (estreno: 7/02/1792, Teatro del Príncipe, Madrid) de Leandro Fernández de Moratín, obra cuya construcción resulta muy original. Pues en el café vecino al madrileño Teatro del Príncipe se reúne la gente que quiere ver la pieza *El gran cerco de Viena* que allí se estrena, pero se entretienen

tanto que se quedan sin ver la función. Para consolarse empiezan a leer en voz alta el texto de la obra. Lo ha escrito Eleuterio Crispín de Andorra, un autor joven que desea ser dramaturgo y de esta manera resolver los problemas económicos de su familia.

El gran cerco de Viena empieza con una espectacular entrada del "emperador Leopoldo, rey de Polonia". Sale "con acompañamiento de damas y magnates, y una brigada de húsares a caballo", todos "vestidos de gala" (Fernández de Moratín 80). Moratín elabora de esta manera una forma original del teatro en el teatro: la obra intercalada se representa en un espacio para el público en el auditorio invisible. Pero los espectadores que pasan por el café durante el descanso y después de la función la describen de modo tan sugestivo que tenemos la impresión de haberla presenciado. De los comentarios se deduce fácilmente cuál fue la intención del autor pues, en *El gran cerco de Viena,* se resume toda la ridiculez de los dramas histórico-heroicos cultivados por los epígonos de la época barroca. La escenificación de esta clase de obras exigía complicadas tramoyas y una elevada cantidad de actores para representar, por ejemplo, las batallas. Predominaba, por tanto, lo espectacular y visual sobre lo textual. Moratín confronta este tipo de teatro con el modelo neoclásico, al que defiende por ser más intelectual. Y *La comedia nueva* o *El café* está así pensada. Todo aquí sucede en un café descrito como "una sala con mesas, sillas y aparador de café; en el foro, una puerta con escalera a la habitación principal, y otra puerta a un lado, que da paso a la calle" (Fernández de Moratín 62), un lugar idóneo para una conversación y enfrentamiento de ideas.

3. ALBORES DE LA ÉPOCA REALISTA EN EL TEATRO ESPAÑOL: *UN DRAMA NUEVO* DE MANUEL TAMAYO Y BAUS

La acción de la obra de Tamayo y Baus (estreno: 4/03/1867, Teatro de la Zarzuela de Madrid), se inicia en el momento en que Shakespeare, director de la compañía teatral, reparte los papeles de "un drama nuevo"

y Yorick, un conocido cómico, le pide que le permita interpretar el papel del Conde, pues, quiere mostrar a su público que es capaz de hacerle también llorar. Shakespeare lo acepta, incitando así la envidia de Walton que esperaba representar dicho papel. Con el nombre de Yorick, Tamayo y Baus hace referencia al "bufón del rey", recordado por Hamlet en la escena del cementerio. Por otra parte, en el envidioso Walton se refleja Yago, otro personaje creado por Shakespeare, dramaturgo inglés a quien en *Un drama nuevo* remite la figura del director de teatro.

Al progresar la acción, se nos hace saber que los actores: Edmundo, ahijado de Yorick, Alicia, esposa de Yorick y el mismo Yorick forman un triángulo amoroso, sin que Yorick se dé cuenta de ello. Pero, en un igual triángulo amoroso se basa la relación entre los personajes que ellos interpretan en el "drama nuevo": Yorick representa al Conde Octavio, Alicia, su esposa, interviene como Beatriz, esposa del Conde, y Edmundo, amante de Alicia, encarna al joven Manfredo, enamorado de Beatriz. Como en la comedia intercalada en la segunda jornada de *Lo fingido verdadero*, aquí se dobla la acción o, más bien, una se refleja en la otra, pero la confusión de la vida y la ficción allí no conduce a la tragedia. El culpable de la desgracia final en la pieza de Tamayo y Baus es Walton que, interpretando el papel de Landolfo, tiene que entregar una carta en blanco al Conde Octavio, pero en vez de esta carta ficticia le entrega la escrita por Edmundo a Alicia. En la obra intercalada es Octavio quien, al leer la carta, mata a Manfredo; aquí, dado que se funde la ficción y la vida, es el actor Yorick que mata al actor Edmundo.

