

---

¿TEATRO MENOR? ¿TEATRO BREVE?  
SOBRE UNA OBRA INÉDITA DE LAURO OLMO\*

Luciano GARCÍA LORENZO  
(C.S.I.C.)

La primera parte del título de esta comunicación plantea un problema que, naturalmente, no voy a intentar solucionar y si solo esbozar algunas ideas en torno a lo que tradicionalmente se ha denominado «teatro menor». Creo que todos estamos de acuerdo en que las obras agrupadas bajo ese calificativo poseen unas características comunes que, en mayor o menor medida, se dan en todas ellas. Estas notas distintivas serían, fundamentalmente, las siguientes:

1. La menor extensión de estas piezas, frente a las comedias, tragedias, etc., convencionales. Esta extensión es, sin embargo, muy diversa, pues varía de las escasas docenas de versos de no pocos entremeses, jácaras, etc., hasta la considerable extensión de piezas calificadas de muy distintos modos dentro de los géneros o subgéneros tradicionalmente catalogados como «teatro menor»<sup>1</sup>.

---

\* Este artículo está incluido en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid entre el 20 y 22 de mayo de 1982, Anejos de la revista *Segismundo*, nº5, CSIC, Madrid, 1983, pp.281-288.

<sup>1</sup> *Vid.* para esto y muchos de los aspectos en que nos detenemos a continuación, el ya clásico libro de Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965. También, y entre otros trabajos dedicados al tema, el artículo de Fernando LAZARO CARRETER, «El Arte Nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», en *Anuario de Letras*, 1965, pp.75-92, y el libro de HANNAH BERGMAN, *Luis Quiñones de Benavente y los entremeses*, Madrid, Castalia, 1965. No hace falta recordar la utilidad, siempre latente, de la Colección de Cotarelo y su valiosísima Introducción.

2. Estas piezas son consideradas, globalmente, de inferior calidad que las obras de mayor extensión. Las razones que podríamos aducir para testimoniar esta afirmación tienen como motivos fundamentales: a) la escasa trascendencia de los temas planteados y, como consecuencia de esa mayor extensión antes mencionada, la consiguiente falta de posibilidades de profundización en los mismos; y b) la pobreza psicológica de los personajes que protagonizan esas piezas, quedándose, la mayoría de ellos, en tipos esquemáticos conformando un cuadro de carácter costumbrista o esbozando conflictos humanos en situaciones muy concretas. (No hace falta decir que las afirmaciones anteriores tendrían que ser matizadas adecuadamente, pues los ejemplos que harían excepción creo que están en la mente de todos, desde Cervantes a no pocos autores del presente siglo.)

3. Las obras consideradas «menores» dramáticamente han sido, también generalmente, de carácter humorístico o cómico, desde los pasos hasta las más recientes y pasando por los centenares de entremeses y sainetes hasta los calificativos de muy diverso tipo con que fueron catalogadas en el siglo XIX y primer tercio del XX<sup>2</sup>. Otro problema es la carga de trascendencia social, humana, política, etc., que muchas de esas piezas tienen tras la hilaridad que producen. Y otro problema también a debatir es la práctica de no pocos dramaturgos, planteándose desde el principio un conflicto de carácter intelectual, social, etc., y desarrollándolo con un tratamiento que está muy lejos del humor o de la comicidad. Azorín o Buero Vallejo pueden ser dos testimonios cercanos.

4. Estas piezas están también caracterizadas por desarrollar una acción única y hacerlo muy linealmente, huyendo de símbolos o alegorías y buscando llegar directamente al público, generalmente por medio de una técnica realista <sup>3</sup>. Tanto los

---

<sup>2</sup> Vid. mi artículo «La denominación de los géneros teatrales en el siglo XIX y primer tercio del XX», en *Segismundo*, num. 5-6, 1968, pp. 191-199. Para el Siglo de oro: Margarette NEWS, *Los géneros dramáticos en las Poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, especialmente pp. 153-156 y 193-197.

