15

HISTORIA Y DEMOCRACIA, VEINTE AÑOS DE CONVIVENCIA EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Manuel PÉREZ
(Universidad de Alcalá)

El presente trabajo intenta llevar a cabo una aproximación al teatro histórico creado por los dramaturgos españoles entre 1975 y 1996. En la elaboración del mismo nos hemos atenido al criterio preferencial de la representación efectiva de las obras, dando prioridad, en general, al teatro que accede a los escenarios desde el inicio del proceso democrático hasta el final de la etapa constituida por el ejercicio del gobierno por parte del Partido Socialista, período que, en nuestra opinión, resulta susceptible de ser dividido en los dos espacios cronológicos a los que aluden los parágrafos de este trabajo.

En él trazamos un marco general que permita ordenar el considerable conjunto de piezas históricas estrenadas en estos años[1] y conjeturar, a través de ellas, cuáles son las diferentes actitudes apreciables en la sociedad española de la democracia con respecto al pasado común. Se trata, en último término, de la existencia de diversas visiones del mundo que hallan en la creación teatral de temática histórica cauces especialmente adecuados para su materialización, de acuerdo con los presupuestos metodológicos mantenidos en la labor de historización del teatro contemporáneo llevada a cabo por Ángel Berenguer desde su magisterio en la Universidad de Alcalá. A este investigador le debemos la organización del material que aquí presentamos a través de las distintas

[1] En nuestro trabajo *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)* aparecen las descripciones de la práctica totalidad de los espectáculos llevados a cabo durante estos años en los lugares teatrales de la capital del estado. Esta obra constituyó el volumen doble, de carácter monográfico, de la revista *Teatro*, núm. 3-4, Junio-Diciembre de 1993, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

tendencias que es posible considerar en la creación teatral española de los últimos años.[2] En efecto, pensamos que la aplicación del concepto de *tendencia* al estudio de la creación teatral española de la Transición Política y del período siguiente (la Postransición), al tiempo que da cuenta de la naturaleza y génesis de los lenguajes escénicos puestos en juego, así como de sus relaciones con un entorno teatral de rango europeo, pone de relieve, también en el ámbito del drama histórico, unos modos y unos propósitos que se corresponden con la inscripción de los dramaturgos que cultivan dicho género en el seno de una u otra corriente creadora.

I. El teatro histórico en la Transición Política (1975-1982)

I.1. El teatro histórico de signo restaurador

El teatro restaurador había estado representado en la primera mitad del siglo por aquellas creaciones que materializaban la visión del mundo de la nobleza a través de unos lenguajes escénicos vinculados con el pasado teatral español, tales como el drama histórico-poético.[3] Este teatro histórico codificado en verso y animado de una voluntad enaltecedora del pasado imperial había sido cultivado, al amparo del reaccionarismo de la mentalidad autoritaria, en la primera década de la posguerra, pero durante la Transición Política adquiere una presencia menos que anecdótica, precariamente representada por el espectáculo *Los consensos medievales o Follones a raudales*, alegato altamente alusivo a la actividad política del momento, absolutamente carente de entidad teatral y redactado, en consonancia con el reaccionarismo que lo anima, en un verso pseudohistórico lejanamente seguidor de la estela del teatro restaurador de comienzos de siglo.[4]

En la Transición Política, en efecto, el teatro restaurador aparece caracterizado por la explicitud con la que manifiesta un común posicionamiento ideológico declaradamente adverso a los acontecimientos políticos y los valores sociales activados por el proceso transitorio, que halla en el monodrama de Emilio Romero *Yo fui amante del rey* el mejor

---

[2] La aplicación del concepto de *tendencia teatral* al estudio del teatro español de la primera mitad del siglo es llevada a cabo por Ángel Berenguer en *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus (Historia y crítica de la Literatura Hispánica), 1988.

[3] Cf. Berenguer, *op. cit.*, pp. 27-28.

[4] Francisco Teixidó, que firmaba el texto, era a la sazón "poeta festivo y político en *El Alcázar*" y desde la perspectiva de sus colaboraciones en el principal periódico reaccionario de la etapa, dedicaba su obra a insultar y atacar al presidente del gobierno, por entonces dimitido, Adolfo Suárez, así como a vituperar el proceso democrático, ensalzando a las figuras de la reacción, precisamente una semana antes del frustrado intento de golpe de estado de 1981.

ejemplo de la utilización del tema histórico al servicio de este proselitismo político e ideológico de signo involucionista. Se trata de una obra de carácter abiertamente reaccionario y hasta ofensivo para las nuevas instituciones, en la que el autor pretende establecer una homología entre la Transición Política y aquella otra transición acontecida también en los años setenta del pasado siglo, materializando así la explicitación del juicio adverso que la mentalidad continuista ejerce sobre el proceso transitorio:

> La utilización consiste en un desdén continuo, con una insistencia que llega a ser fastidiosa, por la política y los políticos, los partidos, el Parlamento, la democracia, la República. No se ahorran comparaciones insultantes (...). Brillan y se ensalzan, por el contrario, acontecimientos como la entrada del general Pavía en el Congreso o el gobierno fuerte de una sola persona, que se identifica (...) con la virilidad.[5]

I.2. Historia reciente e innovación teatral en la Transición Política

En el drama *El corto vuelo del gallo*, Jaime Salom cultiva el tema histórico mediante el acercamiento a un pasado reciente, centrado en el tratamiento -entre documentado e imaginario- del entorno familiar de Franco. Resulta significativo el juicio adverso, casi general, emitido por las críticas del estreno, que creen adivinar razones de búsqueda de éxito en un tratamiento más oportunista que determinado por la voluntad de profundizar en la temática abordada:

> Habla de un tema 'vendible' propenso a la polémica, que es de lo que al parecer se trata.[6]

En el fondo, el acercamiento a motivos de candente interés en la sociedad española del momento, sin propósito alguno de clarificación de los mismos y sí desde una voluntad de evidente explotación oportunista, constituye un rasgo perfectamente identificable en una parte considerable de la creación teatral española de la Transición Política, prolongación a su vez del teatro de carácter innovador que, surgido en el primer tercio de nuestro siglo,[7] recorre por entero este espacio cronológico hasta nuestros días. La adopción, por parte de los dramaturgos que lo cultivan, de la línea de la comedia burguesa de evasión, así como su concepción del hecho teatral como producto de consumo, que debe ser dotado de elementos innovadores aptos para atraer a públicos

---

[5] Crítica teatral de Eduardo Haro Tecglen, en *El País*.