Se percibe en esta obra una obvia influencia shakespeariana, pero aún más notable es la huella calderoniana: por un lado, de los dramas de honor, y por otro, de *La vida es sueño.* La estructura de *Un drama nuevo* y su carácter autorreferencial han inspirado numerosas comparaciones con los dramas en los que hay formas del teatro en el teatro: con *Hamlet* de Shakespeare, *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd y *El gran teatro del mundo* de Calderón, así como con *Saint Genest* de Jean de Rotrou y

Kean o desorden y genio de Dumas-padre, etc. En la época, los críticos han establecido incluso chocantes paralelismos entre la obra de Tamayo y Baus y las de Lope de Vega y Dumas, y se le ha acusado de plagio a Tamayo y Baus. No obstante, la obra se convirtió en un gran éxito.

Dejando aparte este delicado tema, fijémonos en lo nuevo que aporta la obra: alude al teatro español del momento y a su moderado paso del teatro romántico al modelo realista. Del primero quedan huella en la acción, en cuyo motor se convierte el apasionado amor, y del realismo, en el que dentro de poco se va a inundar la escena española, nos enteramos de las acotaciones. Antes de cerrar este apartado, notemos la presencia de un elemento típico para los teatros del siglo XIX: cuando en el escenario se crea la confusión y el apuntador sospecha que Yorick se ha equivocado, le apunta "en voz más alta" el texto, sacando "la cabeza fuera de la concha" (Tamayo y Baus 156). Esta caja o "concha", que ocultaba al apuntador, se veía en los proscenios de los teatros europeos desde el siglo XVIII.

4. LA REVOLUCIÓN ANTIRREALISTA: VALLE-INCLAN, AZORIN Y GRAU

A comienzos del siglo XX surgen en España las obras que intentan destruir el modelo del teatro realista y naturalista decimonónico, sobre todo en los años veinte, cuando el teatro español se ve hundido en una crisis y necesita una radical renovación. Con este propósito Valle-Inclán crea sus esperpentos, siendo *Los cuernos de Don Friolera,* escrito en 1921, una pieza no solamente antirrealista, sino también antiburguesa. Es una obra estudiada desde varios puntos de vista, por tanto, recordemos solo que el tema del teatro se plantea en ella en el prólogo y epílogo, en cuyas estructuras el autor gallego introduce breves representaciones: en el prólogo es un espectáculo de títeres del Bululú y en el epílogo, un romance del ciego. En ambas se parodia la obra principal protagonizada por el teniente don Friolera, hombre que sospecha que su esposa lo está traicionando. Los celos y la obsesiva preocupación por el honor le

convierten en un personaje caricaturesco respecto a los personajes de los dramas de honor calderonianos.

Valle-Inclán experimenta así con distintos modelos de teatro y distintas convenciones teatrales, al mismo tiempo hace que las representaciones intercaladas las comenten los espectadores ficticios, de los que Don Estrafalario desempeña el papel de portavoz. En el prólogo se confrontan dos posturas estéticas, una vieja y otra orientada hacia el futuro, la que, como el personaje mencionado cree, podría conducir a la regeneración del teatro en España. Esta opinión se funda sobre los supuestos del arte grotesco que une los elementos estéticamente opuestos: "superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos" (Valle-Inclán 114); "ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera" (Valle-Inclán 115).

Valle-Inclán se fija siempre en el teatro español, el "retórico teatro español", y por boca de su personaje menciona sus características negativas: "la crueldad y el dogmatismo del drama español" al estilo de la Biblia; "la crueldad", que es bárbara como los Autos de Fe, además, de "fría y antipática". También resalta "la furia escolástica", la falta "del temblor" y la "violencia estética" (122). Para dar un ejemplo contrario menciona el teatro shakespeariano: "la crueldad shakespeariana es magnífica, porque es ciega", porque tiene "la grandeza de las fuerzas naturales": "Shakespeare es violento, pero no dogmático" (122-123). Sin embargo, la "redención" va a llegar, como predica, de la tradición popular española: "¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!" (227). Su "dignidad demiúrgica" (123) es lo que atrae a Valle-Inclán. Aconseja representar el mundo visto desde la posición del demiurgo y no "de rodillas" o "en pie". Las raíces de la estética del esperpento que así elabora las hay que buscar en el arte grotesco de Goya y en las obras de Cervantes y Quevedo, tema que se ha estudiado ya ampliamente.

