

UN SIGLO DE TEATRO EN ESPAÑA

Notas para un balance del teatro del siglo XX

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

RESUMEN:

Panorama del teatro español del siglo XX con referencias detalladas a los acontecimientos, autores y obras más importantes, así como a la recepción que la escena española ha experimentado a lo largo del siglo.

ABSTRACT:

An outlook of the Spanish Drama of the 20th century with detailed reference to the events, authors and most important works, as well as the reception experimented by the Spanish scene along the century.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español, siglo XX, Recepción, Géneros dramáticos, Montajes escénicos.

KEYWORDS:

Spanish Drama, Twentieth century, Reception, Dramatic Genres, Staging.

Cuando contemplamos retrospectivamente el teatro que se produjo a lo largo de un período tan prolongado como un siglo, lo hacemos necesariamente desde perspectivas distintas. Es inevitable que lo consideremos desde nuestro propio gusto, desde nuestras costumbres, desde nuestra mentalidad, pero, al tiempo, es preciso reflexionar sobre el modo en que sus coetáneos recibieron un teatro que, en ocasiones, se nos presenta como algo lejano, casi incomprensible. Leemos desde nuestros ojos y desde las lecturas de otros, que han ido configurando un canon, una escala de valores a la que, de un modo o de otro, nos supeditamos. Pero, afortunadamente, esas lecturas tienden a revisarse y, en consecuencia, a enriquecerse y a complicarse. Por eso me parece útil volver una y otra vez sobre aquello que puede darse por sabido, porque siempre tendremos ocasión de poner en tela de juicio algún aspecto que hasta el momento nos resultara poco menos que indiscutible.

El siglo XX podría considerarse como el siglo de la crisis del teatro, si tenemos en cuenta la abundancia de críticas, manifiestos, comentarios y documentos en los que aparece ese término. Y esto sucede en todos los períodos en que queramos dividir estos cien años, como si las circunstancias no cambiaran o variara todo menos la consabida crisis. Y paradójicamente, hemos vivido uno de los siglos más ricos y complejos teatralmente

hablando, de la Historia de España. La aparición y el desarrollo de la dirección de escena, las polémicas intelectuales sobre la función y el valor del teatro, el trabajo de grandes actores y actrices convertidos en ídolos o en referentes obligados para ciertos sectores del público, la llegada de maestros y escuelas de interpretación con el consiguiente debate sobre su efectividad, la discusión sobre los modelos de gestión, programación y financiación del teatro, el establecimiento de los Teatros Nacionales, etc., son algunos de los caminos por los que ha transitado la complicada escena del siglo XX. A estos hechos habría que añadir la incorporación a la escritura para el teatro de algunos de los grandes dramaturgos de la Historia, sobre todo Valle y Lorca, aunque tal vez pudieran añadirse otros nombres señeros, y la extraordinaria variedad de las formas que la escritura teatral ha adoptado a lo largo de estos cien años. Y ha de considerarse además la importancia que socialmente adquirió el teatro durante largas etapas del período que consideramos, aunque hoy haya perdido ese carácter de lugar de encuentro. La crisis ciertamente ha existido, porque el teatro ha resultado ser uno de los fenómenos culturales y humanos más sensibles a la evolución social e histórica, y ha reaccionado siempre, positiva o negativamente, ante los más leves estímulos. Y el siglo que acabamos de dejar no ha sido precisamente tranquilo en cambios y acontecimientos históricos.

La polémica intelectual entre continuidad y ruptura ha sido recurrente también en los momentos en los que parecía producirse un corte que alteraba de manera radical las formas de vida y, consecuentemente, las maneras de hacer y entender el teatro. Todavía hoy los críticos y estudiosos discuten sobre la oportunidad de establecer o no determinadas etapas, y tal discusión resulta siempre fecunda porque desvela aspectos que algunas actitudes precipitadas dejaban ocultos. Sin embargo, me parece útil la división que la crítica teatral plantea a partir de los períodos históricos, aunque algunos autores tiendan hoy a discutirla, y aunque, obviamente, los cambios de etapa no impidan, continuidades o relaciones. El comienzo del siglo plantea profundos cambios respecto al teatro que se hacía a finales del XIX. En los años veinte, el calor de las vanguardias provoca, si no el cambio a una etapa distinta, sí la aparición de nuevos fenómenos teatrales, tanto el terreno de la escritura como en el de la puesta en escena. La guerra civil marca una línea divisoria que, si bien resulta permeable en algunos de sus tramos, no por ello deja de ser radical y definidora de modos distintos de ver las cosas del teatro y de la vida. Los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros sesenta marcan un punto de inflexión con la presencia cada vez más abundante de un teatro fuertemente crítico, aunque es difícil establecer un corte temporal preciso. Por último, la muerte del Dictador y el comienzo del período democrático supone también el inicio de una etapa diferente en el teatro español, una revisión de los postulados estéticos y sociales anteriores, un cambio en la mentalidad del público y una dirección y una escritura dramática nuevas.

Los comienzos del siglo

Los años finales del siglo XIX y los primeros del XX aún conocen los últimos estrenos de Echegaray y su ascenso al Olimpo de los Premios Nobel, pero ya comienzan a soplar vientos nuevos en el teatro español. La estruendosa oposición de los jóvenes intelectuales a la concesión de este honor al viejo dramaturgo consagrado es uno de los síntomas del cambio de derroteros, pero lo son aún más las tentativas, no siempre plenamente acertadas de estos intelectuales que se incorporan a la vida pública. Benavente es el primero y en cierto modo el único que obtiene el respaldo del medio teatral, del público y de la crítica, al menos en un primer momento. A lo largo de su dilatada carrera trabajarán con él las grandes actrices -son mejores los papeles femeninos en su obra- del período: María Guerrero, Lola Membrives, Margarita Xirgu, Rosario Pino, María Fernanda Ladrón de Guevara, etc. Significativamente, la actitud de Benavente frente a Echegaray, al que terminará por sustituir en su papel de maestro, es decir de dramaturgo considerado como culto que logra además el éxito de público, es ambigua, tal vez porque Benavente hiciera de la ambigüedad divisa de su escritura teatral y de su vida misma. Si Benavente representa la antítesis de Echegaray en cuanto que adopta un tono íntimo y conversacional frente a la grandilocuencia decimonónica propia de éste, que tan falsa resultaba ya entonces, se abstuvo de firmar el escrito contra la concesión del Nobel al autor de *El gran Galeoto*, y se mostró muy esquivo a la hora de marcar distancias con su teatro.

No es la única paradoja que podemos apreciar. El éxito clamoroso de la *Electra* de Galdós con la que se abre el siglo -estamos en un período dado a las manifestaciones ruidosas de gustos y disgustos- y el uso de este título como cabecera de una publicación modernista choca, desde nuestra perspectiva, con las características estéticas de una pieza de corte neorromántico, incluida la aparición de un espectro en el desenlace, no menos efectista que los dramas más truculentos de Echegaray, aunque la juventud intelectual aplaudiera el alegato anticlerical que se vertía en la obra galdosiana. Galdós estrena por aquellos años varias piezas teatrales, pero, pese al interés reivindicativo mostrado por distintos estudiosos y críticos, la obra teatral galdosiana apenas ha subido después a los escenarios, mientras que, significativamente, han sido adaptadas y montadas varias de sus novelas.

Pero pronto van apagándose estos ecos para dejar paso al lenguaje mordaz y moralizante de don Jacinto, cuya concepción del ser humano y de la sociedad española en particular oscilan entre un profundo escepticismo y una superficial concesión idealizante a una espiritualidad del ser humano, que se manifiesta en el amor, pero que suele adquirir tonos poco sinceros en muchas de sus comedias. La brillantez de su estilo, la amplitud de su cultura, la atención a lo que se hacía en otros países europeos y su dedicación profesional y esmerada al teatro lo convirtieron en el dramaturgo que necesitaban la burguesía y la aristocracia española, que lo encumbró hasta la concesión del Nobel en

1922, pese a que ya entonces se habían extendido las críticas frontales sobre la validez misma de su teatro, que comenzó formulando Pérez de Ayala y que, en lo sustancial, podríamos suscribirlas todavía hoy. La falta de acción de su teatro, la tendencia al escamoteo, la proporción excesiva que toma el diálogo expositivo y la ausencia de verdadera conflictividad impiden que sus comedias, con la excepción de ese notabilísimo ejercicio de recuperación de la comedia del arte que es *Los intereses creados* (1907) y de su más acertado drama rural, *La malquerida* (1913), puedan interesarnos hoy. Los rasgos que inicialmente esbozaban una forma moderna de escritura teatral, terminaron por convertirse en una fórmula cada vez más vacía de sentido y de eficacia escénica. No obstante, es preciso recordar que su presencia en los escenarios y su influencia directa o indirecta sobre otros escritores y sobre el público determinó en gran medida la situación del teatro español hasta bien entrada la década de los sesenta.

