

Capítulo 1

El *drama alegórico* entre 1918 y 1931

1.1. El *drama alegórico* como propuesta antirrealista

La recuperación del auto sacramental en el período que comprende este estudio, después de casi dos siglos de prohibición en España, no puede entenderse sin tener en cuenta el *frisson* de trascendencia y espiritualidad que recorre la literatura y, de forma más específica, el teatro en el primer simbolismo europeo y español, con el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, de un lado, y el expresionismo alemán, de otro, como auténticos guías (Innes, 1992).

Los nuevos caminos dramáticos se codifican en torno a un repudio generalizado por la convención realista y la apuesta decidida por que la escena se convirtiera, utilizando una expresión redonda de Ramón Gómez de la Serna, en una «síntesis gráfica de ideas». Blanca de los Ríos apuntaba, por su parte, que «lo que acerca a los innovadores al teatro de Calderón es la tendencia antinaturalista y el anhelo de retreatralizar el teatro, la aspiración a un teatro integral» (1927: 11).

Para ello era de capital importancia la pérdida de referencialidad inmediata que el actor convencional establecía entre escenario y patio de butacas. Poco importa que esta *despersonalización* se llevara a cabo mediante su sustitución por marionetas o autómatas¹ —desde Valle hasta Lorca, pasando

¹ La versatilidad del muñeco y del autómatas en el teatro europeo de vanguardia ha sido objeto de numerosa bibliografía. Se trataba, en muchos casos, de explorar las posibilidades que ofrecía para la escena un actor *deshumanizado* al que se obligaba a reproducir movimientos marionetizados. La nómina de autores que se valieron del recurso es enormemente amplia y va desde Jarry (*Ubu roi*, 1888) a Maeterlinck (*La princesse Maleine*, 1889). Otros

por Grau— o a través de sombras chinescas —en el *Quatre Gats* de Barcelona—; eliminando la palabra como elemento transmisor prioritario —con el desarrollo de un drama pantomímico que se prolonga desde Jacinto Benavente hasta las experiencias del Teatro de Arte madrileño (Peral Vega, 2008)—, o desposeyendo al actor de su entidad corpórea y psicológica para convertirlo en un tipo —piénsese en el *revival* de las máscaras de la *commedia dell'arte*, empezando por el *Teatro fantástico* (1892) y *Los intereses creados* (1907), ambas de Benavente, hasta las reelaboraciones más sustantivas de Lorca, con *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926) a la cabeza— o en una idea —y es ahí donde la recuperación del auto cobra sentido—.

Como José Yxart se encargó de demostrar, ya desde fechas tempranas en París fueron frecuentes las representaciones de misterios medievales con técnicas si no modernas —tal el caso de las sombras chinescas— sí, al menos, reconfiguradas para los nuevos tiempos —sobre todo las marionetas—: «con *marionettes* y sombras chinescas se han representado en París nada menos que algunos misterios y dramas místicos de innegable valor literario» (1987, 1: 284). A este asunto ha dedicado páginas elocuentes Javier Cuesta Guadaño (2017: 346-377) en un recorrido exhaustivo por la espiritualidad religiosa en diversas piezas teatrales de nuestro país, bien espigadas todas ellas por el ya citado Yxart, quien diferenciaba entre «obras de temática religiosa pero con resolución más bien realista» de los «verdaderos dramas místicos» (Cuesta Guadaño, 2017: 348). Se trata, aun cuando algunos fueran estrenados, de textos más para leídos que para ser representados: *Pascua de Resurrección* —inserta en *Teatrillo* (1903), de los hermanos Millares Cubas—; *La redención de Judas* (1903), de Jacinto Grau, y *La cena de Bethania* (1910), de Tomás Morales, entre otros.