Como es sabido, no solamente Valle-Inclán critica el teatro de los años veinte y treinta del siglo pasado, y no solamente él apela a una radical

renovación teatral. Comparten sus preocupaciones también críticos e intelectuales, incluidos autores como Unamuno, Azorín y Grau, así como los poetas-dramaturgos de la Generación del 27, García Lorca y Alberti. Rechazan ellos el realismo y naturalismo, encontrando el apoyo en los directores y artistas como Martínez Sierra, Margarita Xirgu y Rivas Cherif. Cabe, por lo tanto, aunque sea brevemente, ver más de cerca algunas de sus propuestas, dejando a Lorca, como más revolucionario, para el apartado siguiente.

Mencionemos primero la obra de Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión* (1921), de claro carácter metateatral. Escenificada primero en París (1923) y luego en Praga (1928), ganó la fama internacional antes de aparecer en la cartelera madrileña (estreno: 1.05.1928, Teatro Cómico). Aparte de los temas de amor y celos, del abuso del poder y del derecho a la libertad del hombre, la obra trata el tema del teatro, cuestionando el bajo nivel del teatro comercial en España y poniendo en ridículo los gustos de sus empresarios. Grau coloca la acción en el edificio teatral y confronta las convicciones de la gente que allí trabaja con las ideas que trae del extranjero un artista conocido como Pigmalión. Su fama se debe a sus títeres-autómatas que con perfección imitan a los seres humanos y obras que pone en escena. Sus criaturas, que se rebelan cuando él se niega a dejarles vivir libremente, le matan, asimismo, sus ideas revolucionarias acerca del arte teatral se mueren.

En el ambiente teatral se desarrolla también la acción de la *Comedia del arte* de Azorín (estreno: 25.09.1927, Teatro Fuencarral, Madrid) y como la anterior obra, también esta ha merecido la comparación con *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. En la línea pirandelliana la crítica sitúa, además, *Las adelfas* (estreno: 22.10.1928, Teatro del Centro) de los hermanos Machado y *El teatro en soledad* (1911) de Ramón Gómez de la Serna. En ambas obras la acción transcurre en el teatro. En la azoriniana, aparte de algunos reflejos del modelo pirandelliano, se

detectan más huellas de la tradición española, en particular de las obras de Lope de Vega y Tamayo y Baus.

Al igual que en aquellas, en la *Comedia del arte* los diálogos se centran en torno a la labor de los actores y del director de la compañía. En el tema principal se vuelve aquí a *Edipo de Colona*, tragedia que quieren poner en escena. Al llevar a cabo este proyecto, se produce, como en las obras de Lope y Tamayo y Baus, la identificación del actor con el personaje dramático: interpretando el papel de Edipo, Valdés se queda ciego como el héroe sofoclesiano. La obra abarca varios temas, incluida la relación teatro-realidad. Por boca de sus protagonistas, Azorín se declara partidario del teatro antirrealista. "La ficción es más bella que la Naturaleza." (*Teatro* 89), dice uno de ellos y el mismo Azorín en otro lugar dirá que el nuevo teatro, que el comprende como "superrealista": "Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad." (*Obras completas* 925). En su *Comedia del arte* no rompe, sin embargo, con el modelo convencional del drama y no llega a crear una obra realmente al estilo pirandellano. Lo logra, en cambio, Federico García Lorca en *El público* y *Comedia sin título*.

5. COMEDIA SIN TÍTULO DE FEDERICO GARCÍA LORCA, UNA PROPUESTA INACABADA PARA EL TEATRO DEL FUTURO

Al intentar estrenar *El público*, obra concebida en 1930, García Lorca esperaba poder contribuir a la regeneración del teatro español, del que se predicaba su pronta muerte. Calificada del "teatro imposible", la obra permaneció desconocida hasta finales de los años setenta, al igual que el acto redactado en 1936 de una obra inacabada, hoy conocido como *Comedia sin título.* Este título, que se debe a Marie Laffranque, la primera editora de dicho primer acto (1976), alude a la declaración de Lorca póstumamente publicada por el *Mundo Gráfico* (24.02.1937). El poeta decía allí que estaba escribiendo "un drama social, aún sin título". No obstante, después de la aparición impresa de la *Comedia sin título*,

fue localizada la entrevista que había aparecido en *Heraldo de Madrid* (29.05.1936), en la que Lorca confesaba tener "muy adelantada la labor en su drama social *El sueño de la vida*". Como es de apreciar este título es una obvia paráfrasis del título *La vida es sueño*, bajo el cual Calderón publicó su famoso drama y el auto sacramental.