[6] Crítica de Juana Ballester en *Diario 16*.

[7] Cf. Berenguer, *op. cit.*, pp. 38 y ss.

potenciales, determina una especial configuración de estos dramas que se deja sentir igualmente en las no muy abundantes piezas de temática histórica cultivadas por estos autores.

I.3. La renovación de signo radical

En la escena de la Transición Política aparecen un considerable número de obras que transponen una mentalidad rupturista en el plano político-social, partidaria de prescindir de los elementos del antiguo régimen en el proceso transitorio y de los aspectos de visión del mundo vigentes en el anterior período en la conformación de las mentalidades de la nueva sociedad española. En su mayor parte, los autores de estas obras habían desarrollado en el período anterior una labor creadora intensamente determinada por el ejercicio de una oposición ideológica a la dictadura y configurada a través de unos lenguajes dramáticos encaminados esencialmente a materializar dicha actitud opositora, para lo cual habían desarrollado elementos de combatividad ideológica y de denuncia del sistema social que hallan en el teatro histórico una eficaz vía de manifestación.

En general, estas creaciones responden a un concepto contestatario y reivindicativo de la historia, desde el cual, antes que reconstruir con rigor los contextos pasados en los que se basan argumentalmente, pretenden extraer una lección de denuncia de un sistema represivo perteneciente al pasado pero transferible, a través de una suerte de simbolización ejemplarizante, a las condiciones opresivas de la dictadura.

Como señala Martha T. Halsey, a propósito del drama de Martín Recuerda *El engañao*, estas obras presentan "una realidad que se puede parangonar o equiparar perfectamente con la de la época franquista." Por ello, dicho teatro "supone, por parte del espectador, la necesidad de una elección política".[8] En consecuencia, *El engañao* insistirá en el establecimiento de un paralelismo simbólico entre el plano imaginario de carácter histórico y el presente (final del anterior régimen) que contempla la creación de la obra, con intención fuertemente crítica del segundo momento.

También en los dos estrenos de Alfonso Sastre durante el período se da un propósito de alusión a la realidad española del pasado inmediato, trasponiendo a una situación de falta de libertades (en opinión de algunos, ya en claro proceso de superación durante la Transición Política) problemáticas simbolizadoras tales como la persecución y el exilio de los intelectuales (*La sangre y la ceniza*) o la detención indiscriminada de inocentes, con claras reminiscencias personales (*Ahola no es de leil*).

Por su parte, Domingo Miras presenta en *De San Pascual a San Gil* una separación ideológica entre dos Españas irreconciliables, partiendo de un tiempo histórico al que

---

[8] Véase su "Introducción" a José Martín Recuerda, *El engañao. Caballos desbocados*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1980.

se otorga un elevado valor paradigmático:

> Esta farsa sobre la España isabelina pinta un cuadro (...) en el que aparecen retratadas -caricaturizadas- las dos Españas, integrista y progresista, en su inacabable enfrentamiento.[9]

Y, en *La Saturna* (obra cuyo referente histórico es reemplazado por un universo de carácter literario), el mismo autor transciende la concreta temporalidad histórica de los hechos imaginarios para aludir al momento de composición de la obra, dando como resultado una utilización crítica y simbólica de la historia, a través de

> una parábola que traslada la crítica que formula a las condiciones de la sociedad actual, estableciendo un paralelismo históricamente no aceptable.[10]

Se dan, pues, frecuentemente en estas obras modos de presentación indirecta y alegorizadora de la realidad que combaten, para cuya interpretación ofrecen unas claves que ganan la complicidad previa del espectador. Así, en la obra de Alfonso Sastre *Ahola no es de leil*, "intencionadamente se pretende jugar con los tiempos, el ayer y el hoy, para dejar bien clara la diana hacia la que apunta el dardo"[11], diana que el crítico desvela así:

> En esta historia, por partida doble, al no encontrar al verdadero culpable, hacen pasar por tal a los dos inocentes consecutivamente. El programa de mano nos recuerda textualmente cómo en 1974, 'a raíz del atentado de la calle del Correo, la Policía presentó como implicadas a varias personas, entre ellas a la mujer de Alfonso Sastre, Eva Forest'.[12]

Dichos procedimientos de referencialidad indirecta suponen, simultáneamente, intentos de soslayar la fuerza coercitiva de una censura, en ocasiones, implacable. De esta manera, el debate, con respecto al teatro de la Transición, viene siendo planteado en términos de la posible vigencia de unas obras que, prohibidas antes, se enfrentan en el momento de su estreno con el problema de la validez de los posicionamientos ideológicos y de los lenguajes dramáticos que las conforman.

A este respecto, es necesario destacar cómo se produce, con notable frecuencia, una circunstancia que caracteriza buena parte de este teatro radical. En efecto, si la alusión diferida constituye un mecanismo escénico tan eficaz en coyunturas de ausencia de

---

[9] Crítica de Manuel Gómez Ortiz en *Ya*.

[10] Crítica de Lorenzo López Sancho en *ABC*.

[11] Manuel Gómez Ortiz, *Ya*.

[12] Ibídem.

libertades cuanto fútil en la nueva situación política de la Transición, mayoritariamente refrendada por los españoles, la denuncia, encubierta o explícita, practicada por este teatro aparece dirigida contra aspectos de la realidad que el público empieza a identificar cada vez más con el régimen autoritario y que van perdiendo relieve a medida que progresa la Transición.