El otro gran referente del público estuvo constituido por un teatro cómico que se debatió durante la primera mitad del siglo entre el mantenimiento de viejas formas y los empeños por renovarlas. Es bien sabido que ciertos géneros y fórmulas de comicidad tienden a resistirse en los pliegues más reaccionarios de la sociedad, aunque paradójicamente el verdadero humor tienda a desempolvar y a poner patas arriba usos y costumbres. Hoy nos puede llamar la atención el éxito arrollador del género chico y sus fórmulas afines, que se prolonga, contra todo concepto de modernidad, casi hasta el primer tercio del siglo. No les falta gracia a algunos de los innumerables sainetes de época, pero hoy se nos muestran irremediabilmente envejecidos. Es curioso que de la pléyade de nombres que por entonces cultivaban el género, sólo haya llegado realmente hasta nosotros el del único que añadiera a esa dimensión cómica unas preocupaciones moralizantes de cuño regeneracionista: Carlos Arniches, un escritor coetáneo de Benavente y de Valle-Inclán, de talante bondadoso que cultiva un humor entrañable con el propósito tan loable como ingenuo de mejorar pacíficamente una sociedad cuyos graves problemas la arrastrarían a la guerra civil. Sin embargo, su capacidad para entroncar con la fecunda vena tragicómica de la cultura española, su dominio del lenguaje cómico y su capacidad para crear situaciones teatrales plenas de humor, unidas a su deseo de influir sobre la sociedad para la que escribe, nos ha dejado piezas que todavía hoy podemos considerar estimables, pese a que acusen el paso del tiempo, como son *La señorita de Trevélez*, *¡Que viene mi marido!* (1918), *Los caciques* (1920) o *Es mi hombre* (1921). Con muy escaso interés leemos hoy las piezas de sus coetáneos o de los humoristas de las generaciones más jóvenes, como García Álvarez, Antonio Paso, los Quintero o Muñoz Seca, fuera de la recurrente parodia *La venganza de don Mendo* (1918). La continuidad pudo sobre la renovación hasta tal punto de que, décadas después, se estrellarían contra ese muro de conservadurismo a ultranza comediógrafos renovadores como Jardiel o Mihura.

Menos aún nos interesan hoy las entonces abundantes manifestaciones de un teatro poético en verso, cultivado al calor de la interpretación más superficial y retórica del

modernismo y también, tal vez, bajo el impulso de la larga tradición áurea y romántica, entre cuyos representantes se encontraban Marquina o Villaespesa. Pero de ese ambiente teatral emergieron las algunas de las piezas iniciales de Valle y de Lorca. Y pese a su interés histórico también han quedado olvidadas las numerosas tentativas de cultivar un teatro de intención social en los círculos obreros o en agrupaciones políticas, pero su existencia nos remite a una confianza en el teatro como arma de transformación de la sociedad y también como elemento integrador y solidario.

No conviene olvidar, sin embargo, las iniciativas, con frecuencia voluntaristas y pocas veces acogidas por la sociedad de su tiempo y por el teatro de la posteridad, que algunos intelectuales llevaron a cabo con el propósito de transformar un panorama teatral que no les gustaba, como tantas veces expresaron públicamente. Entre ellos, Unamuno, Gómez de la Serna, y, desde luego, Valle-Inclán. Unamuno trató de plasmar en textos dramáticos sus preocupaciones filosóficas, religiosas y vitales, fundamentalmente en torno a la cuestión de la identidad, cuya índole, desde luego, debería haber encontrado adecuado cauce expresivo en los escenarios, pero la contumaz despreocupación unamuniana por la naturaleza teatral le condujo a escribir unos textos excesivamente personales que con dificultad resisten la prueba de las tablas, pese a lo sugestivo de sus planteamientos, de sus personajes y de muchos momentos y aspectos. Sin embargo, no ha sido infrecuente que directores de escena modernos -entre ellos José Luis Alonso- hayan recurrido, con desigual fortuna, a textos unamunianos para construir espectáculos. La crítica se ha mostrado también discrepante a la hora de valorar la calidad de la escritura unamuniana para el teatro, pero, en mi opinión, convendría no dar por definitivamente perdida su herencia dramática.

Gómez de la Serna escribió muy tempranamente algunos textos de corte simbolista en los que es posible advertir afinidades con Maeterlinck o con Claudel. En ellos se combinan elementos heterogéneos, como la exaltación de la religiosidad y de la pureza, pero también la de la sexualidad, o la frecuente fascinación, también simbolista, por el mal, todo ello en un lenguaje que alterna lo exquisito con lo procaz y lo trascendente con lo irónico. Son, desde luego textos curiosos, pero quizás insuficientemente elaborados y excesivamente deudores de su época. Sin embargo, Emilio Hernández montó con brillantez algunas de estas piezas para el CNNTE.

En el territorio estético del modernismo se forja también la escritura teatral de Valle-Inclán, el mayor dramaturgo español desde el XVII, aunque fuera de España todavía no haya recibido el reconocimiento que merece. La riqueza extraordinaria de su obra, su radical originalidad y la belleza de su lenguaje dramático han sido puestas de manifiesto por los mejores especialistas y críticos de la literatura dramática contemporánea y cuenta con excelentes estudios. Algunos han señalado incluso a *Lucas de bohemia* (1920-1924) como el mejor texto de la literatura dramática española. Tras la indiferencia con que se acogieron sus estrenos en su tiempo, y tras las negativas y los obstáculos que

impidieron poner en escena algunos de sus mejores y más arriesgados textos, su literatura dramática ha ido ocupando progresivamente las tablas, sobre todo desde los años sesenta, primero en los ámbitos universitarios, de Cámara e independientes, después en Teatros privados y finalmente en los institucionales, sobre todo en la década de los ochenta. Directores tan prestigiosos y de tan diferentes conceptos teatrales como Juan Antonio Hormigón, César Oliva, José Tamayo, José Luis Alonso, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Mario Gas, José Luis Gómez, Miguel Narros, Helena Pimenta, Manuel Guede, Eduardo Alonso, etc., han firmado espectáculos interesantes a partir de textos de Valle-Inclán.

El dramaturgo experimentó una profunda evolución a lo largo de su proceso creador, en un recorrido que comienza bajo la influencia del simbolismo y avanza hacia esa versión personal del expresionismo que es el esperpento, lo que no impide, pese a que algunos estudios lo presenten de otra manera, advertir en su obra no sólo la coherencia propia de todo gran escritor, sino también la imposibilidad de establecer compartimentos estancos basados en muy discutibles clasificaciones. Por encima de ellas destaca la presencia de motivos recurrentes, cuyo origen ha de buscarse en la estética finisecular, muy libremente reinterpretada. Entre ellos destacan el gusto por complejas redes de símbolos, y la obsesiva presencia de la muerte y la fascinación por el mal, cuyas posibilidades explora Valle con valentía y con originalidad. La referencia continua a una religiosidad heterodoxa es patente en muchos de sus textos, impregnados de pasión, de lujuria, de orgullo, de codicia, de ira y de violencia, concebidas como manifestaciones terribles y hermosas a la vez, del pecado, pero esa religiosidad puede advertirse también en las reminiscencias diabólicas y cristológicas de muchos de sus personajes. Incluso en algunas ocasiones sus protagonistas reúnen características del diablo y de Cristo, como el don Juan Manuel de Montenegro de la *Comedias bárbaras*, o, en cierto modo, el Max Estrella de *Luces de bohemia*. Estos planteamientos no son incompatibles con el creciente interés por el compromiso político que adquiere su obra dramática, hasta convertirse, junto a Unamuno, en la voz disidente respecto a la dictadura de Primo de Rivera, fundamentalmente en la trilogía de *Martes de Carnaval*. Pero lejos cualquier tratamiento inmediato, mimético o previsible de los temas y motivos, Valle presenta una mirada nueva, sugestiva y eficaz desde el punto de vista ético y estético, como resultado no sólo de su indudable talento sino de una admirable dedicación a su labor creadora que se vierte en un lenguaje de incomparables resonancias.

De la dictadura a la República

Los años veinte y la primera mitad de los treinta, hasta la guerra civil, conocen un período de efervescencia teatral. Es el momento de la plenitud de Valle, quien, durante la década de los veinte, compone *Luces de bohemia*, *Divinas palabras*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Cara de plata*, *Retablo de la lujuria*, *la avaricia y la muerte*, *Martes de*

carnaval o *¿Para cuando son las reclamaciones diplomáticas?*, y estrena Ligazón, *La marquesa Rosalinda*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *La cabeza del Bautista*, *Cuento de abril*, *El embrujado* y *Divinas palabras*, e incluso, durante la guerra y muerto el dramaturgo, *Martes de carnaval*, si bien el eco de la mayor parte de aquellos estrenos fue escaso.

También durante los años veinte realiza Azorín sus tentativas teatrales, cuyo ejemplo más significativo es la trilogía *Lo invisible*, pulcro ejercicio de estilo sobre el modelo simbolista de Maeterlinck, a quien había traducido al castellano, y sobre la omnipresencia de la muerte que obsesionaba al escritor belga. Pero pese a que las piezas azorinianas han conocido algunas puestas en escena, el escritor parece más dotado para el cultivo de otros géneros.

Sin embargo, merecen recordarse las empresas teatrales que de un modo o de otro afectaron a Azorín y a Valle-Inclán, y también a los Baroja, a Rivas Cherif, a Martínez Romarate y a otros intelectuales españoles: la creación de modestos Teatros de Cámara, como *El Mirlo Blanco*, *El Cántaro Roto*, *El Caracol* o *Fantasio*, todos ellos emparentados entre sí, que, ciertamente, llevaron una vida efímera y su proyección inmediata fue más bien discreta, pero de cuya actividad germinaron fecundas iniciativas que influirían sobre el desarrollo de la puesta en escena posterior. Tiempo después se creó también el Club Anfístora, de Pura Maórtua, en el que colaboró activamente Lorca. Los teatros de Cámara tendrán una continuidad durante la postguerra, por ejemplo, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que dirigirá Modesto Higuera, un miembro de la Barraca, o, en el ámbito privado, las iniciativas de José Luis Alonso, o *Dido*, *Pequeño Teatro*, de Josefina Pedreño; *la Carbonera*, de Piedad Salas, etc.