<sup>3</sup> Además de la bibliografía clásica sobre la dualidad entremés o sainete-realismo, *vid.*, para el teatro más cercano a nosotros, las personales ideas de varios protagonistas del hecho teatral contemporáneo en «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», en *Primer Acto*, núm. 102, 1968, pp. 20-29. En una línea de signo muy diferente, recomendamos al lector el excelente prólogo de Fernando González Ollé a la edición, realizada por Vicente Tusón, de los pasos de Lope de Rueda, publicada por la Editorial Cátedra (1981) y especialmente las pp. 31-33. El profesor González Ollé, refiriéndose a las obras de Rueda, afirma: «Raro es el estudio de los pasos que no les atribuye, al enumerar sus rasgos distintivos, el del realismo. Sin entrar en precisiones teóricas sobre tal categoría literaria, estimo consecuente con los resultados del análisis efectuado hasta aquí, poner en duda tal atribución... Si opino, en cambio, que los pasos se insertan en una línea costumbrista o que, cuando menos, abundan en manifestaciones de esta naturaleza.» Vid. también Eugenio ASENSIO, *Itinerario del*

diálogos como los movimientos escénicos – abundantes y significativos – tienen como fin primordial lograr la carcajada del espectador, pues entretener, divertir, deleitar, durante cinco, quince o treinta minutos, es el éxito a que aspiran habitualmente los autores de estas obras.

5. El espacio donde se desarrollan es, en la mayoría de las ocasiones, también único, aunque existan cambios escenográficos en otras obras. Ahora bien, incluso en aquellas de una cierta extensión y más cercanas a nosotros, lo normal es el escenario único. Recordemos, y son sólo unos cuantos ejemplos, los patios de vecindad, las tabernas o las calles del Madrid sainetesco, como también los tópicos patios andaluces de las piezas de los Alvarez Quintero.

6. En relación con lo anterior, y recordando las clásicas reglas, debemos considerar también el tiempo en que la acción tiene lugar. Evidentemente, aquí nuestras afirmaciones deben ser más tajantes, pues no sólo en el sainete dieciochesco, sino en los entremeses y en el resto de las piezas que ahora nos ocupan, el tiempo dramático y el tiempo del espectador coinciden, no habiendo, generalmente, saltos que interrumpan esa acción lineal y fluida antes mencionada.

7. Por último, reseñaríamos también que estas obras componen lo que denominaríamos actividad secundaria de los escritores, sobre todo de los que ocupan un lugar de primera fila en nuestra historia literaria, y son un complemento –a veces muy querido (recuérdese a Cervantes)– de la práctica de las obras convencionales en extensión, firmadas por esos mismos autores. De todas maneras, en el recuerdo de todos están los nombres de escritores que, practicando fundamentalmente este género menor, lograron un éxito considerable en su tiempo y sus obras son hoy tanto materia de estudio como de reconocida bondad desde perspectivas diversas. Quiñones de Benavente o don Ramón de la Cruz pueden ser dos de estos nombres. Por el camino inverso, necesario es recordar piezas de menor extensión que las convencionales y de una calidad indiscutible, como pueden ser esas joyas de Valle-Inclán tituladas *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del Rey* o *La rosa de papel*.

En fin, y ya históricamente, afirmaríamos que, frente a la riqueza de nuestros pasos, luego de los entremeses, más tarde de los sainetes y después de los cientos de títulos calificados muy diversamente en la segunda mitad del siglo XIX y principios de nuestro siglo, la práctica de la obra «menor» en la postguerra ha sido muy escasa. Efectivamente, muchos escritores han compuesto algunas de estas piezas, pero no hay en la práctica de este tipo de teatro un testimonio como el de Ignacio Aldecoa en el cuento y cuando recordamos a León Felipe, Buero Vallejo o Lauro Olmo, no lo hacemos por ese tipo de piezas, sino por los *Versos y oraciones del caminante*, *Historia de una escalera* o *La*

camisa<sup>4</sup>.