Así es como, en *El engañao,* el fuerte contenido reivindicativo (valores relativos a hermandad y antimilitarismo, en el marco de una sociedad española fuertemente dividida) que plantea, y que se traduce en un evidente maniqueísmo, hace que la obra sea percibida como producto de otro tiempo, ya anacrónico en el momento de su estreno:

> El recurso al feísmo, a la pintura negra de la España negra, además de ser ya tópico, pierde eficacia porque resulta convencional.[13]

De esta manera, pasados los primeros momentos, en los que la nueva situación de tolerancia propicia el desbordamiento de protestas largo tiempo reprimidas, la combatividad contenida en estas obras y mantenida por algunos autores en sus nuevas creaciones comienza a ser juzgada por la crítica como un desahogo que torna anacrónicos los lenguajes dramáticos que lo expresan. Es así como, en opinión del crítico, la obra de Domingo Miras *De San Pascual a San Gil* "llega a su estreno en el Español fatigada, usada"[14].

Así también, en su espectáculo de creación colectiva titulado *Cambio de tercio*, el grupo Tábano lleva a cabo un análisis del período histórico anterrepublicano, puesto al servicio de un paralelismo con el proceso de la Transición Política a través de una suerte de alegorización que cuestiona la mentalidad reformista predominante en el proceso de cambios emprendido por la sociedad española, manifestando, por lo mismo, una evidente disconformidad con el cambio político, en tanto que éste estaba siendo auspiciado por el poder vigente. Las críticas del estreno juzgan la obra como teatro histórico de intención política, que intenta establecer un "paralelo entre el tiempo evocado y el nuestro antes que la simple dramatización de aquel período", mientras señalan

> la posible insuficiencia de un pensamiento más paródico que creador, más ligado a los tiempos de resistencia (...) que a los actuales.[15]

Con un tratamiento diferente (versión humorística del descubrimiento de América, a través de un lenguaje escénico plural y festivo), Alberto Miralles lleva a cabo en su *Cristóbal Colón* (nueva versión del anterior *Cátaro-Colón*) un propósito de

---

[13] Lorenzo López Sancho, *ABC*.

[14] Eduardo Haro Tecglen, *El País*.

[15] Crítica de José Monleón en *Triunfo*.

desmitificación de la historia oficial que, bajo formas diversas, estará presente en las intenciones de buena parte de este teatro radical:

> Se trata de una versión humorística del descubrimiento de América (...) Se plantea el supuesto de las motivaciones del descubrimiento como conquista, expansión y lucro frente a las coordenadas de la fe o el oportunismo de un glorioso navegante.[16]

I.4. Drama histórico y teatro de reforma

En consonancia con la mentalidad de reforma que protagoniza y conduce el proceso de cambios, numerosos obras estrenadas durante la Transición Política evidencian en sus autores un propósito renovador que afecta tanto a la inclusión de aspectos propios de una visión del mundo atenta a las nuevas señales del presente, como a la renovación de los lenguajes teatrales y a la búsqueda de cauces expresivos capaces de materializar en el plano escénico la nueva visión del mundo reformista.

Si el enfrentamiento crítico con el entorno del autor caracteriza a la mayor parte de estas obras, un considerable número de ellas reemplaza la imaginaria ubicación de sus temas en el presente por universos dramáticos situados en el pasado, reciente o no, y dotados por ello de una referencialidad de carácter histórico o, en ocasiones, literario. El propio Buero cultiva ahora, como en otros momentos de su creación anterior, el teatro de tema histórico en *La detonación*, recreación de los últimos momentos de la vida de Larra. Junto a él, otros autores, consagrados y nuevos, cuentan durante la Transición con estrenos de obras históricas.

No faltan en éstas alusiones al presente desde una consideración simbolizadora del pasado. Como ocurría con muchas obras de la corriente radical, también algunos de los dramaturgos reformistas desarrollan contenidos temáticos y argumentales que suponen una revisión, expresada teatralmente de manera oblicua, de aquellas cuestiones relativas a las libertades individuales y colectivas que el anterior régimen había sistemáticamente proscrito.

Así, la aproximación histórica practicada por Buero Vallejo en *La detonación* mantiene el sello personal del autor, quien "es siempre adepto a una forma didáctica de interpretar la historia":[17]

> Buero no sólo pretende desesquematizar [el tiempo escénico pasado], describirlo durante la acción de su pieza. Quiere también ejemplarizarlo,

---

[16] Crítica de Gregorio Bartolomé en *Ya*.

[17] Ángel Fernández Santos, crítica publicada en *Diario 16*.

> aproximarlo al momento en que vivimos y hacer perceptibles sus muchas semejanzas, el paralelismo de aquellos peligros en que la libertad sucumbía en el siglo pasado y éstos en que la libertad, apenas naciente, puede también sucumbir.[18]

También Carlos Muñiz señala, a propósito de su obra *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, cómo uno de sus propósitos es el

> deseo de desmitificar un momento de la Historia harto sombrío, aunque todavía ciertos sectores, más amplios de lo que sería deseable, se empeñan en proponer como glorioso, nítido, impecable.[19]

Sin embargo, no faltan tampoco los testimonios que revelan cómo entre estos autores el tratamiento de la historia es llevado a cabo desde propósitos que, rebasando la mera ejemplaridad con respecto a un presente indirectamente aludido, persiguen una clarificación del pasado que, antes que alterar las señales de identidad del momento histórico tematizado para ponerlas al servicio de una finalidad ideológica desenmascaradora, prefieren desvelar con rigor aquellas señales.

Así es como Carlos Muñiz reconoce también como suyo

> el deseo de responder con la verdad esperpéntica a las muchas y estrafalarias patrañas que se han dramatizado, a través de los tiempos, en torno a la triste figura del serenísimo príncipe don Carlos. No eximo de esta calificación ni el 'Don Carlos' de Schiller, tan bellamente escrito como falto del más elemental rigor histórico.[20]

De igual manera, el didactismo contenido en la obra que Juan Antonio Castro dedica al período doceañista reviste un carácter diferente a la mera referencialidad ejemplificadora, quedando más próximo al rigor explicativo y al "deseo de comprender" del que habla el prólogo de Muñiz. En efecto, en *¡Viva la Pepa!*, el autor

> explica las Cortes de Cádiz y su Constitución, las marionetas de los tres reyes (...) movidas por Napoleón, la guerra contra los franceses, los sufrimientos del pueblo, la frivolidad culpable de las clases dominantes.[21]

---

[18] Lorenzo López Sancho, *ABC*.

[19] Carlos Muñiz, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Madrid, Preyson (Arte Escénico, núm. 32), 1984, p. 5.

[20] Ibídem.

