

LA CRISIS TEATRAL DE LOS AÑOS VEINTE EN ESPAÑA

Mar Rebollo Calzada
(Universidad de Alcalá)

El problema de la crisis del teatro resultó complejo y de larga dilucidación en unos años de desorientación donde el pensamiento teórico teatral, manifestado mayormente en la prensa especializada, no llegó a encontrar respuesta adecuada en la práctica escénica. En este artículo se apuntan las causas de esta decadencia así como las soluciones que se propusieron en aquel momento para el resurgimiento escénico. Las publicaciones del periodo que debatieron el tema en sus páginas han servido como documentación prioritaria en este análisis.

The problem of the crisis of the theatre turned out to be complex and of long elucidation, in a few years of disorientation where the theoretical theatrical thought demonstrated mainly in the specialized press, did not manage to find response adapted to the scenic practice. In this article there sign the reason of this decadence as well as the solutions that they proposed in that moment for the scenic resurgence. The publications of the period that dealt with topic their pages have.

Planteamiento de la crisis

La decadencia artística del teatro se expuso como un problema urgente de la cultura española a lo largo de los años veinte. Por un lado, la crisis se planteaba como actividad recreativa y manifestación pública (retraimiento del público intelectual, creciente indiferencia por el espectáculo, etc.); y por otro, la decadencia afectaba al teatro como actividad artística y manifestación cultural.

El fenómeno se presentó de forma singular, desde un sentimiento de inferioridad no sólo con respecto al teatro en el resto de Europa, sino también del propio teatro español respecto a otras actividades artísticas del país. “Nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística” denunciaba Ricardo Baeza en las páginas de *El Sol*¹.

El progresivo empobrecimiento cultural del público fue parejo a la deserción del espectáculo de los espíritus más agudos. Así, por ejemplo Valle Inclán declara en una entrevista en *El Heraldo de Madrid* no haber ido más que una sola vez al teatro en quince años: “El actor español, por lo común, es muy mediano. Y no hablemos de las compañías, de los conjuntos, (...) son peores aún”². También Alberto Insúa prefiere leer un drama a verlo malogrado en la escena al igual que “ciertos hombres de amplísima cultura y fina sensibilidad [que] no van nunca al teatro”³.

La importancia y la trascendencia del teatro en una colectividad ha venido siendo un índice certero de su vitalidad y de su cultura. El siglo de oro literario español coincidió con una etapa de plétora nacional. Lo mismo se puede decir del teatro griego clásico, el isabelino inglés y el francés bajo Luis XIV. En este sentido integral el teatro es producto de una colectividad y corresponde estrictamente a la cultura nacional. Ello permitió decir a Bernard Shaw: “tanto interesa a una nación el tener un buen teatro, como una buena administración, una buena enseñanza, un buen ejército y un buen clero”⁴.

El concepto del teatro como arte nacional fue defendido convincentemente por Cipriano de Rivas Cherif, argumentando la inspiración directa de cualquier drama en el sentimiento popular de la masa a quien la representación se dirige. Razón por la cual denuncia la situación de nuestro arte escénico:

¹ Ricardo Baeza, “El trascendental problema del teatro”, en *El Sol* (19 de octubre de 1926).

² José Luis Salado, “Los novelistas ante la escena: En quince años Valle-Inclán no ha ido más que una vez al teatro”, en *El Heraldo de Madrid* (14 de agosto de 1926).

³ Alberto Insúa, “El nuevo teatro que debe ser leído”, en *La Voz* (15 de abril de 1924).

⁴ Palabras recogidas por Ricardo Baeza, en *El Sol* (19 de octubre de 1926).

Hoy día el teatro español pierde todo carácter, de una parte por abandono de la menor preocupación política; es decir, social, ciudadana; de otra parte por abandono de la menor preocupación expresiva; es decir, literaria y artística. El desistimiento español es tal en todos los órdenes de la vida nacional, que es muy posible que ya no haya modo de encontrar compañía capaz de aventurarse a la consecución de un público⁵.