La dirección de escena contaba ya con el precedente de Adrià Gual en Cataluña desde comienzos de siglo y con la labor que durante muchos años desarrolló en el Eslava Gregorio Martínez Sierra y su proyecto de crear un Teatro de Arte, que contó para la escenografía con algunos de los grandes pintores de la época, como Fontanals y Barradas, entre otros, y que pretendió siempre la calidad plástica de los montajes, el buen gusto y la distinción en sus espectáculos. Él fue quien se atrevió a mostrar la primera pieza de un Lorca muy joven y recién llegado a Madrid, *El maleficio de la mariposa* (1920), aunque el montaje se saldara con un estrepitoso fracaso.

Sin embargo, Lorca se afianzará un tiempo después como dramaturgo e incluso realizará tentativas como director de escena. La importancia de la obra lorquiana es extraordinaria, aunque a mi entender ha sido magnificada y vista casi siempre desde la reverencia con que se trata a un personaje emblemático e indiscutible. Resulta de extraordinario interés su producción vanguardista, en la que es posible advertir un sello muy personal en su manera de sintetizar las influencias del surrealismo, de ciertas formas del teatro clásico y de otras tendencias de la vanguardia, en piezas como *Así que pasen cinco años*, *El público*, *Comedia sin título*, y también *Quimera*, *La doncella*, *el*

marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton, o el Diálogo del amargo y la Escena del teniente coronel de la guardia civil. En todas ellas el dramaturgo se entrega sin concesión ninguna a un ejercicio de introspección que le lleva a detectar un hondo y lacerante conflicto entre el deseo oscuro y la norma social o moral. Todo ello aparece vertido en un lenguaje deslumbrante y novedoso, de excelente cuño teatral y no puede menos de provocar la admiración y el desasosiego en el espectador.

Por supuesto, su pieza más conocida, representada y representativa, *La casa de Bernarda Alba*, revela madurez, perfección constructiva y un extraordinario sentido de lo teatral, por lo que se ha convertido en una de las piezas obligadas de los repertorios escénicos. Mucho más discutibles e insuficientes me parecen las piezas restantes, incluidas las célebres *Yerma, Bodas de sangre* o *Doña Rosita la soltera*.

En cualquier caso Lorca es el dramaturgo español del siglo XX con mayor proyección internacional y uno de los escritores más conocidos de la literatura española en su conjunto. No parece necesario insistir en que, a sus justos méritos como creador, se suman otras circunstancias que han favorecido ese mítico prestigio, que a mi entender ha terminado por perjudicarlo, porque hubiera sido conveniente un tratamiento más crítico y sereno de su labor teatral. Y algo de esto sucede también con su faceta de director escénico. Ciertamente Lorca intuyó agudamente el papel creador que se reservaba a la dirección de escena y no faltaban en él algunas de las cualidades que parecen convenientes en un escenificador profesional, tales como buen gusto, dominio de los lenguajes plástico y musical, pasión por el teatro, etc., pero sus logros en este territorio debieron de ser limitados, tanto porque su vida fue temprana y trágicamente truncada, como porque en algunos casos, por ejemplo, la célebre iniciativa de la Barraca, no dispuso sino de actores aficionados.

Aunque Lorca no pudo ver en escena las que quizás sean sus mejores piezas, los estrenos que se producen en el período de la República, de la mano de Rivas Cherif, de Lola Membrives y Margarita Xirgu, tuvieron una extraordinaria resonancia y una respuesta apasionada y enfrentada de los sectores que componían la conflictiva sociedad española. Después, los textos de Lorca han sido llevados a la escena por directores como Juan Antonio Bardem, Ángel Facio, Miguel Narros, Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Calisto Bieito, e interpretados por actrices y actores de la talla de Mari Carmen Prendes, Berta Riaza, Ana Belén, María Jesús Valdés, Nuria Espert, Aurora Redondo, Pilar Bayona, Enriqueta Carballeira, Marisa Paredes, Maruchi León, Ismael Merlo, Nacho Martínez, Carlos Hipólito, Imanol Arias, Juan Echanove, Alfonso del Real, Walter Vidarte, Juan José Otegui, etc.

Rica en iniciativas y en ilusión es también la obra de Max Aub. Autor de uno de los proyectos para el establecimiento de un Teatro Nacional, promotor de El Búho, el grupo que desarrolló su actividad en los medios universitarios valencianos, y dramaturgo él mismo, constituye una figura interesante y controvertida. Sus textos revelan una nota-

ble variedad formal, desde la influencia del expresionismo y la vanguardia, visible en algunos de sus primeros trabajos, hasta el teatro político y de circunstancias que escribe durante la guerra, hasta manifestaciones naturalistas o versiones de motivos clásicos, pasando por formas próximas al teatro documento, como sucede con el *San Juan*, que recientemente montara Juan Carlos Pérez de la Fuente para el CDN. La crítica parece dividida en cuanto al valor y la vigencia de su teatro. Todos reconocen su calidad como escritor, pero algunos aducen su escasa viabilidad en la escena contemporánea.

También ha conocido vaivenes la figura de Alberti como dramaturgo. El ruidoso estreno de *El hombre deshabitado* (1931), un auto sacramental heterodoxo, emparentado con *Sobre los ángeles*, supone su inicio como escritor para el teatro, cuya carrera continuaría con algunas otras piezas, entre las que destaca *El adefesio*, en la mejor tradición de la farsa tragicómica española, estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires (1944). En los años de la Transición e incluso en los inmediatamente posteriores se repusieron algunas de sus piezas, pero hace algún tiempo ya que su teatro está ausente de los escenarios.

Guillermo Heras ha reivindicado en diversas ocasiones la tradición de la vanguardia histórica y singularmente la figura de Bergamín, sobre cuyos textos montó el espectáculo titulado *La risa en los huesos*.

El deseo de renovación de una escena que consideraba envejecida enfrentó a Jacinto Grau con la empresa teatral, y este enfrentamiento le causó no pocos disgustos. A pesar de ello obtuvo el éxito notable de *El señor de Pigmalión* (1923), estrenada en Praga y en París, antes que en España, pero Grau sí es hoy para el público un autor casi olvidado.

Más en lo ideológico que en lo formal, resultó innovadora, incluso escandalosa, por extraño que hoy pueda parecernos, la obra de Alejandro Casona, *Nuestra Natacha* (1936). El gobierno de la República había encargado a Casona la organización de las Misiones pedagógicas, un proyecto complementario de la Barraca lorquiana, al que se entregó, como Lorca, con entusiasmo. La obra posterior de Casona, escrita en buena medida durante el exilio, defraudó a la crítica más joven y progresista de los años sesenta, cuando regresó a España, a pesar de lo cual no ha sido raro que Casona conociera reposiciones en fechas relativamente recientes, sin que por ello deje de resultarnos su teatro un tanto trasnochado.

Hay otros nombres que añadir a la lista de quienes pretendieron renovar el teatro en los veinte y los treinta. Algunos lo cultivaron ocasionalmente, otros con más asiduidad. La mayoría han quedado olvidados para el gran público. Paulino Massip, Valentín Andrés Álvarez, Claudio de la Torre, etc., son algunos de ellos. De Claudio de la Torre, sin embargo, merece recordarse una pieza de aire intelectual y vanguardista, *Tic-tac* (1930), otra posterior, que puede leerse como una temprana visión crítica de la guerra

civil, titulada *Tren de madrugada* (1946), y también su labor como director de escena durante la postguerra.

Mayor alcance han tenido los intentos de una renovación en apariencia más modesta, pero realizada desde el propio medio teatral. Me refiero a las nuevas formas de abordar la comicidad que desarrolla sobre todo Jardiel Poncela y, más adelante, Miguel Mihura. Ninguno de los dos encontró un camino fácil. El segundo tuvo que esperar veinte años para ver estrenada *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, y el segundo encontró la oposición de amplios sectores de la crítica y del público. La obra de Jardiel pretendió la renovación del humor desde el flujo libre de la imaginación y desde el concepto de la inverosimilitud, con el deseo de construir un teatro que sustituyera la comicidad castiza y sentimental de sus predecesores. La presencia de la vanguardia, debidamente encauzada y asimilada para el consumo de un público que se deseaba amplio, es perceptible en la obra de Jardiel, que consiguió, pese a las dificultades, éxitos estimables antes y después de la guerra, como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), entre otros, que se han incorporado al repertorio del teatro español.

Tanto Jardiel como Mihura han sido víctimas del bien intencionado error que pretende considerarlos precursores del teatro del absurdo. Las notables diferencias que separan su teatro del que escribirían años más tarde Ionesco o Beckett, muy superiores a coincidencias más superficiales, dejan en mal lugar un teatro con pretensiones y supuestos estéticos muy diferentes. Podemos quedarnos, sin embargo, con su agudeza y su fantasía, su gusto por las situaciones paradójicas y dislocadas, y también su espíritu profundamente antiburgués. Por lo demás, parece conveniente establecer diferencias entre los dos comediógrafos a los que comúnmente se coloca bajo un mismo epígrafe, pero cuyas peculiaridades personales son al menos tan intensas como sus afinidades.