[21] Eduardo Haro Tecglen, *El País*.

En virtud de su acercamiento esencialmente intrínseco a los hechos ficcionalizados, el teatro histórico de signo reformador mantiene una vigencia estética e ideológica que, para la obra de Muñiz, la crítica ha puesto de relieve, pese al considerable retraso que, tras ser prohibida por la censura, experimenta el estreno de la misma:

> Había que averiguar ante todo si se trataba de una obra resistencial, cuyos méritos dependían, más que de sus calidades, de los malos tiempos en que fue escrita (..). A mi juicio, no sólo sobrevive a estas contingencias, sino que ha salido enriquecida con su desaparición.[22]

Por su parte, José María Rodríguez Méndez estrena en el período únicamente obras de carácter histórico, situadas en un pasado reciente en cuyo contexto, vigorosamente recreado, se entretejen conflictos individuales, a veces (como ocurre en *Flor de otoño*), con gran riqueza de matices:

> Todo el teatro de Rodríguez Méndez (...) podría considerarse como una crónica dramática de la vida española (...), [un intento de] oponer a la imagen habitual de la Historia, elaborada y transmitida por las clases dominantes, una imagen nueva (...), [dando voz a] los manipulados representantes de la vida popular española.[23]

Como especial parcela temática de carácter histórico, algunas obras de la Transición llevan a cabo la recreación imaginaria de universos ambientados en el entorno de la guerra civil española, en correspondencia con el constatado interés que, también en otros campos de la creación artística, como la novela o el cine, suscita este lamentable período en una coyuntura en la que, por fin, puede ser abordado en libertad. De esta manera, Fernando Fernán Gómez estrena *Las bicicletas son para el verano*, cuya acción

> se desarrolla entre el 12 de julio de 1936 y mediados de abril de 1939. Es la peripecia de un adolescente en el Madrid de ese corte temporal. La guerra que se mete en las vidas de los miembros de una pequeña comunidad.[24]

En esta obra, la recreación histórica basa sus impresiones sobre el entorno bélico en las vivencias particulares de los personajes y en la utilización de elementos interiorizadores e intimistas, de modo semejante a como José Luis Alonso de Santos

---

[22] Ángel Fernández Santos, *Diario 16*.

[23] José Monleón, *Triunfo* (crítica de *Historia de unos cuantos*, de José María Rodríguez Méndez).

[24] Ignacio Amestoy, crítica en *Diario 16*.

construye *El álbum familiar* a base "de impresiones procedentes de la impronta de la guerra civil en la mente de un niño".[25]

En estos dos últimos casos, el tratamiento teatral, al reemplazar un determinado juicio global sobre la historia por la enfatización de las motivaciones personales de los individuos, adquiere una parte de los rasgos de modernidad que se corresponden con la nueva concepción del fenómeno histórico aceptada por la crítica contemporánea:

> La historia está ya escrita, lo único que cambia ya es el orden de presentación, la estructura del relato, el punto de vista de los hechos.[26]

En esta misma línea ideológica pueden ser inscritas otras singulares aproximaciones a universos históricos llevadas a cabo por los dramaturgos del período. De este modo, en su obra *Ñaque o de piojos y actores*, José Sanchís Sinisterra recubre mediante procedimientos metadramáticos una reflexión, ligeramente escéptica y transferible a un plano de universalidad, acerca de la condición del actor y de su relación con el entorno social. Por su parte, aunque de manera formal e intencionalmente diferente, Francisco Ors se sirve en *Contradanza* de una anécdota narrativa notablemente audaz y ambientada en la corte británica de Isabel Tudor para materializar un conjunto de oposiciones que se polarizan en torno a la libertad (del amor homosexual, en este caso) y a la negación de aquella desde posiciones de ambición y de poder.

I.5. La recreación del pasado histórico en el teatro de ruptura

Un corto número de autores estrenan durante la Transición Política un teatro que evidencia una actitud de alejamiento con respecto a las esferas temáticas y estéticas presentes en el común de la creación teatral, para lo cual se sirven de lenguajes escénicos situados al margen de los cauces de comunicación teatral aceptados por la lógica, el realismo o la práctica escénica convencional. Los universos de estas obras aparecen configurados según el orden interior de la creación teatral y materializan de esta forma una respuesta defensiva y fabuladora a una realidad que no gusta y que es sustituida en escena por ámbitos irreales o poéticos, regidos por leyes propias.

A primera vista, lo anterior tornaría de algún modo insólito el tratamiento de la temática histórica por parte de los autores de este teatro, si consideramos que, como nos recuerda Patrice Pavis,

---

[25] Lorenzo López Sancho, *ABC*.

[26] Patrice Pavis, "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, número 2, Diciembre, 1992, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, p. 16.

> somos todos, sin lugar a dudas, prisioneros del esquema aristotélico que opone de manera rotunda la ficción a la historia.[27]

Sin embargo, autores como Fernando Arrabal, Rafael Alberti o Francisco Nieva dan a la escena de la Transición Política obras en las que, desde la particular configuración estética impuesta por el predominio en las mismas del orden individual y de la actitud rupturista, elaboran visiones del pasado colectivo que constituyen otras tantas vías de recuperación del espacio convivencial de la sociedad española.

Así es como, en *Oye, Patria, mi aflicción*, Arrabal lleva a cabo un evidente propósito clarificador de la historia nacional, centrado en una anécdota narrativa de carácter imaginativo y parabólico, tratada con tonos de delirio y pesadilla. Su visión de la historia manifiesta su posición de exilio interior y su actitud de ruptura ideológica, materializada en una idéntica voluntad de ruptura formal, inusitada en el teatro español del período.

También Nieva evidencia, en *Sombra y quimera de Larra*, una contemplación dolorida -en el tiempo de la acción y en el del estreno- de la realidad española, entretejida -con apoyo de elementos metateatrales y escenográficos de gran eficacia- en el drama personal del enfrentamiento del creador romántico con un entorno hostil.

