

EL VEINTISIETE Y LA CRÍTICA TEATRAL: JUAN CHABÁS

Mariano de Paco
Universidad de Murcia*

Abstract: Literary criticism occupied a relatively important role in the context of the Generation' 27 writers, among st whom Juan Chabás was particularly noteworthy. Chabás stands out as a key cultural figure in the years prior to the civil war in Spain, and his vanguard texts provide a unique insight into theatrical activity at the time.

Resumen: Los escritores que se dedicaron a la actividad crítica ocupan un importante lugar junto a los creadores de la generación del veintisiete. Entre aquéllos, es figura destacada Juan Chabás, que gozó de notable protagonismo en la cultura de la década anterior a la guerra civil y cuyos textos, redactados bajo el signo de las ideas de vanguardia, nos resultan muy valiosos para tener un conocimiento íntegro de la actividad teatral de la época.

Junto a los creadores de la generación del veintisiete¹, ocupan destacado lugar por el valor de sus críticas escritores tan valiosos como Enrique Díez-Canedo, Ricardo Baeza, Melchor Fernández Almagro o el polifacético Juan Chabás². Como su principal estudioso, Javier Pérez Bazo, afirmó, “resulta imposible tener un conocimiento íntegro de la actividad teatral de finales de los años veinte y primeros de los treinta” sin tener en cuenta la crítica de Juan

* **Dirección para correspondencia:** Fac. de Letras. Campus de La Merced. Sto. Cristo, 1, 30001 - Murcia (mdepacom@um.es).

1 El del *Veintisiete*, como es sabido, es un concepto que se ha puesto en cuestión repetidas veces; la última por ahora quizá es la de Andrew A. Anderson en *El Veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005. Aquí lo empleamos en el sentido descriptivo habitual, sin entrar en otras consideraciones.

2 Vid. Mariano de Paco, “El teatro del 27”, en Rafael de Cózar, ed., *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla 1927-1997*, Sevilla, Universidad-Fundación El Monte, 1998, pp. 87-105

Chabás³. Cuando Max Aub escribe su “Discurso apócrifo sobre el teatro que nunca fue”, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, y adjudica la Contestación del mismo a Chabás (supuesto ocupante de la silla II desde el 30 de abril de 1943), está reconociendo en su amigo un papel de gran importancia en la escena de los años treinta y resulta, por ello, adecuado personaje y crítico para juzgar la historia ficticia que “elabora la hipótesis de lo que pudiera haber deparado la escena teatral española si no hubiera sucedido la Guerra Civil”⁴. Creo que los deseos no cumplidos de Aub y de Chabás se resumen muy bien al escribir con ironía en el Discurso de contestación a propósito de una obra de Alfonso Sastre, *La mordaza*, que “parece expresar precisamente lo contrario del escenario abierto a todos, que representa el teatro español de hoy [...]. Nunca estuvo el público español tan al tanto del mundo del teatro que es, al fin y al cabo, el mejor espejo de la historia” (pp. 29-30).

Chabás tiene, en efecto, notable protagonismo en la cultura de la década anterior a la guerra civil y se encuentra muy próximo al mundo del teatro; en ese terreno prevalece la dimensión de crítico. Su actividad se inicia con un artículo sobre Pirandello en *La Libertad*, el 30 de diciembre de 1925⁵; en este diario siguen en 1927 tres importantes escritos sobre *Brandy, mucho brandy* (sostiene una polémica con Astrana Marín coincidiendo en la censura de la obra⁶ pero no por su adscripción a la vanguardia sino por su falta de adecuada comprensión del “arte nuevo”⁷), *Mariana Pineda* y *Tic-Tac*. En *La Gaceta Literaria* publica una decena de 1927 a 1929. En *Diario de Barcelona*, entre enero de 1929 y octubre de 1930, Chabás es encargado de una sección “miscelánea” que, poco a poco, va centrando en comentarios o análisis de los que ahora nos interesan sobre todo los teatrales. Como no era el crítico titular, sus artículos “no se refieren en absoluto a estrenos o representaciones teatrales en Barcelona sino casi exclusivamente a ediciones de literatura dramática o reflexiones teóricas sobre algunos aspectos, temas o problemas del arte escénico”, como indica Manuel Aznar⁸. Tiene ocasión de mostrar allí su defensa de la vanguardia en comentarios a obras de Max Aub (*Narciso*), Valentín Andrés Álvarez (*Tararí*), Gómez de la Serna (*Los medios seres*), Claudio de la Torre (*Tic-Tac*) y al teatro de Azorín.