Y no quedaría completa una visión, por somera que sea, del teatro anterior a la guerra, sin mencionar el papel de la crítica. El teatro apasiona a la intelectualidad de las primeras décadas del siglo, que escribe abundantemente sobre esta manifestación estética. Algunos lo hacen regularmente los periódicos y otros de manera más eventual en diferentes publicaciones, pero podemos encontrar un ingente número de trabajos rematados por las más brillantes firmas del período. Hay valentía, decisión y riesgo a la hora de exaltar a un dramaturgo o alabar a un espectáculo, pero también a la hora de censurarlo. Estos escritos son casi siempre apasionados, cuando no violentos, exaltados o hasta insultantes o descalificadores. Son frecuentes las polémicas sobre dramaturgos o sobre tendencias, como la célebre propuesta de creación de una liga antiastracanófila, promovida por algunos críticos contra Muñoz Seca y los cultivadores del teatro cómico.

Asombra la nómina de quienes en algún momento escribieron para el teatro y no sólo por la cantidad de los nombres, sino por la calidad de su trayectoria intelectual. Entre otros muchos puede recordarse a Eduardo Zamacois, Alejandro Miquis, Manuel

Machado, Azorín, Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Enrique de Mesa, Sender, Díez-Canedo, etc. Incluso Unamuno, Baroja, Chabás, Salinas, Rivas Cherif, Fola Igúrbide y otros muchos escribieron más o menos ocasionalmente de teatro en revistas y periódicos.

Es significativo que el criterio planteado por Díez Canedo a la hora de organizar las críticas publicadas en la prensa (*El Sol* y otros periódicos) haya constituido una referencia poco menos que obligada a la hora de escribir la historia del teatro en este período. Y, ciertamente, su propuesta es interesante, aunque a estas alturas merecería una seria revisión que superase filias y fobias y que ofreciese una perspectiva más serena de aquel teatro.

El corte de la guerra civil

Los años de la guerra civil ofrecen un abigarrado programa que sorprende precisamente por la extraña mezcla de criterios: piezas de emblemáticos significados ideológicos, junto a teatro comercial de dudosa calidad; mezclas y coincidencias, junto a teatro de propaganda escrito para la ocasión; colectivizaciones en un bando y teatro de exaltación religiosa en otro; es decir, un teatro que se concibe como fórmula de evasión, pero también como arma de combate que afiance la moral de quienes han adoptado un compromiso o reafirme a los tibios. Y alegatos, teorías y proyectos en ambos bandos. Entre quienes pensaron en el valor estratégico del teatro durante la guerra civil, podría recordarse en el bando republicano a Alberti, a María Teresa León, a Max Aub, a Miguel Hernández, a Santiago Ontañón, Rafael Dieste, Germán Bleiberg o José Bergamín, entre otros muchos.

Pero es el final de la guerra el que marca el verdadero corte, la frontera entre un antes y un después. En los últimos años da la impresión de que ganan terreno las tesis que subrayan la continuidad frente a la ruptura. Se han publicado trabajos interesantes que muestran relaciones entre un período y otro, lo que avalaría la idea de que tal corte no se produjo de una manera tan drástica. Algunas veces estas opiniones se emiten desde la buena fe y pretenden matizar las consideraciones que habitualmente figuran en los manuales sobre las periodizaciones y sobre el acontecer del teatro español durante el siglo. Pero, a pesar de ello, parece difícil obviar el trauma que para la sociedad española supone la guerra civil, con su carga de muerte, cárcel, exilio y posterior censura y feroz represión ideológica. No es preciso recordar la lista de nombres -dramaturgos, actores y otros profesionales de la escena- que hubieron de abandonar la actividad teatral definitiva o provisionalmente o hubieron de ejercerla en situaciones extraordinariamente difíciles. Tal cúmulo de ausencias bastaría para comprender que la situación era muy otra, pero además habría que recordar la severa vigilancia que, sobre todo en los primeros años, el nuevo Régimen ejerció sobre la escena.

Sin embargo, resulta útil añadir dos consideraciones que, si bien no contradicen lo anterior, pueden contribuir a situarlo en su lugar. Algunos intelectuales del falangismo -Felipe Lluich, Gonzalo Torrente Ballester, Dionisio Ridruejo- reclamaron la necesidad de un nuevo teatro, acorde con la nueva etapa que el Régimen quería iniciar y acorde, sobre todo, con el pensamiento totalitario falangista. Y ciertamente esas formas teatrales -como los ambiciosos proyectos de Felipe Lluich o los intentos de constituir un teatro de exaltación política- nunca pasaron de ser algo anecdótico o residual, porque el teatro que prevaleció fue un teatro de consumo o bien un teatro de continuidad, dominados ambos por la sensación de tranquilidad y por la exhibición de un mundo en el que los conflictos están ausentes o son de orden menor y cuentan siempre con una solución satisfactoria. Por otra parte, y paradójicamente, algunos de los responsables de la política y de la creación teatral, nombrados expresamente por las autoridades del Régimen, se habían formado en algunas de las experiencias teatrales del período republicano, entre ellos el propio Felipe Lluich, Modesto Higuera o Huberto Pérez de la Ossa.

Y es precisamente este hecho el que va a producir el fenómeno más interesante del teatro español en los cuarenta y los cincuenta. Frente al tono mediocre, cuando no decididamente vulgar del teatro comercial, con las escasas excepciones que suponen los estrenos de Jardiel y poca cosa más, como señalarán abiertamente los críticos más exigentes, van a ponerse en marcha los proyectos encaminados a la institución de los Teatros Nacionales, que, como consecuencia, afianzarán, ya de manera definitiva, la figura del director de escena. Los factores configuradores de esta situación son complejos y hasta contradictorios, pero el resultado, tras un proceso laborioso y no exento de baches y dificultades, puede considerarse positivo.

El recurso a los clásicos responde tal vez a razones de prestigio, a la búsqueda de unos textos de calidad que no revistan peligro ideológico, y a una necesidad de buscar símbolos para el anacrónico Imperio que el franquismo pretende revivir. Esto conduce, desde luego, a una lectura reductora de los dramaturgos áureos, pero exige calidad en su puesta en escena y permite a su vez posibilidades de lucimiento a los responsables del montaje. No es nueva esta mirada hacia el siglo de Oro, que ya durante la República había disfrutado de alguna fortuna, aunque los motivos fueran distintos, ni tampoco lo es el empeño por crear un Teatro Nacional, pero las circunstancias harán ahora posible la perdurabilidad de esos proyectos. Entre los clásicos ocuparon un lugar preferente, aunque no exclusivo, los autos sacramentales, tal vez la única aspiración de los falangistas que se vio cumplida durante un tiempo y que fue continuada después por Tamayo. El auto sacramental cumplía las condiciones de ser un clásico, de representar una forma de apología y exaltación religiosa y también de ofrecer una interpretación estética que propiciara soluciones impactantes y movimientos de grandes masas, tan del gusto de los regímenes totalitarios. Felipe Lluich, Dionisio Ridruejo, Luis Escobar o Gonzalo Torren-

te Ballester son algunos de los responsables de este auge del auto sacramental, una de las divisas del teatro de los cuarenta.

A pesar del carácter ahistórico de muchos de los proyectos, de los fuertes condicionantes ideológicos o de la bisoñez de los directores, cuajó finalmente una tradición de la que en buena medida somos deudores todavía hoy. A los nombres citados habría que añadir el de Cayetano Luca de Tena, tal vez el director con más talento de los que trabajaron en su tiempo, y los de escenógrafos como Burman, Emilio Burgos o José Caballero. Y hay que subrayar también que ese maestro de la dirección escénica que fue José Luis Alonso y que tanto contribuyó a transformar el teatro español desde los sesenta, debió parte de su formación a su aprendizaje con Luis Escobar en el María Guerrero.

Junto a los montajes, meritorios con frecuencia, del María Guerrero y del Teatro Español, se programaban las comedias de Benavente, cuyo prestigio seguía explotándose, y las de algunos otros valores del período anterior, vivos todavía o ya fallecidos (Marquina, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches, etc.), que poco o nada aportaban a lo ya visto. Entre los autores jóvenes destacaba el prolífico Torrado cuyos melodramas llegaron a alcanzar centenares de representaciones (alguno de ellos pasó de las mil), aunque desde hace muchos años ha caído sobre su figura una densa capa de justo olvido. Pemán, que ya se había dado a conocer antes de la guerra con textos como *El divino impaciente* (1933), hagiografía de San Francisco Javier escrita con intenciones propagandísticas, combinaba un teatro heredero del ya anacrónico teatro poético, con comedias de corte quinteriano. Nada de esto nos interesa hoy ni probablemente interesó de verdad en su tiempo, pues todo ello da la impresión -más allá de éxitos ocasionales- de estar escrito con oficio, en el mejor de los casos, pero con muy escasa convicción.