Y volvamos de nuevo a la pregunta formulada al principio: ¿teatro menor o teatro breve? Si nos atenemos a la definición que el *Diccionario de la Real Academia* ofrece de estos términos, cualquiera de los dos puede aplicarse al tipo de obras que estudiamos, aunque, sin duda, la segunda responde más precisamente a la definición. Dice el *Diccionario*...: «breve. De corta extensión o duración», «menor. Que tiene menos cantidad que otra cosa de la misma especie». El problema no está, pues, en el sentido exacto que las dos palabras tienen, sino en el que la tradición ha ido dando a la segunda —«menor»—, olvidando que la «cantidad» se refiere al número mayor o menor de palabras que conforman las piezas para derivar a la «cantidad» de calidad existente en las obras. Y de esa manera, «teatro menor» lleva consigo una carga peyorativa y siempre en relación con el tradicionalmente denominado «teatro mayor», es decir, las obras dramáticas de duración normal, divididas en actos. Es más, si tuvieramos que elegir un término, dada la situación actual de ambos lexemas en su referencia al teatro, nos inclinariamos por «breve»; un teatro breve en cantidad y no menor en calidad como muchos de nuestros entremeses y sainetes frente a la menor calidad de muchas de las comedias que nacieron paralelas cronológicamente a ellos; un teatro menor en extensión pero mayor por sus bondades, como el de Azorín, frente a algunas de sus obras largas; un teatro menor a la hora del tiempo de representación como la ya citada trilogía de Valle y que no desmerece de la media de su producción; un teatro breve como la veintena de piezas en un acto, escritas por Max Aub y que componen, quizá, la producción más importante de este subgénero dramático en el siglo XX.

Evidentemente, la calidad no tiene que ser proporcional a la cantidad y ahí están fray Luis y San Juan de la Cruz con sus esencias poéticas<sup>5</sup>, de la misma manera que el *Quijote* o *La Regenta* derrochan bondades en cientos de páginas, y el *Lazarillo* o *San Manuel Bueno, Mártir* lo hacen también en pocas decenas. En el denominado «teatro menor» hay muchas, muchísimas obras de nulo o escaso valor, de la misma manera que los anaqueles de las bibliotecas están cubiertos por «novelones» o «dramones» que allí se conservan como testimonios de una manera de hacer literatura y poco o nada más. Me

---

<sup>4</sup> Entre los dramaturgos más recientes hay un nombre que destaca por su dedicación a la composición de obras cortas. Se trata de Antonio MARTINEZ BALLESTEROS (*Farsas contemporáneas, Retablo del tiempo presente*...). De todas maneras, y también las dos últimas décadas, hay bastantes autores teatrales que, sobre todo, se iniciaron escribiendo este tipo de teatro. Vid. L. Teresa VALDIVIESO, *España. Bibliografía de un teatro silenciado*, Lincoln, Nebraska, 1979.

<sup>5</sup> Queremos hacer notar que el calificativo «menor» también se utiliza en poesía, pero curiosamente no se dice «poesía menor» a la que está compuesta con versos de ocho o menos sílabas, sino que el término se refiere directamente al verso para indicar su extensión sin que se den con ello referencias cualitativas.

inclino, pues, por el calificativo de «teatro breve» para agrupar a las obras que ahora merecen nuestra atención, prefiriendo los juicios de valor para referirme individualmente a la calidad de cada una de ellas. Y no olvidemos que Cervantes parece que estaba lejos de alcanzar la estatura de Don Quijote, como a Clarín le faltaba mucho para llegar a ser, como su Don Fermín de Pas, «el más apuesto azotacalles de Vetusta»<sup>6</sup>.