3 Javier Pérez Bazo, Introducción a su edición de Max Aub, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, Segorbe, Archivo-Biblioteca “Max Aub”, 1993, p. 25. El Discurso se supone “leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956”.

4 Introducción a *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, cit., p. 19.

5 Es frecuente en esa década la atención al dramaturgo italiano. Unamuno escribe su artículo “Pirandello y yo”, *La Nación*, 15 de julio de 1923; Luis Araquistáin, “¿Qué es teatro? El caso de Luigi Pirandello”, *La Voz*, 26 de diciembre de 1923 y varios más en ese mismo periódico en días posteriores; Azorín, “El teatro de Pirandello”, *ABC*, 25 de noviembre de 1925, y otros más tarde. Es también notable el pirandelismo en la obra de algunos autores: Unamuno, Grau, Azorín o Max Aub (cuyo *El desconfiado prodigioso*, de 1924, es para Chabás, la pieza más notable de su *Teatro incompleto*).

6 Chabás no deja de apreciar, sin embargo, la labor dramática azoriniana; vid. al respecto, como ejemplo, su artículo “Un acontecimiento literario. Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach*, de Azorín”, *Luz*, 6 de abril de 1933.

7 Vid. Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Anthropos-Ayuntamiento de Denia, 1992, p. 176.

8 Manuel Aznar Soler se ha ocupado de ese poco conocido periodo barcelonés y ha realizado una aproximación en lo referente a él dentro del “ámbito de las vanguardias teatrales” en “Juan Chabás y las vanguardias teatrales: sus colaboraciones en *Diario de Barcelona* (1929-1930)”, *Ínsula*, 657, septiembre 2001, pp. 18-20. (Monográfico “De la fábula a la vida. Juan Chabás 1900-1954”).

En *Luz* aparecen unos ciento cincuenta textos (críticas y artículos) en 1933 y 1934 acerca de dramaturgos extranjeros, españoles clásicos y contemporáneos, y sobre varios temas teatrales, que comienzan el 23 de marzo de 1933 con la de el drama en tres actos y en verso *Prostitución (La vida en las mancebías)*, de Luis Fernández Ardavin, estrenado en el Teatro Eslava de Madrid por la Compañía de Ana Adamuz, dirigida por Alfonso Muñoz⁹. Reseña los espectáculos que le corresponden (en el periódico hay también otros críticos), de los Quintero a Muñoz Seca, de Torrado y Navarro a Benavente; no faltan estrenos significativos, como los de *La sirena varada*, *La zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín...*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Margarita y los hombres*, *Medea* (versión de Unamuno, que se presentó en Mérida el 18 de junio de 1933, dirigida por Rivas Cherif y protagonizada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás¹⁰) o *Divinas palabras*.

Crítica Chabás con dureza cuando lo cree necesario (aunque el autor figure entre los más considerados, como sucede con Benavente y *La verdad inventada*, 1933), pero es ponderado en sus apreciaciones¹¹ y demuestra amplios conocimientos. Para él, la escena española está en un estado deplorable y no duda en pronunciarse en las más comprometidas cuestiones del mundo de la escena (el teatro para minorías, el teatro político, la Escuela de Declamación, un Teatro Dramático Nacional...). Tiene el dianense muy clara idea de la necesidad de la renovación del teatro español del momento¹².

Es también notable el trabajo de Juan Chabás como adaptador y traductor. En *La Gaceta Literaria* aparece en 1930 (nº 73 y 74, 1 y 15 de enero) la traducción del catalán de *¡Civilizados siempre!*, de Carles Soldevila; ese mismo año publica La Farsa *La calle*, de Elmer Rice, en traducción de Chabás desde la versión francesa; estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid el 14 de noviembre de 1930, con decorados de Bartolozzi; en febrero de 1934 se estrena en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid su versión de *Ciclón*, de Sommerset Maugham, por Irene López Heredia.