El contenido de la *Comedia sin título* remite, sin embargo, a *El gran teatro del mundo*, aunque pone el orden calderoniano *al revés.* Desde el escenario de un teatro ficticio el autor lorquiano advierte que no va "a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre" y acusa al público: "Venís al teatro con el afán único de divertiros y tenéis autores a los que pagáis" (García Lorca, *Teatro inconcluso* 123). Su propósito es hacerles "una encerrona" y enseñándoles los lados oscuros de la realidad: el hambre, la crueldad y la injusticia social, de los que normalmente no quieren ni ver ni oír, conmover sus corazones. El discurso del autor lorquiano no resulta, sin embargo, tan chocante como el de *Insultos al público*, pieza escrita tres décadas más tarde por el autor austriaco, Peter Handke. Visto desde nuestra perspectiva, el acto de la inacabada obra lorquiana adelanta esta y varias obras más del teatro europeo. Por otra parte, Lorca destruye aquí el modelo del prólogo clásico, así como el que él mismo ha cultivado. Sirvan de ejemplo los prólogos a *El maleficio de la mariposa*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal*, que desempeñan el papel de una especie de tratados teórico-estéticos, al mismo tiempo siendo textos didácticos.

El autor de la *Comedia sin título* incita la discusión con los espectadores, personajes de la obra, y con los personajes de actores que forman parte de su compañía teatral[5]. Es una situación similar a la del drama de Lope de Vega, no obstante, los enfrentamientos del autor con los actores y los espectadores no son aquí esporádicos, sino constantes. En este sentido

5 En esta parte del trabajo me sirvo del análisis publicado en 1999: Aszyk, "*Comedia sin título" de Federico García Lorca o el teatro en el teatro*.

tampoco se reproduce en esta pieza el modelo shakespeariano, del que sí Lorca se ha servido en *La zapatera prodigiosa.* Los enfrentamientos del autor y los espectadores, así como con los actores, crean en la *Comedia sin título* fuertes tensiones que aumentan cuando se oyen los golpes y disparos fuera del edificio teatral, y, más aún, cuando se acercan los aeroplanos y se oyen los bombardeos: alguien dispara entonces contra un obrero y le mata, y más tarde nos enteramos de que los rebeldes han roto las puertas y el fuego alcanza el edificio teatral.

Al principio Lorca organiza el espacio teatral tradicionalmente: hay un escenario y un auditorio, pero poco a poco alude a otros espacios que resultan invisibles para el público, ficticio y real. En esto otra vez su obra se aproxima a la de Lope de Vega, con una diferencia: el escenario a la italiana dispone del telón de fondo de color gris neutro que separa el espacio visible del invisible. El Autor aparece siempre en frente del espacio visible, de hecho, permanece allí todo el tiempo, a excepción de un instante, cuando sube a una claraboya para ver qué pasa en la calle. Detrás del espacio escénico nos imaginamos un espacio contiguo, el de los bastidores. De ahí salen: primero, el Autor, luego, el Criado, al que espanta aquel espacio invisible donde se guardan los decorados, además, el Apuntador-Traspunte y el Tramoyista, allí se encuentran los electricistas. Inesperadamente salen de ahí también algunos actores que están ensayando *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

Frente al espacio escénico se halla el espacio que ocupan los espectadores-personajes dramáticos, distribuidos según su estatus social o, dicho de otro modo, su poder adquisitivo. Al comenzar la obra, el Espectador 1º y la Espectadora 1ª están sentados en el patio de butacas, probablemente en las primeras filas. Tras la discusión con el Autor, ellos abandonan el teatro. El Espectador 2º (Enrique) con la Espectadora 2ª, personas "de rango", están sentados en las butacas del centro del patio; cerca de ellos se ven al Espectador 3º y la Espectadora 3ª. Ellos abandonarán sus asientos al acercarse el bombardeo y subirán al escenario. En una platea, sin

embargo, permanecerá sin moverse un Joven. En alguna parte del patio de butacas aparecerá también el Hombre vestido de negro, propietario del teatro. Por fin, mencionemos la delantera del paraíso desde que llega la voz del Obrero y allí le vemos antes del disparo del Espectador 1º; en esta parte estarían también las Mujeres 1ª y 2ª. El escenario y el espacio que ocupa el público, los dos ficticios, se transforman con el tiempo en un espacio común de miedo, desapareciendo así la convencional división del espacio teatral en dos.