teorizaron sobre las posibilidades de títeres y marionetas, desde Gordon Craig —y su teoría de la *Über-marionette*—, Pierre Albert-Birot y Meyerhold, hasta llegar a la obsesión que, en un determinado momento de su andadura creativa, mostró Paul Klee por aquellas (Marti / Klee, 2006). El pintor suizo hizo participar a «ses *marionettes aux folles représentations* du Bauhaus de Weimar» (Groshens, 2008: 200). Las posibilidades escénicas de la marioneta como intérprete pleno, al margen de actores que suplantarán su identidad, quedaron demostradas con el Teatro dei Piccoli italiano, al frente del cual estuvo Vittorio Podrecca. No debemos olvidar en este sentido, claro está, ese prodigio de integración de lenguajes artísticos titulado *El retablo de Maese Pedro*, con música de Manuel de Falla y la colaboración inestimable de Hermenegildo Lanz, que fuera estrenado en París en 1923.

Me gustaría detenerme, no obstante, en tres propuestas muy singulares, dos de ellas escénicas y una estrictamente textual. La primera de ella, de carácter escénico, fue *Navidad*, espectáculo a partir del texto homónimo de Gregorio y María Martínez Sierra, estrenado en el Teatro de Arte el 21 de diciembre de 1916. El estreno de la obra fue acompañado de una edición que, exquisita en su factura, fue publicada por Renacimiento. Iba, toda ella, salpimentada de grabados de Durero, asunto que la coloca como uno de los ejemplos más notables del libro modernista como soporte ilustrador del texto teatral (Rubio Jiménez, 1991).

Navidad, aun cuando pieza deudora aún de resabios realistas y de un toque sensiblero que la lastraba, interesa a nuestro cometido por dos razones. No podemos hablar, en sentido estricto, de un auto sacramental, pero sí de un primer intento con virtualidad escénica por llevar a escena esta conmoción espiritual de la que hablábamos previamente. El espectador asiste a la vivificación de un retablo barroco con la Virgen –interpretada para la ocasión por Catalina Bárcena– como figura principal. Así lo describía *Oberón* en la revista *Atenea*:

La Virgen desciende del Retablo y le acompañan los arcángeles, una vez aparecen desde las naves laterales: el Arcángel Miguel, con áureos reflejos en toda su figura armada; el Arcángel Rafael, *en traje de camino, con su pez de plata*, y el Arcángel Gabriel, *con aquella vara de simbólicas azucenas* (1916: 15).

Y todo ello se produce en medio de una atmósfera evocadora, resaltada a través de una acotación poética de marcado cromatismo modernista:

Entonces se difunde por el templo una luz de misterio y de milagro: es la luz de una clara luna de enero que entrando por los vidrios de colores de los ventanales y quebrándose en el humo del incienso, se irisa en nacarados y plateados reflejos (Martínez Sierra, 1916: 15).

El nacimiento a la vida de criaturas inertes constituye uno de los tópicos del primer modernismo teatral hispánico. Piénsese en *El encanto de una hora*, pieza inserta en la miscelánea de Benavente *Teatro fantástico* (1892). Lo relevante en esta ocasión es, en primer término, que se trata de esculturas sacras de una catedral barroca, nacidas con el único objeto

de redimir a los más desfavorecidos de un barrio marginal de la capital; y, en segundo lugar, que la vivificación del retablo se realiza adoptando una de las formas teatrales recodificadas por la modernidad: la pantomima. Estamos hablando, por tanto, de un primer intento por unir mensaje trascendente y espiritualidad con vanguardia, precisamente en el seno de una de las empresas teatrales que, con todos los peros que puedan ponérsele (Checa Puerta, 1998; Peral Vega, 2016c), constituyó un soplo de aire renovado en la exhibición de lenguajes y textos con escasa cabida en la cartelera oficial.