Menos conocida es su actividad de autor dramático. En una entrevista con motivo del estreno de *Ciclón* se le preguntó que por qué no intervenía en la vida teatral con una obra original. A lo que respondió que porque es más fácil estrenar esas versiones que lo sería la obra propia: “Sé seguro que ni con visitas ni ruegos conseguiría estrenar el teatro que a mí me gusta hacer... [...] Un teatro que, con espíritu humano nuevo y verdadero valor literario, sea muy buen teatro. Pero eso, que es muy difícil de hacer, es más difícil aún de estrenar”.

9 Vid. Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, cit., pp. 396-401.

10 Vid. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 192-195.

11 Recordemos, a modo de ejemplo, su opinión acerca de una obra tan alejada de su estética y pensamiento (y del de *Luz*, diario de la República) como *El divino impaciente*; Chabás reprocha al autor la falta de equilibrio entre “lo exterior y lo íntimo”; cree que el brillante lirismo se queda en lo externo mientras que falta “hondura de pensamiento, sobriedad de palabra y ceñida arquitectura”; la pieza “más que un poema dramático se nos aparece como un conjunto de bien enlazadas estampas”. Para el montaje y la representación no falta, sin embargo, “un elogio sincero” y se deja constancia de que el autor “fue muy aplaudido y ovacionado al final del epilogo” (“*El divino impaciente*, en el Teatro Beatriz”, *Luz*, 28 de septiembre de 1933, p. 10). Vid. Mariano de Paco, “El estreno de *El divino impaciente*, de José María Pemán”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 385-394.

12 Vid., como simple muestra, su artículo “El teatro en 1933”, *Luz*, 1 de enero de 1934. Reproducido en Javier Pérez Bazo y Javier García Gabaldón, eds., *Juan Chabás. De las vanguardias al exilio (1900-1954)*, Madrid, Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 262-264.

A finales de 1934, no obstante, se produce en Zaragoza el malogrado estreno de *Krik*, texto suyo hoy perdido, por la compañía de Társila Criado.

No vuelve a escribir para la escena, aunque Pérez Bazo dio a conocer en su tesis doctoral y en su citada monografía (pp. 344-349) unas páginas manuscritas (sin fecha pero de 1952-53) del inicio del primer acto de una obra teatral no concluida (tras un prometedor arranque, poco ofrece después; los temas son cercanos a otros que le preocupan: estudiantes, clases sociales, pobreza, amor...)¹³.

De modo voluntario u obligado por las circunstancias, pronunció Chabás conferencias, escribió opúsculos... Tuvo también relación con tertulias y escenarios y fue precisamente en ellos (al igual que de distintos modos sucedió a Valle-Inclán, a Benavente o a Jacinto Grau) donde se produjo un notable episodio de su biografía: en 1930 conoció a la actriz de la Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza Carmen Ruiz Moragas ("La Moragas"), que fue esposa del torero mejicano Rodolfo Gaona¹⁴ y amante del rey Alfonso XIII, con quien tuvo dos hijos¹⁵. Juan Chabás, que le dedicó los ensayos de *Vuelo y estilo*, disfrutó de una íntima relación con ella que duró hasta su pronta muerte, en junio de 1936, tras la que él "perdía el rumbo de su vida amorosa"¹⁶.

Es sabido que en el primer tercio del siglo XX el teatro español goza de una gran actividad que no se corresponde con la calidad de lo que en la escena se presenta; desde finales del anterior, crecía la conciencia de que nuestro teatro precisaba de una dignificación artística. Intelectuales, autores, críticos, directores y gentes de la escena sienten la urgencia de configurar un teatro opuesto al modelo realista entronizado en los escenarios; y no sólo son abundantes los textos en los que se reflexiona teóricamente sobre el teatro sino que periódicos y revistas muestran "la aguda conciencia de decadencia y crisis en el mundo teatral"¹⁷. El *Teatre Intim*, fundado por Adrià Gual en Barcelona en 1898, sirvió de modelo a intentos posteriores con propósitos similares; es lo que ocurre en Madrid con el *Teatro Artístico* de Benavente, el *Teatro de Arte* de Villaespesa o el *Teatro de Arte* (1908-1911), impulsado por el crítico teatral Alejandro Miquis, "eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias"¹⁸. Firman su Manifiesto, en 1908, numerosos nombres del teatro español entre los que

13 Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, cit., pp. 344-349.