Históricamente la década de los veinte coincide con el momento de transición entre la dictadura de Primo de Rivera y los primeros pasos de la Segunda República. En estos años resultaba difícil separar lo que trascendía ser crisis social o estética, problemas económicos o espirituales, cuestiones políticas o asuntos dramáticos:

España atraviesa ahora, nadie lo niega, un complejo movimiento de su alma colectiva y una reorganización de su estructura social, lo mismo que sucede allende las fronteras. Mas en el extranjero se ha refugiado el teatro, durante el presente momento de transición, en un intelectualismo especulativo, de perfumes metafísicos, al que nosotros llegaríamos difícilmente dada la conformación de nuestro medio cultural⁶.

El teatro estaba en el centro de cuanto afectaba a la vida colectiva de forma que el sentimiento de decadencia teatral supuso un estado de opinión que ocupó cientos de artículos en la prensa del momento. En este sentido, hay que señalar la importancia aglutinadora de una serie de revistas y periódicos⁷ que representaron el espíritu de élite intelectual en diferentes campos y tras actitudes diversas. Estas publicaciones nos han permitido fundamentar el presente artículo cuyos aspectos fundamentales para abordar el tema se exponen a continuación.

⁵ Cipriano de Rivas Cherif. "Fin y principio del teatro español", en *El Heraldo de Madrid* (2 de octubre de 1926).

⁶ Hipólito Finat. "Lo que opinan los principales críticos del teatro actual", en *El Imparcial* (8 de abril de 1928).

⁷ En este sentido hay que mencionar *El Sol*, de creación orteguiana, muy preocupado en la década de los veinte por hallar los cauces de renovación escénica. Periódicos liberales como *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, dedicaron durante años secciones fijas para tratar la cuestión teatral. Por su parte *La Voz* y *ABC*, publicaron artículos emblemáticos sobre el tema. Entre las revistas hay que destacar *España*, *La Pluma* y *Revista de Occidente*.

Causas de la crisis

Un artículo riguroso sobre la crisis teatral de los años veinte es el realizado por R. Lima y D. Dougherty con el título *Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20*⁸. En su capítulo de conclusiones se apuntan dos tipos de causas a esta crisis; por un lado, las estéticas, centradas en la escasa capacidad dramática para superar el teatro de Benavente; y por otro las históricas, de tipo económico, social y político:

¿Crisis social o puramente estética? ¿Problema económico o más bien espiritual? ¿Cuestión política o asunto dramático? En las cuestiones aquí recordadas, no había manera de separar las categorías, ya que en los años veinte, el teatro todavía estaba en el centro de cuanto afectaba a la vida colectiva⁹.

El tema también es abordado por Urszula Aszyk como punto de partida para sus estudios sobre el teatro español del siglo XX¹⁰. La autora reconoce la crisis de los años veinte y observa el mismo fenómeno en la década de los sesenta:

Contra toda lógica, la crisis parece ser una constante del teatro español en lo que va de siglo. Pero ante tal fenómeno se hace también constante la preocupación por el arte teatral. Y esta preocupación es la raíz de todas las propuestas de renovación, así como las ideas más revolucionarias. (...) ¿Cuáles son las causas de la imposibilidad de la reforma teatral en España y la del "fallo" de la vanguardia?¹¹.

Para valorar los intentos de renovación teatral en España y las tentativas frustradas de carácter vanguardista, Aszyk realiza un esbozo sobre el grado de asimilación de los cambios que se iniciaron a comienzos del siglo XX en Europa dentro del teatro español. En su análisis aparece nuestro teatro perfectamente vinculado a las corrientes innovadoras del teatro europeo, en la medida que refleja a grandes

⁸ R. Lima, y D. Dougherty, *Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20*, ed. de César Oliva, Murcia, Universidad, 1984.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰ U. Aszyk, *Entre la crisis y la vanguardia*, Varsovia, Universidad, Cátedra de Estudios Ibéricos, 1995.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

rasgos las mismas etapas evolutivas; eso sí, con una presencia apenas significativa:

No obstante, las transformaciones a consecuencia de las que el concepto de teatro se iba ampliando, constituían en España sólo un margen respecto a la principal corriente condicionada por la tradición y el convencionalismo teatral decimonónico. (p.20)