Los ejemplos citados parecen mostrar cómo "sería más justo no separar de entrada y a cualquier precio lo ficticio de lo histórico".[28] En efecto, estos autores realizan efectivas creaciones dramáticas de temática histórica, aunque, como puede verse, desde posiciones alejadas tanto de cualquier propósito de recuperación de un pasado admirable como de la negación desmitificadora de la historia oficial y caracterizadas, antes bien, por su separación con respecto a los valores -también, teatrales- vigentes en su entorno. Así, acerca de la obra de *Oye, Patria, mi aflicción*, se escribe:

> Es en esta ambivalencia -que se corresponde rigurosamente con toda la obra y la vida de Arrabal: sentirse inevitablemente atado a una historia que no le gusta- donde está el interés de la obra y la clave de esa conexión concreta con nuestro tiempo.[29]

De manera similar, en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, creada con mucha anterioridad al periodo, pero solemnemente estrenada en España durante la Transición, se sirve Rafael Alberti de un singular tratamiento del tiempo dramático para expresar la fusión entre el acontecimiento histórico, la evocación de la experiencia individual del mismo y el contexto bélico opuesto a los valores de la belleza y de la vida.

---

[27] Íd., p. 8.

[28] Ibídem.

[29] José Monleón, *Triunfo*.

II. El teatro histórico en la Postransición (1983-1996)

Los años de gobierno del Partido Socialista Obrero Español constituyen, en la historia española contemporánea, un período con evidente entidad propia y especificidad que afecta a los órdenes político, social, económico, artístico y, desde luego, teatral.

La presentación, que a continuación realizamos, del teatro histórico estrenado en este período se atiene a un doble criterio constituido, de un lado, por la consideración de las tendencias teatrales en que se inscriben las distintas obras y, de otro, por la aparición en el horizonte teatral de factores provenientes de la nueva concepción del hecho histórico apreciable en los últimos años.

En efecto, las cuestiones relativas al mantenimiento de las tendencias del teatro español de nuestro siglo o bien a su reordenación según líneas que traducen las nuevas y viejas mentalidades perceptibles en la sociedad española son otros tantos aspectos que conforman el primer nivel de nuestro acercamiento al teatro histórico de la Postransición. Éste, por otra parte, es creado de manera creciente desde actitudes que, incardinadas en la creación artística y en el pensamiento del final del milenio, determinan una concepción de la historia que traduce la nueva valoración del individuo y la consiguiente relativización del relato objetivo.

II.1. Mentalidad conservadora y drama histórico en los últimos años

Desaparecida, a partir de 1982, la situación de transitoriedad en cuyos resquicios había germinado un teatro reaccionario explícitamente opuesto al cambio político, el teatro restaurador está representado, durante la Postransición, por aquellas obras y autores que reiteran fórmulas teatrales y visiones del mundo ancladas en la tradición y más propias de períodos anteriores que de los nuevos tiempos.

Buena muestra de ello es *La pasión de amar*, estreno tardío y reaparición esporádica de Joaquín Calvo Sotelo, que viene a ser un drama de tema menos histórico que folletinesco, restringido al análisis de la pasión amorosa entre Enrique VIII y Catalina de Aragón y mantenedor de las calidades de pieza bien hecha y literariamente pulcra que lo vinculan al teatro identificado de la posguerra, sin aportación relevante a la escena de nuestro tiempo.

Necesariamente tradicional resulta, en el nuevo contexto, el mantenimiento de procedimientos teatrales buscadores del éxito de cartelera que fueron característicos del teatro innovador de los anteriores períodos. Como también allí sucedía, estas obras funden los modos innovadores con elementos que responden a mentalidades conservadoras, como muestra el drama de Jaime Salom *Las Casas: una hoguera al amanecer*, cuyo evidente propósito ejemplarizante (centrado en el esfuerzo de que los enemigos de España no convirtieran en motivo de críticas el simbolismo de la efemérides

del Quinto Centenario) se conjuga perfectamente con un sistema de producción que hizo posible el estreno de esta obra del 'noventaidós' en ambas orillas del Atlántico, con gran aparato escenográfico y editorial. Por su parte, en *El señor de las patrañas* crea el autor un universo literario centrado en la figura de Juan de Timoneda, sobre un fondo de sucesos históricos utilizados, con cierta indefinición genérica e ideológica, como prisma del momento presente.

II.2. Teatro histórico e innovación tradicional

Las varias piezas que, entre las estrenadas por Antonio Gala durante este período, aparecen situadas por su autor en universos de carácter pretérito manifiestan la continuación, junto al personal estilo del dramaturgo, de unas formas teatrales de raigambre abiertamente tradicional, pese a la apariencia de actitudes contestatarias contenida en *La truhana*:

> No es exactamente comedia musical, es algo así como una pieza de encargo, casi una antología de motivos, más claramente una obra de, por y para festival.[30]

Ya se trate de pasados próximos al ámbito filosófico (*Séneca, o el beneficio de la duda*), ya posean un origen literario (*Carmen, Carmen*), estas creaciones sirven al autor como soporte de reflexiones que trascienden con mucho la mera recreación del ambiente histórico y materializan el predominio de los puntos de vista personales en el enjuiciamiento de los acontecimientos dramatizados.

Los modos característicos de la teatralidad de María Manuela Reina (universo indefectiblemente burgués, progresión dramática confiada a un diálogo correcto, de corte culturalista), animan también la aproximación de la autora a un pasado mitad documentado y mitad fingido en *Lutero o la libertad esclava*, debate dialogado, sin estructura dramática propiamente dicha, entre el artífice de la reforma protestante y la figura no menos sugestiva de Erasmo de Rotterdam.

Por su parte, Eduardo Mendoza intenta, desde la madurez de su dilatada carrera narrativa, un drama (*Restauración*) de titubeante entidad dramática, en el que la etapa histórica aludida en el título sirve como marco simbólico para la recreación, ambiciosa y literaturizada, de géneros dramáticos tradicionales, propios de la Cataluña del último cuarto del siglo XIX.

---

[30] Lorenzo López Sancho, *ABC*.

II.3. La nueva innovación y su acercamiento a la temática histórica

La creación dramática española de la Postransición acusa de manera evidente el impacto de la intervención directa del poder público en el mundo de la escena. La acción gubernamental, materializada en el plano económico a través de las subvenciones y en el plano ideológico a través de un control efectivo de la temática y de las propuestas de los autores,[31] determina la aparición de toda una corriente teatral constituida por obras que ajustan sus patrones formales y conceptuales a los criterios establecidos para la captación del dinero público. Surge así una nueva forma de innovación teatral que busca el éxito en el patrocinio institucional y de la que constituyen muestras especialmente significativas las obras específicamente escritas y estrenadas para beneficiarse del escandaloso despilfarro del año de los fastos.