14 Son de interés las entrevistas a Rodolfo Gaona y a Carmen Ruiz Moragas hechas por *El Caballero Audaz* [José María Carretero, y publicadas en el volumen primero de *Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por El Caballero Audaz*, Madrid, Ediciones Caballero Audaz, 1943, pp. 661-666 y 667-674.

15 Uno de ellos, Leandro Alfonso Luis Ruiz Moragas reclamó judicialmente su reconocimiento como hijo de Alfonso XIII, lo que se le concedió en mayo de 2003 con el derecho a utilizar los apellidos "de Borbón Ruiz".

16 Vid. Javier Pérez Bazo y Javier García Gabaldón, eds., *Juan Chabás. De las vanguardias al exilio (1900-1954)*, cit., pp. 82-87.

17 Entre otras llamativas citas, recoge Dru Dougherty: ("Talía convulsa: La crisis teatral de los años veinte", en César Oliva, ed., *Dos ensayos sobre teatro español de los veinte*, Cuadernos de Teatro, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 90), esta opinión de Ricardo Baeza: "Aquí nos encontramos con un fenómeno singularísimo: la inferioridad no sólo de nuestro teatro respecto del teatro extranjero, sino también de nuestro teatro respecto de nuestras otras actividades artísticas" (*El Sol*, 19 de octubre de 1926, p. 1).

18 Jesús Rubio Jiménez: "El *Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *Siglo XX/Twentieth Century*, V, 1-2, 1987-1988. Reproducido en *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Cuadernos de Teatro, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

no faltan dramaturgos de éxito comercial, como el mismo Benavente, que, sin embargo, estaban persuadidos de la necesidad de *otro* teatro que se desarrollara al mismo tiempo. En sus primeros párrafos se afirma:

Sinceros amantes del arte escénico, síntesis y compendio de todas las bellas artes; dolidos y apenados del industrialismo que parece ser la razón única de su vida, pretendemos crear, no frente al teatro industrial sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un *teatro de arte*.

Además de los innegables problemas de “organización”, era ineludible que, para su “regeneración”, el teatro se despegase de la realidad diaria, de los temas burgueses, de los tópicos moralizantes y vulgares, y entrase en el mundo del misterio, del sueño y del subconsciente; para ello habían de superarse los modos escénicos vigentes. En el Manifiesto se añadía a continuación que había que “constituir el público de vanguardia que desbroce el camino y abra horizontes nuevos al arte escénico del porvenir”. La formación de ese público culmina en los años de la República con la meta de conseguir que esté constituido por el pueblo, según ejemplifican autores como García Lorca, Alberti, Casona o Miguel Hernández y empresas como el *Teatro de las Misiones Pedagógicas*, *La Barraca* o *El Búho*¹⁹. Para Chabás, forman éstas el “Teatro experimental”, que con su otra cara, el “Teatro Nacional”, conforma la “misión didáctica” del teatro”.

Chabás insiste, al comenzar la quinta parte de su *Literatura española contemporánea*, en la “decadencia” del teatro español desde fines del XIX, a diferencia de lo que sucede en el resto de géneros: “La renovación de nuestras letras, su ascensión indudable desde el XIX a nuestros días, que tanto encumbra a nuestra lírica, a la prosa de ensayo y con algunos escritores del 98 mantiene a gran altura a la novela, no pudo contener esa decadencia del teatro”²⁰. Para él, “salvo algunos ensayos de juvenil renovación sólo cuentan tres dramaturgos, Benavente, los hermanos Quintero y Arniches”, que él admite, en 1933, como “los grandes”, pero advierte el problema de la reiteración de sus fórmulas: “se imitan a sí mismos”²¹.