Francisco Ruiz Ramón viene a valorar esta situación de anormalidad, con respecto al contexto del teatro occidental europeo. Ya que si bien la crisis de la tradición teatral de cambio de siglo estuvo asumida tanto en el historia pública como en la historia crítica y escénica del teatro contemporáneo, a su vez, las nuevas dramaturgias se fueron incorporando paulatinamente al proceso normal de la teoría y praxis del teatro del s. XX; por el contrario, en el teatro español no se produjo este fenómeno:

Todo trabajo de investigación sobre el teatro español del siglo XX tiene que tomar en cuenta, si quiere atenerse rigurosamente a las consideraciones históricas de su evolución, la anormalidad tanto en su desarrollo escénico como en su recepción crítica y considerar el desfase crónico entre la originalidad y profundidad de cada nueva dramaturgia y su aceptación pública en los escenarios por el hombre de teatro, el público y el crítico, cuyos códigos culturales y cánones hermeneúticos se resisten dogmáticamente a todos los signos de la diferencia en que fundan su modernidad las nuevas dramaturgias¹².

Estos planteamientos llevan a Ruiz Ramón a considerar que los términos de tradición y vanguardia no logran una fecunda tensión dialéctica entre permanencia y cambio, sino más bien, anquilosamiento de la tradición que niega y rechaza de modo absoluto lo nuevo. La consecuencia es que una tradición petrificada no genera un efecto de polarización o “verdadera vanguardia”, con lo cual, tradición y vanguardia, no llegan ni siquiera a chocar o enfrentarse.

Resumiendo las conclusiones de los críticos anteriores, se puede afirmar que los intentos de renovación española en el primer tercio del XX no fueron suficientes para derribar los pilares de una

¹² F. Ruiz Ramón. Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. coordinado por Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, Madrid. CSIC. 1992. pp. 23-30.

tradición marcada en líneas generales por la inmovilidad, el estancamiento y la mediocridad.

Analizamos la cuestión a partir de aquí tomando por base las publicaciones del periodo que debatieron la crisis en sus páginas. De ellas hemos identificado dos ámbitos complementarios, desde los que se pueden determinar con mayor precisión las causas propias de la crisis. El primero de ellos, al que llamamos ámbito interno, es el que viene determinado por el propio teatro (estética, organización, infraestructura, público); el segundo, al que llamamos externo, es el que afectando directamente a la actividad teatral, no es propio de la misma (legislación y actividad económica referente al régimen de impuestos y cargas fiscales).

Causas de ámbito interno

Dentro de las causas estéticas se contempla el teatro con una grave falta de identidad propia, en el sentido de que no dispone de más caracteres que los que ya se desarrollan en la novela. En este sentido, Antonio Espina revisa la trayectoria de nuestro teatro a lo largo de los cinco primeros lustros del siglo XX:

Jamás el teatro se ha visto más desamparado de ideales que ahora. La trayectoria dramática tuvo su máxima altura en el naturalismo, donde, por última vez, se advierte unidad y energía creadora. Luego surge la disgregación, bajo diversas banderas: teatro de ideas, teatro de la vida, teatro poético, etc. Todos ellos, apenas justifican sus amplios titulares, arrastrando la existencia precaria de lo que nació sin vitalidad suficiente para alcanzar la plenitud. Las llamadas obras de tesis se abandonan por enojosas, y las obras poéticas se dejan con notable desinterés de público y autores, a la elocuencia de poetas subalternos. No quiero decir esto, naturalmente, que el teatro haya muerto o que esté mandado retirar porque se haya inventado el cine. Lo que quiere decir es que existe en él cierta insuficiencia de expresión para el alma moderna¹³.

¹³ Espina, Antonio, "Las dramáticas del momento", en *Revista de Occidente*, XXX, (diciembre de 1925).