La segunda propuesta, estrictamente textual, está constituida por una pieza pionera: *El primitivo auto sentimental*, escrita por Federico García Lorca en 1918. El granadino se adelanta en la determinación, incluso expresada en el propio título, de recuperar la forma teatral barroca. Forma parte de un conjunto de obras iniciales, todas ellas caracterizadas por la reincidencia en el asunto religioso –*Teatro de almas. Paisaje de una vida espiritual* y [*Dios, el Mal y el Hombre*]–, en las que el joven Lorca testimonia su querencia a abandonar una idea dogmática de Dios, la consideración de la duda continua como «asiento para la dignidad del hombre» (Martín, 2013: 155) y la certeza, heterodoxa, de que cualquier posibilidad de trascendencia se mide en el placer y no en su culpabilización. Así, El Fantasma Poeta de *El primitivo auto sentimental*, proyección primeriza del autor, afirma rotundo que

tenía fe en que mi más allá sería la alegría y el goce del amor... y no puedo resignarme a que todo sea distinto y lleno de sombra. Sobre todo a estar lejos del Amor. Aquí no puedo amar mi amor porque he sentido en mis entrañas frías una mano que me lo borra. Y creo que esta mano es la mano de Dios (1997d: 897).

García Lorca utiliza la plantilla del auto sacramental barroco para indagar en su «yo interior» o nuestro «yo trascendental». En este sentido, la abstracción y la alegoría son vehículos para mostrar «un estado del alma» en la búsqueda anhelante y siempre íntima para el primer Lorca de «su belleza» y «su verdad» (Maeterlinck, s.a.: 116). Lorca sustituye el adjetivo «sacramental» por «sentimental» con el objetivo de dislocar el horizonte de expectativas del lector y mostrarle *su* camino en la expresión de la trascen-

dencia, caracterizado por un «sincretismo de lo religioso y lo profano, del espíritu y la carne [...] para lograr acceder a la plenitud humana» (Martín, 2013: 157).

No me detendré aquí en un análisis exhaustivo de la pieza, con una ambientación claramente connotada de resabios simbolistas, a partir de la influencia indeleble que Maeterlinck ejerce sobre él en estos primeros escritos², pero sí me gustaría centrar la atención en dos de las *dramatis personae*: el ya citado El Fantasma Poeta y el Búho. El primero adquiere una importancia capital como vocero inicial de las ideas más heterodoxas esgrimidas, desde muy pronto, por el poeta, que alcanzarán dimensión acabada en sus obras teatrales *imposibles*, algunas de ellas consideradas también como autos (*El público* y *Comedia sin título*). Desde su condición alegórica, delata la impostura que se esconde tras el amor de los hombres a Dios —«[e]l amor a Dios no ha sido sentido por nadie en la tierra. Los que lo ansiaban no lo deseaban por Él mismo sino por ellos» (1997d: 897)—; afirma, después, la prevalencia del amor entre los hombres —sea de la condición que fuere— sobre el afán divino por cercenarlo —«El amor que yo cantaba sobre mi sendero era el amor único, la primavera del alma. El odiado por Dios. Es lo que está encima de todas las cosas. ¡La pasión universal! Es la pasión que empieza por el sexo y acaba en la pureza de un deseo imposible» (897); y, en último término, delata, con ecos de San Juan de la Cruz, su anhelo por alcanzarlo: «Quería huir para buscarlo, para buscar mi carne. No lo gocé del todo y siento la nostalgia infinita de llegar a él» (897).

La segunda *dramatis*, el Búho, «animal emblemático de la sabiduría, [...] se yergue contra la dictadura de la religión monopolizadora» (Martín, 2013: 154). Más allá de su valor simbólico, Lorca naturaliza una de las tendencias más acusadas del teatro simbolista europeo; me refiero a aquella que dibuja atmósferas, ideas y hasta conceptos etéreos en los escenarios a partir de fábulas protagonizadas por animales (Peral Vega, 2020).