El 'noventaidós', en efecto, acoge y recompensa con excesiva largueza diversas creaciones de regusto histórico o culturalista, entre las que se cuentan algunas ya citadas en este trabajo (*Las Casas: una hoguera al amanecer*, de Jaime Salom, y *La truhana*, de Antonio Gala) y otras pertenecientes a autores que serán mencionados más abajo (*Lope de Aguirre, traidor*, de José Sanchís Sinisterra; *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre; *Guerrero en casa*, de Fernando Savater).

Junto a ellas, es muestra significativa -tanto por su lamentable nivel escénico, como por el increíble número de patrocinadores públicos que apadrinaron su producción- la pieza de Fernando Fernán Gómez titulada *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, en la que, además, el autor intentaba, desde una actitud abiertamente innovadora, aprovechar la corriente de éxito que le había reportado su anterior adaptación escénica de *El Lazarillo de Tormes*:

> El producto final (...) ostenta suficientes sellos para ser exhibido en un mercado donde las denominaciones de origen son garantía, ya que no de exquisitas calidades, sí de un más que probable éxito comercial.[32]

Igualmente, en el drama de Concha Romero titulado inicialmente *Juego de reinas* y, más tarde, *Razón de estado*, las referencias a Colón y a su futura magna empresa parecen preparar un camino temático que determinará las condiciones de

---

[31] En Klaus Pörtl (ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Niemeyer, Tübingen, 1986, varios dramaturgos en activo expresan sus opiniones sobre este punto. Pueden consultarse también las valoraciones generales sobre la actividad teatral del período contenidas en las obras de Eduardo Galán (*Reflexiones en torno a una política teatral*) y Moisés Pérez Coterillo (*Los teatros de Madrid, 1982-1994)*, ambas publicadas por la Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, Madrid, 1995.

[32] Manuel Pérez, crítica teatral publicada en *Diario de Alcalá*.

producción/programación de buena parte del teatro que intentará acogerse a la generosidad presupuestaria de aquella coyuntura. El núcleo anecdótico inicial (conversaciones entre Isabel la Católica y su hija Juana, aquélla como figura histórica y ésta como personaje intrahistórico) sostiene un difuso conflicto de actitudes (primacía de la misión pública de la madre, horror al sacrificio de su vida amorosa en la hija), del que resulta un drama de fondo histórico, seriedad de propósito y factura dialogada de claro corte tradicional.

II.4. La historia puesta al servicio de la beligerancia ideológica

Puede resultar en cierto modo paradójico el hecho de que, en una época en la cual se lleva a cabo la consolidación del sistema democrático, se produzca al mismo tiempo el mantenimiento de un teatro histórico que, tanto en su voluntad ideológica como en su configuración estética, reproduce los modos del teatro resistencial del tardofranquismo, vigentes a su vez, como hemos visto, en el teatro radical de la Transición.

Sin embargo, el carácter abiertamente opuesto a la ideología dominante en el anterior régimen con que se configura la filosofía institucional de la España de la Postransición, así como el predominio de esa misma actitud de beligerancia ideológica en las nuevas autoridades teatrales que controlan la actividad escénica del período, son factores que explican la producción de un teatro que supone una continuación, no sólo de las intenciones, sino también de los lenguajes escénicos que habían caracterizado al teatro radical del período transitorio. Naturalmente, los factores de inadecuación ideológica y de anacronismo estético, ya presentes en la Transición Política, incrementarán su importancia en el teatro radical del nuevo período.

Es así como Martín Recuerda ofrece ahora a la escena *El carnaval de un reino*, obra de otro tiempo incluso en el hecho de la modificación del título inicial (*Las conversiones*, texto del período de la Transición Política), viniendo a constituir una drama de carácter histórico-literario (Enrique IV y Celestina) cuyo lirismo invalida parcialmente tal carácter y se materializa bajo forma de un lenguaje dramático hiperbolizado y deshumanizador por retórico. El tradicional andalucismo del autor, ahora castellanizado, sirve aquí a la expresión de una imagen de España, entre fanática y empobrecida, que guió las creaciones del teatro crítico en otros tiempos.

Por su parte, Alfonso Sastre mantiene, en sus estrenos del período, una dimensión político/ideológica que recubre a veces universos situados en el pasado literario o imaginario. Así, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* es, antes que adaptación del clásico, vehículo para la alusión directa (a través del trasvase temporal y de una evidente causticidad crítica) a aspectos conflictivos (represión, orden público,...) de la realidad político-social inmediata. El autor muestra aquí una postura esencialmente radical incluso en el nuevo contexto histórico, materializada en una oposición abierta al sistema democrático establecido. La voluntad de diferenciación ideológica del autor

parece informar *El viaje infinito de Sancho Panza*, en donde el binomio cervantino resulta invertido a través de la presentación de Sancho como auténtico loco idealista que embarca a su amo en la gran aventura. *Los últimos días de Emmanuel Kant* contiene, antes que evocación de la figura histórica, una reflexión tan desoladora como nihilista sobre la agonía y el desgaste en que desemboca el ciclo individual de la vida humana.

El debate ideológico de antiguo cuño aparece también instalado en la creación histórica de Manuel Martínez Mediero durante el período, ya sea mediante la inclusión en el plano temático de sus obras de elementos cotidianos de tono vodevilesco, como sucede en *Papá Borgia*, ya sea a través de una reivindicación desmitificadora de la tradición dramática (*Tito Andrónico*) o de la historia (*Juana del amor hermoso*), drama éste último en donde se produce "una aceptación de la historia como un campo de batalla".[33]

Como reses, único estreno durante el período de sus coautores, Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, es pieza de tema ambiciosamente histórico en cuanto a la época abarcada (desde la crisis de 1909 hasta el final de la guerra civil) y fuerte presencia de la dimensión ideológica bajo forma de reflexión sobre la realidad política desde una posición reivindicativa marcadamente radical:

> La obra ofrece con nitidez su intención crítica y su andamiaje ideológico, lo cual (...) plantea el problema de la adaptación de una poética gestada en la represión a los nuevos tiempos de libertad.[34]

Continuando su brillante trayectoria en el cultivo de la temática histórica, iniciado durante la Transición Política desde una actitud claramente rupturista en el plano político-social, Domingo Miras da a la escena del nuevo período *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, pieza de fecha de composición anterior, en cuyo universo pretérito se mezclan, con igual intención ideológica que en sus anteriores obras, motivos conventuales y visionarios que manifiestan, de algún modo, un alejamiento de su universo dramático de la esfera de la cotidianidad.