Este concepto anterior va estrechamente vinculado a la idea, ya apuntada, del estancamiento de nuestra escena en el naturalismo. Así para Rafael Cansinos Assens la cultura racional que ofrece el naturalismo llega a desnaturalizar el teatro de su carácter de mistificación y delirio orgiástico, infundiéndole cualidades racionales de verosimilitud, hasta convertir la obra escénica en libro:

El teatro de la naturaleza, aunque parezca una reacción al origen instintivo, en realidad no es sino una rebelión contra lo falso de la escena, un conato racional y lógico. Pero cuando se intenta trasladar el teatro a la zona de la verdad, lo que se hace es negarlo y condenarlo. Porque la esencia del teatro es la ilusión.¹⁴

De esta suerte, el teatro se convierte en un género literario híbrido, que no tiene la belleza tranquila del libro ni la virtud dinámica y patética de los verdaderos espectáculos¹⁵.

Por otro lado, recuerda Manuel Pedroso que en España no se formaron directores de escena, ni actores que superaran el naturalismo como lo hicieron en Alemania nombres como Barnowski, Reinhart y Jessner. El resultado estético es una falsa impresión de naturalidad en escena conseguida torpemente a base de comodines¹⁶, “y así resulta que uno cualquiera del público escribe las obras de ese teatro” y que cualquier otro lo representa:

Pero la situación cambia cuando se trata de representar a Shakespeare. Entonces el autor no puede hablar como González. Y el público tiene derecho a preferir a Muñoz Seca y considerar a Shakespeare y a todo su teatro como anticuado¹⁷.

La mediocridad que se apunta hacia los artífices del arte de Talía como son actores, directores y autores puede verse reflejada en la escasa incidencia de teorías teatrales en las nuevas dramaturgias

¹⁴ Rafael Cansinos Assens. *Un concepto de teatro*, en *Los temas literarios y su interpretación*, Madrid, Palomeque, 1924, p. 177.

¹⁵ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶ Se refiere a recursos actorales como volver la espalda al público, comer y beber en escena, hablar con los contertulios de tablas dando la impresión de no representar para el público que está en la sala. Acosar de continuo a los comparsas, chocando con ellos sus copas, por ejemplo, y por supuesto hablar en el teatro como en la vida.

¹⁷ Manuel Pedroso. “Notas de afuera acerca de la decadencia del teatro”, en *El Heraldo de Madrid* (15 de agosto de 1925).

españolas. El teatro comercial aceptaba como innovación cualquier novedad, sin una técnica que la respaldara, ni una estética firme que la sustentara, ni unas ideas que reformaran la vida orgánica y espiritual del espectador. Esta situación justifica la opinión de críticos como Arturo Mori de *El Liberal*, quien recela de la evolución del teatro europeo al que considera complicado por la recreación teórica, olvidando por el contrario los principios de pasión, acción e interés:

El teatro nuevo no quiere decir ya simplicidad; la simplicidad ha fracasado ya en el Vieux Colombier y en las mismas posturas estilizadas del ilustre Antoine. Bernstein sería todavía lo que fue si hubiese sabido renovar su técnica. Porque el teatro no es más que eso: acción, interés y pasión. (...) Muchos efectos no parecen mal cuando son artísticos. Demasiada naturalidad me aburre¹⁸.

Manifestaciones como esta reflejan la quietud de la producción teatral española, que durante tres décadas se venía manteniendo con el mismo cuadro de autores, sin la figura ya de Galdós. Continuaban Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches y Linares Rivas presidiendo la marcha de nuestro teatro. Entretanto, un dramaturgo como Jacinto Grau estrenaba la mayor parte de su obra en el extranjero.

A este problema hay que añadir el exceso de artistas y compañías haciendo todas ellas los mismos géneros –del astracán al drama romántico-. “Hay en los actores una tendencia a disgregarse, a querer ser antes cabeza de ratón que cola de león. En cuanto un actor o una actriz despuntan algo, ya los tenemos formando una compañía”¹⁹. La mayoría se llegaban a constituir sin otra norma ni criterio que no fuera el azar. Si perduraban, permanecían con un elenco inalterable a través de los años. El arte de la interpretación quedaba resentido de esta forma, no sólo por la mediocridad de sus artífices sino por la carencia de una adecuada dirección artística.