En cuanto a los autores que se comprometen con la renovación escénica, tiene Chabás meditados juicios que, salvo en casos particulares, manifiestan ponderación y equilibrio. Pone reparos, como apuntamos, al teatro azoriniano porque “la dimensión que en la obra de Azorín tiene verdadero valor emotivo es el tiempo, no el espacio...” (p. 107)²². Aprecia mucho el intento “renovador” de Jacinto Grau, considera la obra de Martínez Sierra por encima de los demás “imitadores” y, sobre todo, destaca el mérito de “sus esfuerzos de director de escena” (p. 627). Valora de modo extraordinario la obra dramática de Lorca, mientras que

19 De ello me he ocupado ampliamente en “El teatro de vanguardia”, en Javier Pérez Bazo, ed., *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC & Ophrys, 1998, pp. 291-304. Puede verse también Mariano de Paco, “«Si no hay público, crearlo...» (Apuntes sobre autores y público en la España del siglo XX)”, *Las puertas del drama*, 28, otoño 2006, pp. 12-16.

20 Juan Chabás, *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, edición de Javier Pérez Bazo, Madrid, Verbum, 2001, p. 595. La primera edición se publicó en La Habana en 1952.

21 Juan Chabás, “El teatro en España”, *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1934, pp. 81-84.

22 Juan Chabás, *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, edición citada, cuyas páginas indicamos.

en la producción de Rafael Alberti (a la que dedica apenas unas frases en la página 499) ve “una contribución de valor muy estimable a la renovación de nuestro teatro” que muestra “la posibilidad de que Alberti llegue a escribir algún día una obra teatral”.

Hay una apreciable coincidencia en ciertos planteamientos de García Lorca y de Chabás. Afirma éste, por ejemplo, en 1933 que el teatro es “una de las más altas y a la vez la más popular manifestación de una cultura nacional”; Lorca dice no mucho después en su “Charla sobre teatro” (1935): “El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas [...] Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo...”²³. Cree Chabás que en “lo poético” está la solución para la crisis del teatro porque se identifica con “lo nuevo” (lo poético, vs. el verso); Lorca piensa que “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana...”; y así sucede también respecto a lo popular, la tradición, los clásicos (teatro nacional) o el valor didáctico de la escena...²⁴.

Federico García Lorca escribió en su juventud, como ahora conocemos bien, numerosos textos y apuntes teatrales en los que busca expresarse fuera del teatro comercial de su época; en esa misma dirección, llega al escenario con *El maleficio de la mariposa*, metamorfosis de un poema que Gregorio Martínez Sierra le pidió que convirtiera en texto teatral y le estrenó en 1920 en el vanguardista Teatro Eslava. El resultado constituyó un estrepitoso fracaso, que Chabás ve lógico “en el ambiente sórdido del teatro madrileño, de comedias de vecindad y estampas locales adocenadas” pero que en su atinada opinión es “signo revelador de un futuro gran dramaturgo” (p. 429). *Mariana Pineda* supuso, por el contrario, un triunfo del dramaturgo granadino que Chabás une, también en su *Literatura española contemporánea*, a la conexión entre la época del despotismo inculto de Fernando VII y los Cien Mil Hijos de San Luis con la Dictadura de Primo de Rivera (p. 430).

García Lorca experimenta constantemente con distintas formas y subgéneros, de la farsa a la tragedia, en su producción dramática y, consciente de la dificultad que algunos de sus textos tendrían para llegar a los espectadores, tiene un repetido empeño en conseguir para su “teatro del porvenir” un nuevo público capaz de recibirlo; por eso La Barraca era empresa que tanto le ilusionaba. Chabás explica el notable valor de esta agrupación, su vínculo con la República, su valor educativo y su acierto al rescatar nuestro teatro clásico, esencial en el Teatro Nacional. Estudia muy detenidamente su obra poética y dramática y las comenta con su personal estilo, como puede verse en las primeras palabras dedicadas a *La casa de Bernarda Alba*:

Bernarda es una mujer viuda, con cinco hijas. La casa, en medio del campo, tiene una ventana: frente a ella, cerro y cielo. Todas las mujeres, enlutadas. Todas dominadas por la madre; ella es de granito y esparto. Quiere que sus hijas sean también de esparto y granito (p. 475).