¿Cómo se imaginaba Lorca el drama así estructurado puesto en escena? Con La Barraca daba representaciones en los espacios abiertos, al aire libre; al montar en Madrid las comedias de Lope de Vega, trataba de reconstruir el ambiente de los corrales de comedias, abarcando con la representación toda la sala teatral. Tal experiencia le podría ser útil a la hora de escenificar la *Comedia sin título*. Tengamos en cuenta que avisaba su futura obra como drama "con intervención del público de la sala y de la calle". Vista desde la perspectiva histórica, esta propuesta tiene un valor precursor. Dicho esto, conviene recordar que en 1952 la compañía americana, Living Theatre, preparando el estreno del drama pirandellano *Esta noche se improvisa* (1929), decidió incorporar el público en el juego teatral (De Marinis 50-51). Más tarde seguirán su ejemplo los grupos independientes y otros conjuntos del llamado nuevo teatro, también en España. Las obras, *El público* y *Comedia sin título,* de García Lorca, ejemplos de más atrevida vanguardia, no han tenido la misma suerte, como lo hemos advertido antes. Constituyen, sin embargo, un significativo ejemplo del teatro en el teatro que, siguiendo el modelo construido por Lope de Vega, emprende la discusión sobre el teatro en la sociedad del siglo XX, actual también hoy, a comienzos del siglo XXI, lo cual reflejan numerosos textos dramáticos.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.

Aszyk, Urszula. "*Comedia sin título" de Federico García Lorca o el teatro en el teatro*. Ocasional Papers Series, No. 27. Bristol: Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, 1999.

Aszyk, Urszula. "El arte de representar comedias: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega". *Zagadnienia Rodzajow Literackich / Les problemes des Genres Litteraires* 46, z. 1-2 (2003): 53-74.

Aszyk, Urszula. "«...pon el teatro, y prevén / lo necesario...». Hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero de Lope de Vega*". *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*. Coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafaela González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Instituto Almagro del Teatro Clásico, Universidad Castilla-La Mancha (2006) 159-180.

Azorín, *Teatro*. Madrid: Escelier, 1966.

Azorín, *Obras completas*. T. IV. Madrid: Aguilar, 1948.

Corral del Príncipe, *El*. Reconstrucción virtual (CD-ROM), realizada por Escenarios Virtuales. Coordinación: José María Ruano de la Haza, dirección: Manuel Canseco Godoy, con la colaboración del Ministerio de Educación y Cultura. Madrid: INAEM, 2000.

Díez Borque, José María. Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1978.

García Lorca, Federico. *Teatro inconcluso.* Edición y notas Marie Laffranque. Granada: Universidad de Granada, 1987.

García Lorca, Federico. "*El público" y "Comedia sin título". Dos obras teatrales póstumas*. Barcelona: Seix Barral-Biblioteca Breve, 1978.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1986.

Grau, Jacinto. *El señor de Pigmalión*. Introducción y notas Luciano García Lorenzo. Ed. Anaya, Salamanca, 1972.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

Menarini, Piero. "*El público* y *Comedia sin título*: dos enmiendas posibles y un reportaje olvidado". *Salina* 9 (1995): 67-74.

Nelson, Robert J. *Play within a Play. The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh.* New Haven: Yale University Press, 1958.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

Tamayo y Baus, Manuel. *Un drama nuevo*. Edición de Alberto Sánchez. Madrid: Cátedra, 1979.

Valle-Inclán, Ramón del. *Martes de carnaval*. Edición crítica de Ricardo Senabre. Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1990.

Vega Carpio, Lope de. *Lo fingido verdadero*. Edizione e introduzione di Maria Teresa Cattaneo. Roma: Bulzoni Editore-"Il Labirinto", Teatro Spagnolo e Ispanoamericano, 1992.

Vilanova, Antonio. *Erasmo y Cervantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.