El resultado de contar con más compañías de las posibles y necesarias dificultaba además el abastecimiento del público suficiente para todas ellas. En última instancia el público busca antes en el teatro

¹⁸ Arturo Mori. “Lo que opinan los principales críticos del teatro actual”, en *El Imparcial* (8 de abril de 1928).

¹⁹ Luis Araquistain. “La renovación del teatro. El nivel del actor medio”, en *La Voz*, (31 de enero de 1924).

actores que, siendo en sí mismos medianos, representan bien una obra mala, que a los que siendo mejores, representan mal la misma obra.

Ricardo Baeza contempla esta situación como un defecto de organización escénica, más que como una lacra específica de la farándula:

Con esta rigidez e inflexibilidad en la formación de nuestras compañías para la representación de obras, se ha dado en escribir las obras para las compañías, teniendo que tomar en consideración todas sus limitaciones e imposibilidades, desde el número hasta la calidad individual²⁰.

Una reforma de la organización interna de las compañías sin duda era un paso fundamental para la regeneración del teatro, pero en todo caso no sería suficiente si no iba acompañada de una revisión del régimen de impuestos y gravámenes que agobiaban desde el exterior a la institución teatral.

Causas de ámbito externo

Para algunos analistas la causa mayor y más grave de la crisis teatral está fuera del campo de acción de los elementos que intervienen en el espectáculo. El régimen de impuestos y gravámenes que se aplica por parte del Estado muestra despreocupación y falta de sensibilidad hacia el arte teatral, de forma que los empresarios teatrales más desfavorecidos corren fácilmente el riesgo de sucumbir por el régimen financiero:

El Estado considera el teatro como una industria: pero las fábricas de luz eléctrica no lo conceptúan así, y opinan que el teatro es un particular y como a tal le obligan a pagar. Claro que alguna de estas fábricas tienen preferencias, y de ellas resulta que dos teatros de primera categoría, con el mismo número de voltios empleados, pagan: uno, 150 pesetas diarias, y otro, 53 pesetas por término medio. ¿Por qué estas diferencias?²¹.

²⁰ Baeza, Ricardo, "De la organización teatral", en *El Sol* (29 de noviembre de 1926).

²¹ Eduardo M. del Portillo, "Cómo acaba una temporada y de cómo debiera empezar la siguiente II", en *El Heraldo de Madrid* (17 de julio de 1926).

Si a los gastos de electricidad se añaden los de tramoya, electricistas, atrezzistas y otros empleados, derechos de autor, músicos, publicidad, la cantidad que resta para el empresario es mínima. De ahí la necesidad que tienen de programar espectáculos que llenen el teatro de forma previsible.

El sistema de impuestos que regía el teatro no existía al parecer en ninguna otra industria. “Ninguna industria tributa lo que no gana” denunciaba el empresario Benito Cibrián en una entrevista de Federico Navas, y añadía:

¡Los impuestos son la única crisis, y los que acabarán con el teatro! (...) No se gana para ellos..., para el fisco. Sin el gravamen horroroso que son los impuestos de la Hacienda y del Municipio no existirían los otros pequeños detalles económicos o problemas de orden material e interior, que todos envuelven como una red de muerte a los organismos del teatro²².

Al final, el problema del teatro resulta también un problema económico. Y por encontrar soluciones al mismo comienzan las propuestas de renovación teatral tras haber evaluado el tema de la crisis.

Propuestas de soluciones a la crisis teatral

Parecía una opinión generalizada que los gobiernos españoles jamás se habían ocupado de todo aquello que atañía al teatro. De ahí que la primera necesidad para solventar la decadencia teatral era percatar al gobierno de la trascendencia del teatro en la vida cultural y social del país. Al punto de que -escribía Ricardo Baeza-, “mientras no se considere al teatro como una actividad docente, una rama de la organización educacional -la Escuela, el Instituto, la Universidad y el Teatro- no se habrá comprendido la función genuina de la escena en el complejo social”²³.