II.5. Teatro histórico y mentalidad de reforma en la nueva coyuntura

La vigencia de un teatro reformador, de incuestionable importancia en los períodos anteriores, en el contexto político-social de la Postransición está determinada tanto por la actitud de búsqueda de formas escénicas propias de los nuevos tiempos y por la voluntad de incorporar los modos del teatro occidental contemporáneo, como por el

---

[33] José Monleón, *Diario 16*.

[34] José Monleón, *Diario 16*.

mantenimiento de actitudes críticas encaminadas a la clarificación de los principales aspectos convivenciales de la sociedad española actual.

Este teatro halla ahora en Lauro Olmo un eminente ejemplo de reflexión positiva, honesta y progresista sobre tales aspectos, incluso en la pieza que constituye una de las más importantes muestras de teatro histórico del período. En efecto, *Pablo Iglesias* es obra en la que el rigor histórico y documental se funde con notables elementos procedentes de la elaboración imaginaria y de la experiencia personal del autor, dando como resultado una recreación sintetizadora del importante período de la historia de España que precede a la elección del primer diputado socialista. Las amplias miras sociopolíticas de la pieza se centran en la explicitación de la conciencia reformista del propio Iglesias, a través de un tratamiento básicamente realista, que incluye unos mínimos rasgos de sainete y algún elemento surrealista en la configuración del espacio escénico. También en *Luis Candelas (El ladrón de Madrid)*, imprime Olmo el sello de sus propias preferencias populares y de su sentido social. Se trata de un espectáculo musical, novedoso e indagador de distintas técnicas expresivas, en el que la figura mítica del héroe-bandido, de hondas raíces populares, se entremezcla con constantes referencias político-sociales y con fuertes contrastes entre los universos nobiliario y popular.

El carácter propio del teatro de Fernando Fernán Gómez se manifiesta, también ahora, en una escritura de talante lúdico y con frecuencia metadramático, en la que las situaciones de carácter realista se presentan liberadas mediante una desordenación cronológica y un tratamiento ligeramente mágico/fantástico. Temáticamente el teatro estrenado ahora por este autor abunda en el recurso al pasado histórico (*La coartada*) o literario (*Del rey Ordás y su infamia*, *Ojos del bosque*). Caso diferente constituye, como hemos visto, el acercamiento del autor a posiciones decididamente innovadoras en su pieza *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña.*

La creación de José Sanchís Sinisterra durante el período consigue armonizar ana actitud de búsqueda continua de nuevos caminos temáticos y formales con el mantenimiento de unas constantes propias entre las que se cuenta el cultivo de un teatro de ambientación frecuentemente histórica. En *¡Ay, Carmela!*, cuyo éxito dispara la popularidad del autor, el universo de la guerra civil española sirve de fondo al drama personal de una pareja de cómicos ambulantes. El acercamiento al tema de la presencia española en América responde a criterios que van mucho más allá de la mera celebración del Quinto Centenario, pese a la oportunidad y al esfuerzo de erudición contenidos en *Lope de Aguirre, traidor*. Los motivos de la historia americana, ahora aliados con el universo literario cervantino, configuran asimismo el universo de *El retablo de Eldorado*, obra en la que Chirinos y Chanfalla representan la leyenda áurea con ayuda de un antiguo conquistador, a través de un juego constante basado en los elementos metadramáticos, en los fragmentos versificados de tono épico o paródico y en la alternancia de luces y sombras en la reflexión histórica que plantea.

La variedad de registros dramáticos abordados en su experimentada carrera autoral por Ricardo López Aranda constituye, a juzgar por sus estrenos durante el período, una

forma de búsqueda de vías teatrales en la que el autor se ha renovado casi constantemente. La ambientación histórica de *Isabel, reina de corazones* halla su contrapartida en el universo literario galdosiano de *Fortunata y Jacinta*, adaptación que muestra el dominio técnico de los diferentes lenguajes escénicos (en este caso, el simbolista) por parte del autor.

Ignacio Amestoy, dramaturgo nuevo en el período, reflexiona en sus dramas sobre la realidad social del País Vasco, a veces, como en *Doña Elvira, imaginate Euskadi*, a través de la evocación histórica cargada de exasperada violencia y configurada escénicamente mediante un expresionismo fuertemente crítico:

> Esta obra no es sólo una evocación histórica, sino una reflexión sobre Euskadi y la violencia.[35]

La obra dramática estrenada por Eduardo Galán manifiesta una voluntad de modernidad que constituye el principal ingrediente de su lenguaje dramático, incluso conciliando, como en *La posada del Arenal*, la ambientación histórico-literaria con el despliegue de recursos de enredo, de equívoco situacional y de juegos metateatrales.

La actitud de reforma aparece fundida, en la creación de Miguel Murillo, con su frecuente ambientación en el medio social y geográfico extremeño. Así, *Perfume de mimosas* conjuga su remisión al Badajoz tomado por las tropas franquistas en la guerra civil con un evidente valor universalizador, tanto por el núcleo temático abordado como por el talante reflexivo y clarificador con que éste es planteado en el drama (explicación de la homosexualidad desde el rechazo al autoritarismo y a la coerción como valores imperantes).

La recreación de un pasado, en este caso, reciente, llevada a cabo por Antonio Álamo en su drama *Los borrachos* sirve a este autor para proponer una reflexión, notablemente crítica y no exenta de elementos expresionistas, acerca de la desproporción existente entre los comportamientos privados de carácter insolidario, no asumidos por el individuo, y sus graves repercusiones en el ámbito de la convivencia universal. En efecto, partiendo de la imagen velazqueña del cuadro en el cual los dioses clásicos aparecen ebrios, la pieza recrea el momento de la fiesta en la que los creadores de la bomba atómica, también ebrios, celebran y justifican el hecho histórico y macabro a que dieron luz.