Triste panorama que apenas acertaba a animar Jardiel, quien por extraño que hoy nos parezca, recibió acerbas críticas basadas también -aunque no sólo- en razones de orden moral. Muy estrecho era el camino en el que los autores podía moverse. Tal vez por ello y por su propia inexperiencia juvenil no llegó a cuajar en logros concretos el proyecto -o quizás mejor el cúmulo de ilusiones- del grupo de creadores teatrales que dieron en llamarse a sí mismos Arte Nuevo, compuesto por gentes tan heterogéneas como Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, Luis Gordon o José María de Quinto, que a mediados de los cuarenta se reunieron para escribir y representar piezas habitualmente breves, de cierto aire existencial y en las que es perceptible el influjo de cierto teatro americano. Pese a que casi ninguno de los textos tenga hoy un interés por sí mismo, merece respeto la simpática audacia del empeño, que si bien no consiguió sus objetivos inmediatos, constituyó el punto de partida para la labor creadora o crítica de algunos de sus componentes.

A medida que avanzan los años cuarenta, va dando a conocer su obra un grupo de comediógrafos de escritura y construcción pulcras, entre los que podría recordarse a López Rubio, Ruiz Iriarte, Calvo Sotelo o Edgar Neville, a los que habría que añadir el

nombre de Mihura, tal vez menos culto y cuidadoso, pero con mayor gracia e instinto teatral. Casi todos habían comenzado a escribir antes de la guerra, pero será durante las décadas de los cuarenta y, sobre todo, cincuenta y sesenta cuando logren el favor del público y un reconocimiento de cierta crítica. Pese a algunas reposiciones e intentos de rehabilitación mediante artículos u homenajes, muy poco de lo que entonces escribieron puede interesar al espectador contemporáneo. Es posible que algunos estudios hayan minusvalorado el trabajo de estos comediógrafos, pero no me parece injusto el calificativo de evasionista aplicado a la casi totalidad de aquellas comedias, que lo eran de una manera consciente y precisa: es decir, sustituían, mediante la ilusión imposible, la acre realidad que se imponía a la sociedad española. No obstante, en algunos momentos aquellos comediógrafos pretendieron dar cabida a las preocupaciones morales o sociales de su tiempo, pero con alguna excepción, como aquel resonante texto que fue *La muralla* (1954), de Calvo Sotelo y algunos otros, no acertaron nunca con el tono o con la perspectiva adecuada para tratarlas, o, realmente, no sintieron demasiado interés por ellas. Con todo, estos comediógrafos se encuentran muy por encima, en cuanto a calidad literaria y de construcción dramática, de otros muchos que alcanzaron popularidad entonces y hoy han quedado prácticamente olvidados, como Carlos Llopis, Jorge Llopis, Leandro Navarro, etc. Poco recordamos también de un comediógrafo más joven con piezas de una más cuidada factura, como es Jaime de Armiñán, que dejó de escribir para el teatro. No ocurre lo mismo con Jaime Salom, un escritor teatral proteico, que maneja la comedia, el drama, la farsa, el teatro histórico, etc. y que ha mantenido una notable vitalidad en su escritura hasta nuestros días, sin haber dejado nunca de estrenar.

La obra de Buero rompe, se ha dicho muchas veces con justeza, con ese teatro anodino que, con escasas excepciones, se programaba en los teatros españoles. La asombrosa concesión del Lope de Vega de 1949 a *Historia de una escalera* marca un hito en el teatro español contemporáneo. Buero, como sucede con Valle y Lorca, ha sido objeto de una muy amplia bibliografía y de una consideración de maestro indiscutido, condición ésta que, a diferencia de los otros dos grandes escritores teatrales del siglo, le fue concedida muy tempranamente, incluso por quienes se situaban en posiciones ideológicas muy alejadas de las de Buero. Las reticencias o los reparos hacia su obra han surgido, por el contrario, durante las dos últimas décadas, aunque no han impedido que Buero siga siendo considerado como el maestro de la escritura dramática de la segunda mitad del siglo.

La presencia en algunas de sus primeras obras de personajes y ambientes que recuerdan vagamente al sainete, como por otro lado sucedería con otras manifestaciones estéticas -cine y teatro fundamentalmente- del neorrealismo, se combina con un tratamiento intelectual e intencionado de esos materiales con vistas a sugerir, mediante la alusión y el símbolo, la posibilidad de una crítica política que cuestionara los logros de los que alardeaba el Régimen. Pero junto a todo esto, Buero se muestra como un drama-

turgo profundamente existencial, imbuido en el pensamiento de su tiempo e influido por el magisterio de Unamuno. Buero habló con frecuencia de la dimensión trágica de su teatro, que se caracteriza precisamente por la esperanza, elemento constitutivo del género, en la opinión del dramaturgo. Así su obra se llena de personajes que anhelan una utopía, personal e histórica, que, desde criterios que podrían considerarse razonables, se muestra como algo difícil o imposible de alcanzar, pero que dignifica y tal vez redime a quien aspira a conseguirlo.

Si *Historia de una escalera* remite a los ambientes propios del arte social, *En la ardiente oscuridad* (1950) parece emplear motivos lindantes con el pensamiento existencialista. Sin embargo, no hay dos Bueros, sino una obra compleja, densa en ambiciones éticas y estéticas y en preocupaciones formales, minuciosamente pensada y escrita de una manera responsable. Si acaso, cabría achacarle a Buero una excesiva preocupación por el símbolo y por el sentido de conjunto y la coherencia de sus piezas, a veces en detrimento de la verosimilitud o del encanto de los sucesos que componen la trama.

A medida que se desarrolla su producción, y sin abandonar nunca estos presupuestos, van siendo más frecuentes los textos que se remiten a personajes históricos en los que tal vez Buero proyecta su imagen de la condición del intelectual en situaciones difíciles: alguien que no debe renunciar a transformar la sociedad en la que vive, para lo cual no puede ni acomodarse a la situación, ni caer en la desesperanza de quien siente que las circunstancias son más poderosas que sus propias fuerzas. Muchos de estos textos parecerían ilustrar las tesis que Buero sostuvo en su célebre y agria polémica con Alfonso Sastre a comienzos de los sesenta sobre el posibilismo en una situación como la Dictadura en España. El teatro histórico se convierte -no sólo en Buero, sino en otros muchos dramaturgos- en un modo elusivo de hablar del presente.

Pronto se dejará sentir de una manera creciente la influencia de Brecht en el conjunto del teatro español, sobre todo a partir de los sesenta, cuyos dramaturgos y directores ven en el modelo del creador alemán una fórmula adecuada y eficaz para contribuir la transformación política y social del país. Precisamente en los sesenta, Buero compone algunas de su más brillantes piezas, sobre todo *El concierto de San Ovidio* (1962) y *El tragaluz* (1967), ambas de cuño brechtiano, aunque Buero mantuviera siempre una independencia de criterio y un tono personal alejado de mimetismos.

La obra de Buero se encuentra en este momento en una cierta encrucijada entre el prestigio y el posible principio del olvido. Desde el comienzo de la Transición sus obras fueron seguidas atentamente por un amplio público, pero conocieron también severas críticas y junto a la cómoda consideración de clásico, que nadie discutía, comenzó a obviársele como maestro de las nuevas generaciones. Sus textos, tal vez porque Buero siempre mostró algunos recelos hacia las direcciones de escena más creativas, han conocido pocas reposiciones en montajes importantes, entre los que pueden recordarse los de Narros, Tordera, Canseco o Pérez de la Fuente.

Desde la irrupción de Buero en la escena comenzó a hablarse de realismo en el teatro español. El término, muy discutido, se empleaba no tanto en cuanto que remitiera a una opción estética determinada, sino a la adopción de un criterio ético, que llevaba a asumir la realidad española y a intentar transformarla. Y bajo ese marbete ha colocado la historiografía teatral a dramaturgos tan distintos como el propio Buero, Sastre, Olmo, Muñiz, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, e incluso Alfredo Mañas, López Aranda o Rodríguez Buded, a los que tal vez habría que añadir otros nombres.

Sastre representa la opción más radical de todos ellos. Sus comienzos, vinculados a un concepto existencial y hasta religioso del teatro, derivan pronto, siguiendo un sendero que ha sido común a una parte de la intelectualidad española, hacia la expresión de la angustia primero y hacia la búsqueda de algo que dé sentido a la propia vida, que se encuentra en la intervención política y social. La evolución de su obra, influida en algunas etapas por Sartre y de Brecht, parte desde el ingenuo teatro de Arte Nuevo y avanza hacia al teatro existencial de *Escuadra hacia la muerte* (1953) o hacia el neorrealismo de *Muerte en el barrio* (1959), y después hacia la búsqueda de esa denominada por él tragedia compleja, que, pasando por Brecht -*MSV o la Sangre y la ceniza* (1977) es todavía muy brechtiana-, pretende superar la antinomia entre Aristóteles y el autor alemán, y Sastre que intenta en piezas como *Los últimos días de Enmanuel Kant contados por ETA Hoffmann* (1990), aunque fue consciente de que nunca logró plenamente sus objetivos. Su gran éxito estuvo constituido por *La taberna fantástica* (1985), debido en buena parte a la interpretación de El Brujo. El texto, escrito en los sesenta, resumaba neorrealismo, pero anticipaba también la búsqueda de la tragedia compleja. Desde hace algún tiempo, las opciones políticas manifestadas por Sastre han conducido a este dramaturgo a una suerte de injusto ostracismo.