²² Federico Navas. “Diálogo de mucho y de muchos. Los artistas empresarios dicen. Benito Cibrián”. en *El Heraldo de Madrid* (10 de julio de 1926).

²³ Ricardo Baeza. “Necesidad de una acción pública”, en *El Sol* (22 de enero de 1927).

Habría que empezar por aplicar una reducción de las tasas y tributos que gravaban de tal manera a los empresarios que llegaban a anular la posibilidad, no ya de negocio, sino hasta de sostenimiento. El Estado, pues, era el que debía hacerse cargo del exceso de esos gravámenes y de las trabas que con ello se ponían a la iniciativa privada de espíritu artístico.

Dentro de una reforma organizada desde el Estado, se propuso la creación de dos o tres compañías sostenidas por el mismo, con actuación en teatros ya existentes o de nueva construcción, con el fin de ofrecer al público aquellas obras de importancia que, “por no considerarse lo que se llama *de público*, no suben hoy jamás a nuestra escena”. Paralelamente a estas propuestas que recoge Baeza en el artículo anteriormente citado, se proponía crear en las principales ciudades de provincia otras organizaciones semejantes sostenidas por los respectivos Ayuntamientos; en modo parecido al del Teatro Español por el municipio madrileño. La acción oficial tendría que extenderse a la reglamentación de las empresas privadas para conseguir un mejor funcionamiento del existente:

Por ejemplo: la existencia, al frente de cada compañía militante, de un director artístico responsable; en lugar del anónimo que hoy impera, con raras excepciones, para encubrimiento de la más osada currinchería. (ibid.).

La evidente necesidad de formación de la farándula pasaba por la propuesta de la organización en el Conservatorio de una sección dedicada a educar actores²⁴.

Otra figura a la que debía alcanzar la reforma organizativa era la del crítico teatral. Si se consideraba que la función de la crítica residía en reformar la sensibilidad del público, orientándoles hacia formas superiores, entonces se necesitaría colocar al frente de la sección dramática de la prensa a personas competentes. A pesar de encontrar en el periodo a críticos de tanto prestigio como Díez-Canedo

²⁴ Con el título de *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* se ofrecía una enseñanza del teatro en el campo exclusivo de la declamación que solía contar con escasos alumnos. La escuela más concurrida por los comediantes era la escuela de la *Improvisación*. Es decir, los actores no tenían una escuela donde aprender una técnica.

o López de Ayala, en alguna publicación, sobre todo en provincias el encargado de la crítica teatral venía siendo el revistero taurino²⁵.

Una vez solventadas las reformas de índole económica y organizativa, quedaba renovar el concepto del teatro y sus manifestaciones estéticas.

El estancamiento del naturalismo en Europa occidental animaba a una vuelta a los orígenes teatrales:

Es muy posible que haya que volver al bululú, al autor (autor y actor se confunden en el origen de los pueblos) capaz de buscar por sí solo en la conciencia nacional por la representación heroica o caricaturesca de la sociedad. De la actualidad referida a los temas eternos, que con variaciones correspondientes a cada tiempo constituyen la historia dramática universal²⁶.

Rivas Cherif entiende que un movimiento en pro del teatro artístico²⁷ podía responder a la necesidad de restaurar la tradición de sus fundamentos, según él socavados por el naturalismo, el realismo y el verismo de finales del siglo XIX.

La renovación radical necesitaba empezar desde cero, una vuelta a los orígenes más improvisados y espontáneos para nutrirse de elementos activos –actores y público- y alejarse del texto. En este sentido, existe una reivindicación de la pasión, de la emoción en detrimento de la verosimilitud. Cansinos-Assens y Adrià Gual propusieron “celebrar” el teatro como un rito religioso, y así ofrecer en

²⁵ A este respecto Luis Araquistain recoge la siguiente anécdota: “Uno de los propietarios de un periódico de provincias quería colocar en él a un sobrino sordo, casi mudo y ciego, con señales inequívocas de cretinismo ingénito, que no había podido terminar ninguna carrera ni dedicarse a ningún trabajo útil. “A ver -le dijo al director- si le hace un huequecito en el diario.” El director, que era un madrileño un poco socarrón y un mucho descontento de tener que vivir en provincias, le contestó al punto: “Hasta ahora había encargado de la crítica teatral a un meritorio semianalfabeto; pero el muchacho ya comienza a aprender a emborronar cuartillas y pienso dedicarlo a informaciones policíacas, para las que tiene grandes cualidades, desarrolladas por efecto de una desmedida afición a las películas norteamericanas. Así, pues, a su sobrino le haremos crítico de teatros, probablemente con gran satisfacción de nuestros lectores” (*La Voz*, 26 de diciembre de 1923).