El acercamiento, durante el período, de Fernando Savater a la creación teatral muestra rasgos de una originalidad a la que no son ajenos ni el despliegue en sus obras del yo filosófico del autor ni su alejamiento de toda consideración o imposición de carácter convencional. La ambientación en un pasado de perfiles difusos por la presencia del elemento imaginario se materializa en *Vente a Sinapia* en la forma de una tertulia de

---

[35] Andrés Amorós, *Diario 16*.

ilustrados que debaten sobre la utopía y sobre la esencia de lo español. En *El último desembarco* lleva a cabo Savater la transposición de una anécdota de raíz homérica (la hipotética renuncia de Ulises a seguir el camino de la aventura) al plano de la realidad política española contemporánea. En *Catón, un republicano contra César*, el autor pone la evocación de la figura del republicano al servicio de una reflexión sobre cuestiones políticas de relevancia actual.

II.6. La personalización de lo histórico en el teatro de ruptura

Si durante la Transición Política, el inconveniente que, en orden a la creación de un drama histórico estéticamente rupturista, suponían tanto el predominio del orden interior en dicho teatro como el carácter individual de sus universos dramáticos, había sido enjugado por el estímulo que para estos autores suponía el notable interés público de la nueva situación de libertades, éstos retornan en el nuevo período a los ámbitos personales de unas creaciones no interesadas en el diálogo directo con el entorno ni, menos aún, con la dimensión pretérita de éste que, en último término, viene a ser el teatro histórico.

De esta manera, el drama rupturista de la Postransición cuenta con escasas piezas de referencialidad histórica y, aun éstas, de signo estético e intencionalidad bien diferentes.

Así, mientras Francisco Nieva mantiene en *Los españoles bajo tierra* un fondo de reflexión simbolizadora sobre el ser español que asimila su creación a las obras históricas estrenadas por Arrabal y por él mismo durante la Transición Política, sus piezas *No es verdad* y *Te quiero, zorra* contienen universos pasados vinculados, sin embargo, a recreaciones fantásticas o literaturizadas que muestran la desvinculación del contexto inmediato y la renuncia a la reproducción figurativa propias del teatro de ruptura.

Por su parte, y de manera bien distinta, Salvador Távora lleva a cabo en *Alhucema* la recreación de un retablo histórico andaluz desde un propósito didáctico-político que aproxima este espectáculo (falto de rigor objetivo y tocado de evidente falseamiento de la historia) a las coordenadas, ya vistas, del teatro de signo radical.

II.7. Figuración e historia como elementos equiparables en la recuperación del pasado

La difuminación de los límites entre las categorías convencionales de lo ficticio y de lo histórico constituye sin duda un factor explicativo de la aparición, en el período de la Postransición, de buen número de obras vertebradas por universos situados en un pasado cuya configuración obedece antes a procesos creadores de orden interno que a las exigencias de cualquier objetivismo exterior.

En último término, tal actitud responde al convencimiento, propio de este final de centuria, de que

> la historia no tiene ya la evidencia de una referencia exterior, de una reserva de hechos y de lecciones, que imponen su marca a la escritura dramática. Más bien es la escritura la que manda sobre todo lo demás y la que se organiza a partir de su inscripción en la práctica del relato y de la escena.[36]

Es así como, en estas obras -representativas de estados de conciencia característicos de nuestro final de milenio- el pasado resulta ficcionalizado antes que reconstruido, evocado antes que recreado, imaginado antes que descrito. Consiguientemente, el teatro español de la Postransición alberga creaciones dramáticas cuyo referente viene dado por universos literarios, artísticos o imaginarios, en cuyo interior se tejen y destejen las peripecias de personajes a los que, consiguientemente, ya se no se les mide según el criterio de su autenticidad extrateatral.

A los casos, ya vistos, de remisión a universos extraídos de la serie literaria en las obras de Jaime Salom (*El señor de las patrañas)*, Antonio Gala (*La truhana*), Alfonso Sastre (*Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, *El viaje infinito de Sancho Panza*), Manuel Martínez Mediero (*Tito Andrónico*), Fernando Fernán Gómez (*Del rey Ordás y su infamia*, *Ojos del bosque*), Francisco Nieva (*No es verdad*, *Te quiero, zorra*) y Eduardo Galán (*La posada del Arenal*), hay que añadir las obras ambientadas en pasados configurados a partir de la tradición legendaria (*Luis Candelas*, de Lauro Olmo) o artística (*Carmen, Carmen*, de Antonio Gala).

Por su parte, Alberto Miralles muestra en *El trino del diablo* una actitud de búsqueda ambiciosa y sosegada que depara una recreación irónica, intelectualizada e intensamente metateatral del mito fáustico.

También Salvador Távora aproxima ahora su creación a referentes de carácter literario, inicialmente en *Nanas de espinas* (creación que integra en el conjunto de los elementos escénicos textos de y sobre García Lorca) y más tarde en *Las bacantes* (espectáculo que, partiendo del texto de Eurípides, intenta indagar en la presencia del conflicto instinto/racionalidad en la cultura andaluza popular) y en *Crónica de una muerte anunciada*, obra que se apoya en el texto de Gabriel García Márquez para llevar a cabo la recreación de una mitología fúnebre conectada igualmente con lo popular andaluz.

Entre los nuevos autores, Ignacio García May lleva a cabo en *Alesio* una aproximación al universo de la comedia española del Siglo de Oro, estructurada a base de enredo y de juegos metateatrales. Por su parte, Fernando Savater sitúa, como hemos visto, su drama *El último desembarco* en la esfera temática de la tradición homérica.

---

[36] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 19.

Finalmente, Jesús Campos ha recreado en *La cabeza del diablo*, texto aún no estrenado, la aventura personal, humana y transcendente, dotada de alto poder simbolizador en la esfera de la mentalidad contemporánea, del Pontífice que rigió el destino espiritual de Europa en el límite vertiginoso del primer milenio.