Lauro Olmo consiguió con *La camisa* representar emotivamente el problema de la emigración y obtuvo un notable éxito con ella, aunque cuando la pieza se repuso recientemente fue recibida con frialdad. Martín Recuerda y Rodríguez Méndez se asoman también a las miserias de la sociedad del momento o buscan en la historia las claves para interpretar el presente, mientras reivindican las formas y costumbres acrisoladas por la tradición española. Del primero pueden recordarse los escandalosos estrenos de *Las salvajes en Puente San Gil* (1963) y, ya en plena transición, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1977). Del segundo, *Los inocentes de la Moncloa* (1961) y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandangá* (1976). Carlos Muñiz se inclina hacia el expresionismo en su mejores textos, entre los que merece destacarse *El tintero* (1961).

De Arte Nuevo surgió la figura de Alfonso Sastre, pero también la de su entonces amigo Alfonso Paso, cuya trayectoria como dramaturgo proporciona al menos un motivo de reflexión. Su inclinación primera hacia un teatro renovador y comprometido se disuelve en un deseo de obtener el triunfo comercial, objetivo que consigue como ningún

dramaturgo de su tiempo y que se extiende desde la década de los cincuenta hasta los primeros setenta, con temporadas en las que varias comedias suyas permanecen con éxito en las carteleras. Hombre de teatro prolífico y versátil, cultiva el vodevil negro, la comedia de costumbres, el teatro histórico, la comedia psicológica, la parábola de corte pretendidamente social y otras variantes que lo convierten durante casi dos decenios en el autor de moda. Pero esa popularidad se transforma en muy pocos años en el más absoluto olvido.

De menor, pero significativo éxito, es Alonso Millán, que sigue escribiendo hasta nuestros días comedias -ha superado ya los setenta estrenos- en la estela del vodevil o el vodevil negro, o de la farsa que fantasea con asuntos de actualidad. Curiosamente Alonso Millán había comenzado su labor teatral en una de las escuelas más fecundas del teatro en la segunda mitad del siglo: el teatro universitario.

Desde los años cincuenta y hasta finales de los sesenta, la Universidad se convierte en una alternativa frente al teatro comercial y rutinario que domina en la España de la época. Estudiantes autodidactas, pero llenos de entusiasmo y con un claro criterio político respecto a la función del teatro van creando espectáculos y forjando grupos que mantendrán una actitud abierta respecto a lo que se hacía en otros países de Europa, respecto a la propia tradición española oculta bajo la censura, la represión y la desidia del franquismo y respecto a las posibilidades de nuevos autores e iniciativas muy diversas. Ellos recibieron y asumieron la información sobre las nuevas tendencias de la puesta en escena, sobre las nuevas escuelas de interpretación, sobre autores y tendencias de escritura dramática. Sorprende hoy la amplia nómina de profesionales del teatro -directores, actores, dramaturgos, etc.- que se formaron en el teatro universitario, pero merecen recordarse los Teus de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Murcia, Sevilla, Valencia, etc. Sin este fenómeno el teatro español actual sería otra cosa muy distinta.

A finales de los sesenta, cuando el Teatro Universitario se estancó en una vía muerta, sus miembros más activos desembarcaron en el Teatro Independiente, otro de los fenómenos más sugestivos de la escena durante el franquismo e incluso durante la Transición. Todavía hoy perviven algunos grupos procedentes de aquel movimiento, pero su organización y sus criterios estéticos son ya completamente distintos. Del Independiente recordamos hoy su espíritu aventurero, bohemio e itinerante; su deseo de encontrar alternativas al teatro al uso; su capacidad para aprovechar espacios atípicos; la importancia que se le otorga al concepto de puesta en escena; sus indagaciones en las posibilidades de la creación colectiva; el ensayo de métodos de trabajo procedentes de escuelas, grupos teóricos y creadores europeos y americanos (Actors Studio, Brecht, Grotowsky, Barba, Living Theater, Bread and Puppet, etc.); la exploración de las posibilidades físicas y plásticas del cuerpo humano; el gusto por la ritualidad y por el juego; el recurso a la farsa como fórmula eficaz política y estéticamente y acorde con la limitación de medios que padecían los grupos; los enfoques novedosos de los textos de dramaturgos clásicos o

contemporáneos; su incursión en los territorios del *happening*; su asunción de formas populares del teatro y de la fiesta; etc.

Un fenómeno tan amplio como el Independiente conoció muchos grupos, con estéticas, objetivos y proyectos muy diversos que ocuparon a varias generaciones de gentes de teatro. Entre ellos destacan: TEI, TEM, TEC, Tábano, Los Goliardos, Bululú, Ditirambo, Ensayo 1 en Venta, Grupo de Teatro Aguilar, El búho, El Gayo Vallecano, Teatro Libre, Teatro Estudio Lebrijano, La Cuadra, Esperpento, Crótalo, Teatro de Cámara de Zaragoza, El Corral de Comedias, Teatro Estable de Valladolid, Akelarre, Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, Grupo Cátaro, Grup d'Estudis Teatral d'Horta, El joglars, Els Comediants, Teatre Lliure, Zaj, etc.

En ocasiones colaboraron con los grupos universitarios e independientes -o formaron parte de ellos- algunos dramaturgos pertenecientes a lo que dio en llamarse Nuevo Teatro o Teatro *underground*, a partir del célebre libro de Wellwarth. Sus miembros buscaban caminos estéticos que, sin renunciar a la crítica, esta resultara menos evidente y se vertiera a través de la alegoría, la parábola, la farsa, o de moldes teatrales que proporcionaban las vanguardias, en las que el símbolo, la sugerencia y el humor tuvieran un papel preponderante. Se trata de una promoción ciertamente controvertida desde su aparición hasta nuestros días. El tono excesivamente laudatorio de Wellwarth molestó a algunos miembros de la generación anterior, que además acusaron a su colegas más jóvenes de hermetismo o de deslumbramiento ante formas foráneas. Y ya en los años posteriores a la Transición no ha faltado quien considerara teatralmente muertos a estos dramaturgos.

Por otra parte, este grupo de autores careció siempre de facilidades para estrenar, circunstancia que mereció el célebre comentario de uno de sus integrantes, Alberto Miralles, que la consideraba como la generación más premiada y menos representada. Muchos de ellos han abandonado la escritura dramática, otros intentaron otros caminos estéticos más comerciales o simplemente más viables, como Bellido, Martínez Ballesteros o Roger Justafre. Otros siguen escribiendo tenazmente, fieles a sus convicciones, aunque su escritura haya evolucionado notablemente, pese a las dificultades para el estreno. Como es previsible en la obra de todo grupo numeroso, la calidad es desigual. Pero hay textos muy estimables, por ejemplo los de Jerónimo López Mozo, y es imperdonable que sus últimas piezas (*Eloídes*, *Ahlán*, *La infanta de Velázquez* o *El arquitecto y el relojero*) no hayan conocido todavía el estreno, Miralles, Campos y otros. En su momento gozaron de una relativa fortuna algunas obras de Ruibal, Romero Esteo, Jordi Teixidor, Eduardo Quiles, García Pintado, Luis Riaza, Martínez Mediero, Pérez Casaux, Matilla, Vicente Romero, Manuel de Pedrolo, Gil Novales, Martín Elizondo, Juan Antonio Castro, Muñoz Pujol, Martín Elizondo, Pérez Dann, Diego Salvador, Ubillos, etc. Hay otros nombres que, sin pertenecer propiamente a este grupo, sí están próximos a él por razones generacionales o de otra índole, como Domingo Miras, Alfonso Vallejo,

Gómez Arcos o Andrés Ruiz. Por su significación especial y por su evolución posterior merece mencionarse aparte el nombre señero de Josep María Benet i Jornet.

También es preciso destacar el nombre de Francisco Nieva, tan próximo a este grupo de dramaturgos, por muchas razones, pero dueño de una personalidad y una trayectoria propias en el terreno de lo teatral. Dramaturgo y escritor además de otros géneros, director de escena, escenógrafo y figurinista, Nieva ofrece, a través de sus múltiples facetas artísticas, una visión del mundo dominada por un profundo barroquismo pasado por el tamiz de la vanguardia surrealista y deudor a su vez de la tradición española proclive a la distorsión estética. Su teatro, profundamente sensual y humorístico, reivindica la pasión y el instinto, la fiesta y el goce de los sentidos, y hasta la desvergüenza y la ordinarietà, lo que justifica el impacto que provocaron sus primeros estrenos en España, ya durante la Transición, sobre todo *La carroza de plomo candente* (1976), *El combate de Ópalos y Tasia* (1976) y *La señora Tártara* (1980), tal vez su texto más interesante. Desde entonces, los estrenos y reposiciones de Nieva han sido relativamente frecuentes. Entre ellos destaca el montaje de *Pelo de tormenta* en el CDN, dirigido por Pérez de la Fuente.

Y un panorama del teatro español durante la segunda mitad del siglo no quedaría completo sin la referencia a quienes son tal vez los dos dramaturgos más controvertidos y atípicos, difíciles de ubicar en grupos generacionales o tendencias estéticas prefijadas. Se trata, naturalmente, de Fernando Arrabal y de Antonio Gala. El primero ha sido un dramaturgo de éxito en distintos países europeos, pero su reconocimiento en España ha sido escaso. Su teatro no carece de originalidad, fundamentalmente biográfica, a pesar de que son muy evidentes las influencias de Beckett, de Ionesco, de Genet, de Kafka y también de un humor arraigado en la tradición española y que en algunos momentos recuerda a Jardiel, a Mihura o incluso a Gila. Lo mejor de su teatro hay que buscarlo en la combinación de la ceremonia y el humor, de la crueldad y de la visión infantil y primigenia del mundo. Entre sus textos pueden recordarse *Pic nic* (1952), *Los dos verdugos* (1956), *El cementerio de automóviles* (1957), recientemente montado por el CDN, y *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966).