Entre esa no muy abundante nómina de autores contemporáneos que han compuesto obras de corta duración, y a los que antes nos hemos referido, ocupa un lugar destacado Lauro Olm o<sup>7</sup>. Hasta el momento las piezas breves de este dramaturgo son:

- *El milagro*, compuesta en 1953, estrenada en 1955, inédita,
- *El perchero*, compuesta en 1953, inédita.
- *La noticia*, compuesta en 1963, estrenada en 1969, publicada en 1965.
- *De cómo el hombre lirripión tiró de la manta*, sin estrenar, publicada en 1970.
- *Nuevo retablo de las maravillas y olé*, compuesta en 1965, sin estrenar, publicada en 1965<sup>8</sup>.
- *La niña y el pelele*, compuesta en 1965, estrenada en 1969, publicada en 1965.
- *Ceros a la izquierda*, compuesta en 1965, sin estrenar, publicada en la Université de Rennes, s.a.
- *La metamorfosis de un hombre vestido de gris*, compuesta en 1965, estrenada en 1965, publicada en 1966.
- *El tonto útil*, compuesta en 1965, estrenada en 1969, publicada en 1968.
- *El mercadillo utópico*, compuesta en 1965, estrenada en 1969, publicada en 1968.
- *José García*, compuesta en 1973, estrenada en 1975, publicada en 1973<sup>9</sup>.

Si tenemos en cuenta que hasta 1979 Lauro Olmo tenía escritas diecinueve obras, podemos afirmar que las piezas breves de su repertorio —once— componen un número considerable. Más aún, nos atrevemos a asegurar que Olmo es, entre los autores más importantes de nuestro último teatro, el más prolífico en este campo, superando con mucho a cualquier otro escritor. Problema diferente es la suerte corrida por estas piezas, la mitad de las cuales están sin estrenar y el resto se han presentado a un público

---

<sup>6</sup> *La Regenta*, I, 1. Edición de Gonzalo Sobejano. Madrid, Castalia, 1981.

<sup>7</sup> Para un estudio global de Lauro Olmo, *vid.* mi edición de *La camisa, English Spoken y José García*, Madrid, Espasa Calpe, Col. «Selecciones Austral», 1981. Allí recojo una bibliografía selecta sobre este dramaturgo.

<sup>8</sup> Las tres conforman *El cuarto poder*, que se publicó en *Lauro Olmo. Teatro*, Madrid, Taurus, Col. «El Mirlo Blanco», 1970, pp. 221-254.

<sup>9</sup> Para una información más detallada, *vid.* la bibliografía recogida en el volumen citado en nota 8.

minoritario y en sesiones únicas.

A partir de 1980, esta labor de Lauro Olmo en el denominado «teatro menor o breve» se ha visto aumentada con diversas piezas, algunas todavía en fase de reelaboración, y dos, al menos, ya terminadas definitivamente, lo cual no quiere decir que Lauro Olmo no vuelva a ellas antes de darlas a la escena, como es su costumbre. Estas dos obritas llevan por título *Ese que nos mira* y *El espíritu del pedestal*, y ambas, con alguna o algunas de las que el autor tiene en una fase todavía provisional, compondrán un nuevo caleidoscopio que llevará por título *Historias de la transición*. Vayamos ahora con la segunda de las citadas.