²⁶ Cipriano Rivas Cherif, “Fin y principio del teatro español”, en *El Heraldo de Madrid* (2 de octubre de 1926).

²⁷ Los Teatros de Arte en España supusieron casi la única alternativa al teatro comercial. Esta denominación mezcló fórmulas de la teatralidad simbolista y el drama romántico en verso hasta desembocar en el llamado teatro de boulevard.

sus espectáculos música, canto, sahumerios y máscaras, para excitar las facultades simpáticas de las muchedumbres. Se proclamaba el renacimiento del coro del teatro clásico, para ayudar a la catarsis escénica, a imitación de lo que en Francia hacía el escenógrafo Gémier.

Existe otra tendencia de renovación distinta desde fórmulas simbolistas que apuesta por simplificar la puesta en escena, por minimizar los elementos escenográficos y decorativos:

Pocas cosas me han parecido mejor que Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Racine, sin decoraciones o punto menos. Y nada me confirma en aquella afición como el *Hamlet* de Sir Johnston Forbes-Roberston²⁸.

En esta línea se toman como referencia los intentos escenográficos de la *Fedra* de Unamuno en el Ateneo: “una sábana al fondo, una mesa y algunas sillas para cuando los personajes necesiten sentarse equivale a prescindir del decorado”²⁹. Unamuno, al igual que Valle-Inclán se esfuerzan en estos años, aunque por distintos derroteros, en renovar el drama con cierto conceptismo de origen tradicional en vez de continuar las vías de renovación provenientes del exterior.

A medida que se avanza hacia los años treinta, se asiste a una transformación profunda de la conciencia social. Tal es el caso de Antonio Espina quien avanza de posiciones vanguardistas³⁰ hacia otras de carácter popular:

Hoy pensamos en muchas cosas de manera diametralmente opuesta a como se pensaba en la época de los *ismos*. Nuestras ideas han cambiado por completo. Hoy sabemos que la única salvación de la escena ha de entrar en medio del pueblo y ligando su suerte a las emociones profundas, a la transformación profunda de la conciencia social³¹.

²⁸ Pedro Henríquez Ureña, “La renovación del teatro”, en *España*, nº 265 (1920), p. 11.

²⁹ Alberto Insúa, “El nuevo teatro que debe ser leído”, en *La Voz* (15 de abril de 1924).

³⁰ La teatralidad de vanguardia, aunque había sembrado una auténtica actitud de renovación, había quedado reducida a los teatros de cámara o de minorías.

³¹ Antonio Espina, “La renovación del teatro”, en *El Sol* (11 de diciembre de 1930).

La organización de espectáculos al aire libre, con la fundación de cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas comerciales, era una propuesta que prometía la reeducación de actores y espectadores, la consolidación de la figura del director y de la crítica. Estas propuestas que serán expresadas años más tarde por escritores como Lorca, Casona o Max Aub, tuvieron un espacio de realización en la Escuela Nueva de educación socialista.

El problema del teatro, en definitiva resultaba complejo y de larga dilucidación, en unos años de desorientación donde el pensamiento teórico teatral, manifestado mayormente en la prensa especializada, no llegó a encontrar respuesta adecuada en la práctica escénica. Este divorcio entre la teoría y la práctica del teatro se refleja en la escasa incidencia de las teorías teatrales europeas en nuestras dramaturgias con el consiguiente retraso del teatro español con respecto al europeo. La crisis del teatro, en definitiva, no fue más que un exponente de este distanciamiento entre teoría y praxis.