Antonio Gala ha cultivado un teatro de corte alegórico en el que, en sus comienzos predominaban los temas políticos (P.ej. *Los buenos días perdidos*, 1972), y en el que paulatinamente se ha dejado más espacio a una invitación a liberar los instintos y sentimientos, y a disfrutar de la vida por encima de obligaciones y normas sociales (*Las manzanas de los viernes*, 1999). Curiosamente el teatro de Gala ha sido siempre fuertemente didáctico y moralizante, y, más curiosamente aún, llega a amplios sectores del público, que, probablemente, no comparten los criterios morales y sociales que el escritor propugna.

Y, si en la etapa anterior era preciso hacer referencia a la crítica, en esta etapa ha de destacarse la crítica especializada y en buena medida disidente que va desarrollando

su labor desde los años cincuenta. La autoridad de los críticos de los grandes medios, Marqueríe, sobre todos ellos, es sustituida por la labor de las revistas especializadas, sobre todo *Primer acto*, encabezada por Monleón y después otras como *Pipirijaina*, *Yorick*, *Reseña*, etc.

El último cuarto de siglo

Por razones de muy diversa índole, el teatro en España se ha transformado profundamente durante los últimos veinticinco años. Los criterios de interpretación, el papel de la dirección de escena, los sistemas de producción, distribución y gestión, los gustos y expectativas del público, el papel de la crítica y los medios de comunicación, y, por supuesto, la propia escritura dramática han evolucionado rápidamente, tanto que a la sociedad y al teatro español le resulta difícil asimilar esos cambios.

Entre los aspectos más destacables hay que citar la intervención de los poderes públicos en la escena, que ha posibilitado la creación de teatros institucionales (Centro Dramático Nacional, compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas -lamentablemente desaparecido- Teatro Nacional de Cataluña, Ciudad del Teatro de Barcelona, CAT, y otros muchos vinculados a los gobiernos autonómicos o locales), todavía muy insuficiente pero muy superior a la que existía, y una serie de eventos como Festivales y Muestras (Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival Iberoamericano de Cádiz, Muestra de Autores Españoles Contemporáneos de Alicante, etc.), que otorgan una notable proyección al teatro. Esta participación de los poderes públicos en la vida teatral ha sido, no obstante, muy cuestionada por algunos sectores, y, en la última década, se advierte un retroceso notable respecto a la actitud que se mantuvo durante los ochenta, y un resurgir del teatro privado, cuya excesiva preocupación por el éxito fácil de los espectáculos parece muy discutible y empobrecedora.

La generalización y asunción -a pesar de anacrónicas e injustificables reticencias por parte de algunos- de la figura del director de escena ha enriquecido notablemente la calidad y el prestigio de los trabajos exhibidos, factor al que habría que añadir el desarrollo y la profesionalización de otras tareas escénicas, como la del escenógrafo, iluminador, técnicos y especialistas diversos, y, por supuesto, el actor. Se han multiplicado y han mejorado sus condiciones las escuelas y las enseñanzas dedicadas a formar a los profesionales del teatro, se han establecido nuevos planes de estudio y nuevas especialidades, se ha organizado una eficiente Asociación de Directores de Escena y otras organizaciones profesionales, se han abierto perspectivas para el estudio de las materias propiamente teatrales, etc. En ese sentido, se ha dignificado la presencia del teatro en la sociedad.

Sin embargo, desde otro punto de vista, es preciso reconocer que el teatro ha perdido presencia en esa misma sociedad. El espacio que le dedican los medios de comunicación es decreciente, el público joven es remiso a la hora de asistir a las salas teatrales

-quizás con la excepción de las alternativas- los dramaturgos tienen menos peso en el ámbito intelectual o vida social que otros creadores, etc. Sin duda, el teatro tiene ante sí el reto de volver a convertirse en un referente intelectual y moral para la sociedad en la que se desarrolla. Posiblemente el camino para lograrlo depende de la posibilidad de que los creadores hablen -desde las tendencias estéticas o desde los planteamientos y estrategias que consideren convenientes- a sus contemporáneos en un lenguaje y de unos temas que tengan alguna relación con su manera de percibir el mundo y con las preocupaciones de cualquier índole que les aquejen. Se han hecho demasiado frecuentes en las carteleras espectáculos anodinos, intercambiables en cualquier tiempo y lugar, inocuos política, social, e intelectualmente.

Naturalmente este panorama no excluye la presencia y la actividad de numerosos creadores escénicos que plantean sus propuestas arriesgadas y novedosas a la sociedad en la que vivimos. Desde los momentos finales de la Dictadura se advirtió en el teatro español, con más nitidez quizás que en otras manifestaciones culturales y comunicativas, una especial sensibilidad que reflejaba ese nuevo estado de ánimo de la sociedad. Y esta finura perceptiva se hacía visible tanto en los espectáculos de Lluís Pasqual, de José Luis Gómez, de Mario Gas, de Miguel Narros, de José Carlos Plaza, de Emilio Hernández, de Guillermo Heras, o de Els Joglars, de Dagoll Dagom o de La Cuadra, por citar algunos ejemplos señeros y heterogéneos, como en los textos que escribía una nueva generación de dramaturgos. El espectador percibía pronto que algo estaba cambiando de una manera radical, que aquel teatro ya no era el mismo que veía unos años atrás.

Ese entusiasmo inicial dejó pronto paso a una cierta decepción, perceptible también en los textos y espectáculos actuales, pero merece destacarse el vigor de muchos creadores individuales y de grupos a finales de los setenta y primeros de los ochenta. Ese impulso generó o afianzó en Cataluña grupos como Els joglars, Teatre Lliure, Els Comediants, Dagoll Dagom, El Tricicle, La Cubana, La Fura dels Baus, Vol-ras y otros muchos -cuya perfección técnica y dominio de los mecanismos de la teatralidad constituye uno de los elementos más brillantes del teatro de estas décadas-, y que suscitó la aparición en Madrid, Barcelona, Valencia, entre otras ciudades, de dramaturgos como Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra, Cabal, Amestoy, Sirera, etc.

Los éxitos resonantes de *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985) de Alonso de Santos, dirigidas por Juan Pastor y Gerardo Malla, y de *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra (1987), bajo la dirección de José Luis Gómez, -las tres piezas fueron llevadas con posterioridad al cine-, el estreno en el Centro Dramático Nacional, que entonces dirigía José Luis Alonso, de *El álbum familiar* (1982) y *¡Vade retro!* (1982), de Alonso de Santos y Fermín Cabal, respectivamente, dirigidas por el propio Alonso de Santos y por Ángel Ruggiero, y de *El veneno del teatro* (1983), de Rodolf Sirera, bajo la dirección de Emilio Hernández, el estreno de *Ederra* (1983), de Amestoy, en el Español, bajo la dirección de Miguel Narros, son algunos otros referentes de ese cambio teatral.

Esa toma de la alternativa se manifiesta también en la presencia en estos montajes de actores ya consolidados, populares o prestigiosos, como José María Roderó, José Luis López Vázquez, Manuel Galiana, Fernando Delgado, José Luis Gómez, Berta Riaza, Lola Cardona, Margarita García Ortega, María Luis Ponte, Conchita Montes, etc., junto a actores jóvenes que estaban empezando entonces sus carreras y que pronto alcanzarían también un reconocido prestigio, tales como Nuria Gallardo, Assumpta Serna, Kiti Manver, Verónica Forqué, Amparo Larrañaga, Beatriz Bergamín, Fermín Reixach, Pedro Mari Sánchez, Jesús Bonilla, Ovidi Montllor, etc.

Habían aparecido nuevos rumbos en el teatro. Una nueva promoción de dramaturgos se incorporaba a la escritura para la escena y a partir de entonces ejercería un importante magisterio sobre las generaciones posteriores. Todos ellos procedían del Teatro Independiente y contaban además con una sólida formación universitaria. Tal vez por ello sus textos presentaban ambiciosos contenidos intelectuales, mostrados a través de personajes, tramas o referencias de corte tradicional o popular. El lenguaje y el humor parecían atenuar a veces la hondura o la gravedad de un mundo representado mediante claves históricas, simbólicas, míticas, literarias, biográficas, filosóficas, sociales y hasta teológicas. Lo castizo se mezcla con lo intertextual y lo doloroso se combina con lo cómico. No en vano la tragicomedia va a constituir uno de los géneros preferidos por estos dramaturgos.

La evolución de las trayectorias de cada uno de ellos va a ser relativamente divergente. Alonso de Santos ha cultivado habitualmente un teatro naturalista que presenta, casi siempre vetada de humor, la cara oscura de una sociedad marcada por la mentira y por la violencia. Se advierte en su teatro una profunda desconfianza en las estructuras sociales y en el orden que dicen sustentar, aunque no faltan en él los momentos de ternura o los contrapuntos de la comicidad. Llama también la atención su extraordinaria capacidad para el diálogo y su manejo de las posibilidades del lenguaje en el teatro. *Trampa para pájaros* (1991), además de los citados anteriormente, es tal vez su título más logrado, pese a que su exhibición en el teatro Alfíl no obtuviese la proyección que el texto y el montaje merecían.