*El espíritu del pedestal* está finalizada en 1980 y es una pieza de relativa brevedad, de sencilla trama y con bastantes personajes para lo que es habitual en este tipo de obras de Lauro Olmo. La idea que nutre la acción dramática estimamos que es un acierto: en el Madrid de la transición política última un avisado alquila y vende pedestales en plena calle con el fin de que los interesados en conseguir cargos políticos vayan ensayando actitudes y posturas, dignas de ser immortalizadas en monumentos públicos después de su labor como senadores, diputados e incluso reyes. La ironía es manifiesta en la obra y Olmo se burla con desparpajo, no exento de ciertos tintes de amargura, de unos tipos dramáticos trasunto de actitudes y personajes que sin dificultad hemos visto aparecer en la España de los últimos años: por una parte, tres «juerguistas», tres personajes populares muy cercanos al «chulo» del sainete decimonónico o del género chico, mezclando en sus diálogos la política, el sexo y el fútbol, de la misma manera que en *La camisa* o en *English Spoken*, lo hacían personajes no muy lejanos a éstos; tres juerguistas sin nombres que los individualicen (de la misma manera que en *José García* aparecían tres parroquianos de un bar, en *La noticia* tres voceadores de periódicos y dos hombres, en *El Nuevo Retablo...* cuatro curiosos, o en *Ese que nos mira* dos funcionarios) y para los cuales la nueva etapa se reduce a ser concejal por Los Carabancheles, aunque Castelar sólo sea una estatua en el Paseo de la Castellana y Menéndez Pidal quede reducido a motivo de chiste de dudoso gusto. Y en lo alto del pedestal, ya imbuido de su espíritu, otro aspirante a regir destinos democráticos, impacientando al primero que espera su turno porque pasan quince segundos del tiempo estipulado y aún continúa, hierático y «decimonónico», ocupando el puesto que ya no le corresponde. Pero el personaje, o mejor el tipo, que mejor corresponde a ciertos sentimientos de muchos españoles de la España reciente es «El Trepa», el ambicioso sin escrúpulos, el profesional de las manifestaciones de protesta pero sin preocuparle los problemas que a ellas dan origen, el acaparador de puestos, el adulador, el retórico que tiene bien aprendidas palabras a la moda —contingencia, osmosis estructural, coyuntura...— pero vacías de sentido... Lauro Olmo pretende con sus *Historias de la transición* reflejar, a su manera, ciertas actitudes de los españoles de su tiempo y lo hace con situaciones muy precisas y buscando, con tópicos fáciles de identificar, ingenuas ilusiones, ambiciones torcidas o solapados rencores... Y mientras tanto, la tradicional picaresca que se aprovecha de todo esto, alquilando y vendiendo pedestales con el fin de estar preparado para un futuro pleno de posibilidades

o vendiendo reproducciones de los padres de la patria en un comercio callejero, que recuerda a ese Rastro protagonista de tantas piezas de este carácter.

El teatro de Lauro Olmo se inscribe dentro de la más rancia tradición realista y el recuerdo del sainete popular está presente en todas sus obras, tanto en las breves como en las de duración normal. Elementos sainetescos hay en *La camisa* o en *English Spoken*, y sainete popular es también *El espíritu del pedestal*; un sainete comprometido, pero sin acidez; un cuadro levemente intelectualizado, pero protagonizado por tipos que son recreación de otros ya ampliamente conocidos; un habla la de estos personajes que Olmo conoce muy bien, pues además de haberla admirado en su maestro Arniches, ha tenido ocasión de oírla mil veces... *El espíritu del pedestal* no es una pieza que ocupará lugar privilegiado en la producción de su autor y, por ende, tampoco figurará en una selecta antología del teatro contemporáneo; ahora bien, esta piececita, como, en general, todas las que componen el teatro breve de este dramaturgo, tienen un valor testimonial importante, tanto desde el punto de vista social como literario. El tiempo demostrará más aún lo primero; nosotros hoy ya podemos afirmar lo segundo, pues *El espíritu del pedestal* es uno de los últimos eslabones de esa cadena que a partir de los pasos y entremeses llega hasta nuestros días. Y si muchas de estas piezas cortas, que han conformado un género, acababan en canto y en baile, cantando y bailando finaliza la obrita de Olmo. En los entremeses a la canción y a la danza acudían los personajes –desde el «bobo» hasta el monarca–<sup>10</sup>, y en *El espíritu del pedestal* a la danza y al canto esperpénticamente acuden los personajes, desde el ciudadano ya convertido en Excelencia hasta las tres maniquies que salen del escaparate para participar en la fiesta. El Madrid de Olmo, en otras ocasiones también hambriento, aquí ya es, indudablemente, brillante y absurdo.

---

<sup>10</sup> Recuérdese el entremés del Conde Alarcos, entre otros, o los monarcas de las comedias burlescas. *Vid.*, entre otros sobre el tema, mis artículos «Entremés de Conde Alarcos», en *Prohemio*, V, 1, 1974, pp.119-135 y «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», en *Revista de Literatura*, XLIV, 1982, pp.1-23.