Nos encontramos, pues, ante una pieza insólita, pues Lorca asume, por vez primera en nuestra tradición dramática, los presupuestos de la forma teatral barroca —personajes alegóricos, disposición antirrealista, conceptualización...— no como un mecanismo de recreación arqueológica sino como

² Remito para ello a mi estudio previo «Federico García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck» (2019).

plantilla sobre la que plantear, en primer término, un retorno al mensaje original de los evangelios –de amor y no de culpa– y, en segundo lugar, como medio de justificar, de forma muy germinal aún y con la falta de concreción propia de la conceptualización a través de figuras y no de personajes, el que será tema central de su dramaturgia: la dignidad del amor y la lucha por alcanzarlo, vivirlo y mostrarlo.

En la tercera de las propuestas, también de carácter escénico, García Lorca fue personaje fundamental, pues de hecho la representación tuvo lugar en su casa familiar durante la tarde de Reyes de 1923. Se trató de una función «de arte puro», como el propio Federico la definió en carta enviada a su amigo Melchor Fernández Almagro (1997a: 165), que fue interpretada por títeres, «de medio cuerpo y de volumen completo (*guignol*) y recortados en un plano (*planista*)» (Soria Ortega, 2000: 394-395), creados para la ocasión por Hermenegildo Lanz³; aderezada por piezas musicales de Stravinsky, Debussy, Ravel, Albéniz, cantigas de Alfonso X el Sabio transcritas por Pedrell y villancicos medievales, todas ellas arregladas por Manuel de Falla, e integrada por tres piezas: el anónimo *Auto de los Reyes Magos*, primera pieza dramática conservada de la tradición castellana; el entremés de *Los dos habladores*, tradicionalmente atribuido a Miguel de Cervantes, y la fábula escénica del propio Federico titulada *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Como puede observarse, la estructura de la función sintetizaba una máxima no solo de la trayectoria lorquiana sino también de toda la renovación teatral en España, esto es la fusión de la tradición y la vanguardia, a partir de la adopción de una forma dramática –los títeres–, reconfigurada por la modernidad europea desde finales del siglo XIX, y la alternancia entre piezas clásicas –medieval y barroca– y una contemporánea, escrita por Lorca para la ocasión.

No es mi intención aquí detenerme en los detalles de esa tarde de «arte moderno», como la calificó su principal estudioso (Soria Ortega, 1985), sino destacar el hecho de que García Lorca eligiera el *Auto de los Reyes Magos* y le otorgara lugar primordial en la *soirée*, puesto que a ella se reservó el último lugar, a modo de fin de fiesta. Lanz ideó unos títeres planos,

³ Como apuntó José Mora Guarnido en una de sus crónicas sobre el evento publicada en el diario madrileño *La Voz*, Hermenegildo Lanz «talló los muñecos, abocetó los vestidos, pintó las decoraciones y embocaduras de escena; armó en fin el complejo tinglado del retablillo» (1923a: 2).

hasta ciento cincuenta figuras distintas, «inspirados en las ricas miniaturas de un código del siglo XIII» (Mora Guarnido, 1923a: 2), en concreto el de Alberto Magno, conservado «en la Biblioteca de la universidad granadina» (1923b: 4). Recurramos a las palabras del propio Mora Guarnido:

Los Reyes de Oriente y sus cortejos, la corte de Herodes, la súplica de las madres desoladas por el decreto de degollación de los Inocentes... Todas ellas [las figuras] se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en el cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o en un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fondo, donde la caravana final de los Reyes se pierde, en tanto que se oyen villancicos lejanos (1923b: 4).