Fermín Cabal ha escogido también como materia dramática las lacras sociales y las personales de la generación a la que pertenece, pero suele enfocar los temas sin pudores ni sentimentalismos, y están ausentes en sus piezas las reconvenciones morales. Formalmente nos interesan su escritura concentrada y sintética, su empleo radical de la elipsis y sus fracturas espacio temporales. Entre sus mejores textos hay que recordar aquel impactante *Caballito del diablo* (1981), *Ello dispara* (1990) o *Travesía* (1993).

Sanchis Sinisterra, sin renunciar nunca a una ambiciosa crítica política de las estructuras de poder, se ha inclinado fundamentalmente hacia la investigación formal de la construcción del texto dramático. Sus investigaciones sobre los enigmas que plantean las obras de Beckett y Pinter, fundamentalmente, aunque también Brecht o Kafka, y sobre

las posibilidades de la estética de la recepción, le han llevado a componer un tipo de escritura extraordinariamente sugestiva, inquietante, y plagada de enigmas, de huecos, de lugares que debe llenar el espectador. La espléndida pieza *El lector por horas* (1999) es posiblemente su título más interesante, aunque merece también ser revisada *La raya del pelo de William Holden*, cuya puesta en escena en la presente temporada ha estado por debajo de las posibilidades que ofrecía el texto.

Ignacio Amestoy ha solido tomar la historia de España y singularmente la del País Vasco, como referente para la escritura de sus piezas. A partir de ella hace una lectura habitualmente trágica, aunque no falta la comedia en su producción, de una España condenada a que sus intentos más democráticos, ilustrados o utópicos sean ahogados en sangre. De manera semejante, su ciclo sobre el País Vasco expresa la pugna entre quienes están dispuestos a morir y a matar por la utopía que defienden y quienes sueñan con un camino de libertad y de cumplimiento de los propios anhelos sin necesidad de derramar la sangre propia o la ajena. Teatro político y teatro valiente, construido siempre al límite de la tolerancia de un público cada vez menos propicio a historias duras o que se internan en territorio tabú. Merecen destacarse *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985) o *Dionisio, una pasión española*, aún sin estrenar.

Sirera destaca sobre todo por el dominio técnico de la escritura dramática. Las variaciones sobre el mismo tema o la exploración de las distintas posibilidades de ver un mismo fenómeno configuran buena parte del panorama dramático de este autor, en consonancia con un cierto barroquismo conceptual no infrecuente en el teatro de los últimos años. Pueden recordarse textos como *Indian summer* (1978) o *Maror* (1994).

A ellos habría que sumar los nombres de Miguel Medina y de Benet i Jornet. Este último empezó a escribir antes del 75, pero las características de su escritura posterior son convergentes con las de las nuevas dramaturgias. Su gusto por lo caleidoscópico ofrece una realidad cambiante e incierta en textos difíciles, pero brillantes y sugestivos, como *Deseo* (1989), *E.R.* (1994) o *El perro del teniente* (1997). En todos ellos aparece además, de una manera o de otra, la obsesión por lo que se deja o lo que se transmite, obsesión que da título a otra de sus más atractivas piezas, *Testamento* (1996).

Estos dramaturgos han ejercido alguna suerte de magisterio directo o indirecto sobre las generaciones más jóvenes. La falta de perspectiva hace difícil una valoración de este nuevo teatro, pero hay algunos nombres que han ido consolidándose y ofreciendo un teatro interesante y de altura intelectual. Ernesto Caballero ha mostrado una sociedad atrapada en un mecanismo de cajas chinas, vigilada permanentemente, en piezas como *Squash* (1988) o *Retén* (1991), y también en *Auto* (1992), tal vez su texto más logrado, donde, como sucede en otras piezas suyas, nos muestra a una humanidad necesitada de expeler su propia miseria moral. Sus obras, ácidas y profundas, están recubiertas por un humor que las hace especialmente sugestivas. Ignacio del Moral une el humor a la ternura con la que mira a unos personajes desvalidos, llenos de sueños alejados de sus posibi-

lidades, aunque a veces el dramaturgo les conceda el prodigio de su cumplimiento. Son especialmente interesantes *Páginas arrancadas del diario de P* (1997) o *Rey negro* (1997), montada esta última en el CDN bajo la dirección de Eduardo Vasco. Tampoco la ternura está ausente en el teatro de Paloma Pedrero, aunque aparece envuelta en un lenguaje duro, que refleja la violencia en la que se mueven sus personajes, como sucede con el ciclo repetidamente enriquecido de *Noches de amor efímero*. A esta misma generación de autores pertenece Yolanda García Serrano, interesante dramaturga que parece inclinarse desde hace algunos años por el guión cinematográfico.

Más joven es Ignacio García May, quien se dio a conocer muy tempranamente con aquel espléndido *Alesio, una comedia de tiempos antiguos* (1987) y que ha cultivado un atractivo teatro relacionado con el misterio y la magia que desprenden los clásicos de la literatura de aventuras y que revela, sobre todo, la influencia de Conrad. *Los vivos y los muertos* (2000), dirigido por Eduardo Vasco en el CDN es su último estreno.

Una línea muy distinta sigue Rodrigo García, que suele dirigir sus propios espectáculos, basados en la plasticidad violenta y hermosa de las acciones físicas y en los que la palabra combina su uso dramático con un empleo musical, rítmico o decorativamente irónico en ocasiones. Sus trabajos, a menudo provocativos, suelen suscitar una gran expectación. La huella de H. Müller o de Bernhardt es patente en sus mejores trabajos, como *Acera derecha* (1989), *Matando horas* (1991), *Dinero* (1996), *Conocer gente, comer mierda* (1999).

En el panorama catalán destaca la figura de Belbel, cuya trayectoria, sin negar sus méritos indudables como dramaturgo y director, ha sido muy reforzada desde distintas instancias políticas. Escritor sumamente permeable, su teatro revela rasgos en común con Sanchis Sinisterra, con Benet i Jornet y, en otro ámbito espacio-temporal, con la obra de Schnitzler, a cuya influencia debe sus mejores títulos, como *Caricias* (1992), *Elsa Schneider* (1989) o incluso *Talem* (1990). A su nombre habría que añadir los de Lluïsa Cunillé (quien ha colaborado en ocasiones con otro interesante dramaturgo valenciano, Paco Zarzoso), Pablo Ley, Beth Escudé, Lluïsa-Antón Baulenas, Jordi Sánchez o Josep Pere Peyró, entre otros muchos que componen el panorama de la nueva dramaturgia catalana contemporánea. A estos autores habría que añadir las exitosas creaciones colectivas de *¡Hombres!* (1994) y *Criaturas* (1998), de la Compañía T de Teatre, sobre textos escritos por numerosas firmas (Belbel, Benet i Jornet, García Serrano, Mir, Plana, Verdés, Pereira, Ollé, Peyró, Roca, Mollá, Iscla, etc.)

La proliferación de talleres de escritura, de cursos o seminarios ha favorecido la aparición de jóvenes e interesantes dramaturgos jóvenes. Es imposible citar a todos ellos, pero cabe mencionar a los componentes del grupo Astillero, encabezado por el director Guillermo Heras y compuesto también por Juan Mayorga, cuya pieza *Cartas de amor a Stalin* ha conocido ya un estreno en el CDN, y ha firmado además otros textos de notable calidad, como *El gordo y el flaco* (2000), José Ramón Fernández, Luis Miguel González

y Raúl Hernández Garrido. Yolanda Pallín ha escrito, junto al citado José Ramón Fernández y al director Javier Yagüe, *Las manos* e *Imagina*, las dos primeras entregas de la *Trilogía de la Juventud*, uno de los éxitos más sorprendentes y estimulantes de las últimas temporadas. Otros nombres dignos de interés son Antonio Álamo, con textos muy atractivos, como *Los borrachos* (1995) y *Los enfermos* (1996), Antonio Onetti, González y Sanguino, que suelen escribir en colaboración, el actor y director Carles Alberola, Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera, Juan Luis Mira, Julio Escalada, Pedro Víllora, Itziar Pascual, Sara Molina, Ana Vallés, Maxi Rodríguez, Ortiz de Gondra, Angélica González, Armada, Plou, etc. Todos ellos han dado signos de vitalidad teatral, pero se trata, en la mayoría de los casos, de creadores jóvenes, con posibilidades de construir en un futuro próximo una obra teatral de interés. El tiempo dirá.

No puede olvidarse la presencia de algunos comediógrafos que han seguido fórmulas tradicionales a la hora de escribir sus piezas, y que han contado con un amplio respaldo del público. Sobre todos ellos Ana Diosdado (*Los ochenta son nuestros*, 1988) y Santiago Moncada, pero también María Manuela Reina, Miguel Sierra, Rafael Mendizábal, los actores Fernando Fernán Gómez, Adolfo Marsillach, Teófilo Calle, y otros muchos. Otros dramaturgos cuentan con una obra de cierta solidez, pero que, por distintos motivos no han conseguido un reconocimiento suficiente. Es imposible mencionarlos a todos, pero podría citarse a Maqua, Álvaro del Amo, Martín Bermúdez, Fernando Almena, Benítez, Valderrama Morón, Lourdes Ortiz, etc.