23 Federico García Lorca, *Obras Completas*, edición de Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 1997, vol. III, p. 255. Chabás hizo a Federico la entrevista “Federico García Lorca y la tragedia”, publicada en *Luz* el 3 de julio de 1934 y reproducida en las pp. 535-537 de ese volumen.

24 Vid. para Chabás, a este respecto, Bernardo Antonio González, “La teoría de la crítica teatral durante la Segunda República: El caso de Juan Chabás”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, 1995, pp. 365-392.

En el capítulo dedicado a “Los dramaturgos jóvenes”, destaca Chabás a Max Aub y a Casona y menciona a Valentín Andrés Álvarez y a Claudio de la Torre (como dijimos, hizo críticas de *Tararí* y de *Tic-Tac*). Cipriano de Rivas Cherif es reiteradamente exaltado por su labor al frente del TEA pero olvidado como autor. Con Casona comete una serie de errores (probablemente fallos de memoria) en su *Literatura española contemporánea* pero mantiene el gran aprecio demostrado en los inicios del dramaturgo asturiano. Si en el artículo de *Almanaque literario* (vid. nota 21) se refiere a *La sirena varada*, Premio Lope de Vega de 1933, no puede deberse sino al olvido y a la obligada falta de documentación el que en el manual lo atribuya a *Nuestra Natacha*, al tiempo que coloca ésta como primera obra del autor.

En cuanto al teatro de humor, ya señalamos su simpatía hacia los hermanos Álvarez Quintero y Arniches, si bien no faltan para ellos las críticas, mientras que manifiesta su desprecio (excesivo sin duda) para Jardiel Poncela y para Muñoz Seca:

Aunque no suele hacerse en la mayor parte de los manuales de literatura, creo que el género llamado *astracán*, debiera excluirse de los capítulos dedicados a la historia del teatro. Podría hablarse de ese espectáculo en una historia de las costumbres, al estudiar algunas formas de patología social; no creo que para incluir en una historia de la literatura y sus diversos géneros a los cultivadores del llamado teatro de astracán, haya mejores razones que para dedicarle un capítulo a la novela rosa, con Pérez y Pérez al frente, o a la pornografía romanceada, o a cierta desvergonzada mercancía caricaturesca que pretende en las librerías acreditarse de literatura humorística y cuyo representante más en boga es un tal Jardiel Poncela, cultivador también del astracán.

El productor más famoso de ese género extraliterario y consiguientemente extradramático —todo teatro es literatura— es Pedro Muñoz Seca, que no acertó nunca, cuando lo pretendió, a escribir una comedia sentimental o de costumbres y se lanzó, al considerar sagazmente algunos de sus fracasos, a la más disparatada contorsión de la farsa, rebajando soezmente los temas más altos, buscando la más chocarrera forma del retruécano verbal, y envileciendo el idioma estercolariamente (p. 629).

El primer tercio del siglo XX es para el teatro español una época de gran actividad teatral que no se correspondía con una calidad pareja. La insatisfacción de quienes se oponían al realismo y a las convenciones naturalistas dio lugar a actitudes renovadoras que dejan ver una fecunda *crisis*. En ese contexto los hombres de teatro y los dramaturgos buscan otras vías, desde los teatros experimentales a las piezas vanguardistas y, ya en los años treinta, al teatro comprometido o “de avanzada”. En él desarrollan su labor creativa algunos de los más grandes dramaturgos de la historia del teatro español y en este ambiente efectúa Juan Chabás sus críticas teatrales, bajo el signo de las ideas de vanguardia. Años después, al escribir su *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, la situación social ha cambiado y las ideas del dianense se han sumergido en un método sociológico de base marxista: “De la poética de vanguardia a la estética del compromiso”, como subtítulo acertadamente su estudio Javier Pérez Bazo. La guerra civil sí tuvo lugar y no pudo

producirse la evolución sin ruptura que soñara Max Aub en la ficción de su ingreso en la Real Academia, de la mano precisamente de Chabás, en 1956. Por eso, los juicios del manual están a veces (des)teñidos por la convicción política, si bien conservan siempre la agudeza crítica del autor, en el que permanecen lúcidas ideas que expuso años atrás con brillantez en sus escritos de la prensa.