Más allá de la recreación emotiva que Mora Guarnido realiza del espectáculo ideado por quien fuera uno de sus más leales amigos, interesa destacar la técnica de resabios primitivos que se infiere de la descripción pormenorizada del tabanque. No se trataba tan solo de recuperar, desde un punto de vista arqueológico, una pieza tradicional de nuestro repertorio, ni siquiera de hacerlo inspirándose en los *crisobitas* andaluces, sino de conectar con algunas de las tendencias pictóricas más relevantes de finales del XIX y principios del XX. Me refiero, de forma particular, al prerrafaelismo, penetrado no solo de un fortísimo afán trascendentalista sino marcado, además, por una recreación medievalista, unida en múltiples ocasiones a la recuperación de asuntos religiosos. Piénsese en cuadros como *La estrella de Belén* (1887-1890), de Edward Burne-Jones (Birmingham Museum and Art Gallery) y *Los tres magos trayendo regalos*, de Eleanor Fortescue-Brickdale, o en el tapiz *La adoración de los magos* (1901), de Edward Burne-Jones y William Morris (Art Gallery of South Australia, de Adelaida). No olvidemos que el propio Mora Guarnido habla de «quebradas perspectivas», insistiendo en el guiño a una forma de recrear los volúmenes que nos remite al *Trecento* italiano, fuente de inspiración primera para la Hermandad de los Prerrafaelistas⁴. Pero se trataba, sobre todo, de conectar con la

⁴ Nótese que el peso de esta influencia late todavía en obras de madurez lorquiana. Pongo el caso de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, por otro lado traspasada de transcendencia crística, cuando en el inicio del cuadro tercero la acotación dice como sigue: «Comedor de PERLIMPLÍN. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente. La mesa con todos

ola de trascendencia que barrió Europa desde finales del XIX y a España hasta bien entrada la década de los veinte. Maeterlinck, guía espiritual del simbolismo teatral europeo, había retratado en *La intrusa* (1890) la presencia inquietante de la muerte, y en *Los ciegos* (1891) la angustiada búsqueda y espera de la verdad, a partir de los doce invidentes que ruegan por el retorno de un sacerdote, ya muerto, con una evidente correlación entre los personajes de este «drama estático» y los doce apóstoles bíblicos y el propio Cristo. Lorca, por su parte, imbuido por completo en el influjo maeterlinckiano (Peral Vega, 2019)⁵, elige este misterio⁶ porque sabe apreciar en él su verdadera esencia: la «indagación de la verdad» y la «preocupación por la verdad revelada» (Pérez Priego, 2004: 616).

Como vemos, los Martínez Sierra y, de forma mucho más rotunda, García Lorca supieron anticiparse a la recuperación del drama religioso, por muy heterodoxo que fuera, y a la abstracción de las ideas aprendidas en Calderón. Algunos años después, fue *Azorín* quien, desde las páginas del *ABC*, señaló que en el dramaturgo barroco y en *El gran teatro del mundo* se dibujaba la línea prioritaria por la que transitaba «ya toda la literatura dramática novísima». Para demostrarlo pone como ejemplos a Luigi Pirandello, autor de una «obra abstracta, puramente intelectual» (1926: 4) y también al británico Vane Sutton, cuya pieza *El viaje infinito* se representaba por entonces en el Teatro Victoria Eugenia de Madrid. Uno y otro componían su dramaturgia a partir de personajes poco referenciales, preñados de condición alegórica, de forma tal que no le duelen prendas en afirmar, un año antes de que la recuperación del auto sacramental barroco se naturalizara escénicamente en las fiestas del Corpus de Granada, que «asistimos, al presente, en Europa, a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas, no de tesis sociales y políticas» (1926: 4).

los objetos pintados como en una "Cena" primitiva» (1996: 274). Obviamente, en el caso del Perlimplín latía también, qué duda cabe, la distorsión de perspectivas que los jóvenes del 27 habían aprendido en el cine expresionista alemán (baste pensar, por ejemplo, en *El gabinete del doctor Caligari*, 1920).

⁵ A pesar de la relación maestro-discípulo, a estas alturas de su producción Lorca se mostraba ya mucho más luminoso que el dramaturgo belga, como se observa en muchos de sus *juvenilia* teatrales, en los que busca continuamente a Dios, si bien reivindicando la fortaleza de su imperfección de hombre deseante —si se me permite el adjetivo juanramoniano—.

⁶ Más allá de la explicación fácil del día en que se realizó esta función de «arte moderno».