
**EL MODELO CALDERONIANO EN EL CONTEXTO DE LA
RENOVACIÓN TEATRAL DEL PRIMER TERCIO
DEL SIGLO XX¹**

Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ
(Universidad de Castilla-La Mancha)

The autor examines the renewal of adaptations of classical theatre by Pedro Calderón de la Barca in the Spanish 1920s.

El autor evalúa las nuevas adaptaciones de la obra dramática clásica de Pedro Calderón de la Barca durante los años veinte del siglo XX en España.

A principios de los años veinte una nueva visión del teatro clásico recuperó los fundamentos rítmicos, visuales y plásticos de una dramaturgia desplazada de los escenarios de la época por los montajes convencionalmente realistas de compañías como la de Ricardo Calvo. En palabras de Dru Dougherty, “el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica”². Una modernidad que en muchas de sus facetas coincidía con el dinamismo escénico, el lenguaje poético y la imaginación creadora latente en los textos de los clásicos españoles del siglo de oro.

Esa nueva visión del teatro áureo por parte de quienes perseguían un nuevo lenguaje teatral tenía mucho que ver con la asimilación del ritmo visual del cinematógrafo. Para el teatro comercial el cine fue en principio trasvases

¹ El presente trabajo amplía el contenido del apartado cuarto de la *Introducción* que precede a la edición de *Teatro Español de Vanguardia*. Madrid, Castalia, 2003.

² Dru Dougherty. “El legado vanguardista de Tirso de Molina”, *I Jornadas de Teatro Clásico Español*. Madrid, Ministerio de Cultura, t. II, 1983, p. 15.

favorables para ambos. En el campo de la renovación teatral, la relación fue mucho más compleja aunque básicamente se estableció en torno a dos planteamientos que tuvieron su reflejo en diversas propuestas dramáticas. El primero consideraba que la aparición del cine repercutía positivamente en el desarrollo del teatro ya que así podría regresar a su verdadera esencia, a su primitiva desnudez, al dejar al cine el patrimonio exclusivo de la “ornamentación escénica”. Fue la actitud defendida por Unamuno y otros escritores que abogaban por la revalorización de la palabra en el teatro. Sin dejar de precisar que se trataba de la palabra de grandes escritores como Ibsen o Galdós y no la del teatro hueco y grandilocuente. Lo explicó con toda claridad Luis Araquistáin: “El cinematógrafo puede sustituir y hasta con ventaja a los dramas del señor Linares Rivas y a las comedias del señor Muñoz Seca: lo que no puede suplir es un drama de Strindberg o una comedia de Shaw”³. Mayor repercusión tuvo en los proyectos de renovación teatral la actitud que se situó frente al cine con el afán de incorporar a la escena sus hallazgos expresivos. Aceptándolo como un modelo de plasticidad y visualidad se reforzaba el concepto de reateatralización y hacía más patente la necesidad de buscar nuevos caminos en los orígenes mismos del teatro. Ya en 1922 Díez-Canedo había diferenciado entre el teatro “horizontal”, dominado por la palabra, y el “vertical” de la pantalla cinematográfica, en el que prima la acción y es por ello germen del teatro del futuro, un teatro de la plasticidad y la visualidad cuyos antecedentes se remontan al guiñol, la farsa de muñecos y los polichinelas. Tres años después, Antonio Espina en un artículo titulado *Las dramáticas del momento* volvía a utilizar la imagen de la “estética horizontal del tablado y la estética vertical de la pantalla” para resaltar cómo el cine era el arte que reflejaba la nueva sensibilidad surgida después de la guerra, la “que ha liquidado todo aquel inmenso y variado conceptualismo de que se nutría la dramática occidental.”⁴ Se podrían citar variados ejemplos de esta consideración del cine como ejemplo para la renovación teatral. Desde Azorín a Valle-Inclán, quien confesaba en 1928 a Federico Navas su admiración por el cine al definirlo como el nuevo arte

³ La postura de Unamuno se encuentra reflejada en el “exordio” a *Fedra*: Miguel de Unamuno. *La Esfinge. La venda. Fedra* (Ed. José Paulino). Madrid, Castalia. 1988. p.185-189. La cita de Araquistáin, en Dru Dougherty. *Talia convulsa: la crisis teatral de los años veinte*, en *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*. Universidad de Murcia. 1984. p. 121.

⁴ El artículo de Díez-Canedo, firmado como *Critilo*, apareció en *España*, 313, 25-III-1922. Cito por Jesús Rubio. “Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?”. en *Angélica. Revista de Literatura*, 4, 1993, p. 154. Antonio Espina. “Las dramáticas del momento.”, *Revista de Occidente*, X, 30. Diciembre 1925, p. 325.

plástico de la visualidad y expresaba así mismo su deseo de que algún día se unieran “los dos teatros –cine y teatro- en un solo teatro.” Para Azorín, el cine en sus más brillantes realizaciones habría sido capaz de reflejar el plano subconsciente, el mundo fantástico e irreal que también forma parte de nuestra realidad, y esa capacidad para reflejar el “puro dominio de lo invisible” era la que el teatro, inspirándose en el cine, debía lograr⁵. En el plano de las realizaciones concretas, tal como señala C. B. Morris, “cualquier influencia dejada por las películas en las obras de teatro españolas, durante los años veinte y treinta, debe buscarse en los efectos escénicos, en la imitación de técnicas y ángulos cinematográficos, en las reminiscencias de películas y actores concretos y en el vestuario y los amaneramientos de los personajes más que en lo que éstos decían”. A veces esa vinculación es tan explícita y concreta como la acotación en que se indica a la protagonista de *Las Adelfas* de los hermanos Machado cómo debe expresar mímicamente los sentimientos: “piense que ante la pantalla cinematográfica se vería obligada a esta expresión muda”. En el caso de autores como Lorca y Valle-Inclán, el cine está presente en sus obras en cuanto lenguaje estético y narrativo, en el impacto visual tomado de las películas mudas, los juegos de luces y sombras, la dislocación escenográfica de origen expresionista o en la importancia y significación que adquieren los objetos. En ocasiones, también a través del recuerdo de secuencias cinematográficas concretas, como sucede en la escena de la víctima infantil de *Luces de Bohemia*, claramente inspirada en la masacre de *El acorazado Potemkin*.⁶ Para Lorca, al igual que para Buñuel, el cine estaba íntimamente vinculado a la poesía y desde esa perspectiva lo incorporó como uno de los modelos de su teatro experimental. Se puede comprobar, tanto en *El paseo de Buster Keaton*, una pieza de mediados de

⁵ Las declaraciones de Valle en: Federico Navas, *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928., p. 51. Otras opiniones de Valle-Inclán sobre cine en Dru Dougherty (ed.), *Valle-Inclán y el cine (Catálogo de la retrospectiva organizada por la Filmoteca Española)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Artículos de Azorín sobre el tema publicados en *ABC*: “El cine y el teatro” (26-mayo-1927). “La situación teatral” (28-julio-1927). Una amplia selección se puede encontrar en: Azorín, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Valencia, Pre-Textos, 1995. Algunos trabajos sobre la influencia del cine en el teatro de Azorín: Antonio Díez-Mediavilla, “Cine y teatro surrealista en Azorín”, en *Anales Azorinianos*, nº 4, 1993, p. 436; Linda S. Glaze, “Azorín and Film: Another View of Azorín’s “Surrealist” Theater”, en *RE*, XI, 2, 1985, p. 11-20.

⁶ C. B. Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993, p. 54. Las referencias a las obras de los Machado y Valle-Inclán en p. 54-56.

los años veinte construida a base de acotaciones visuales de índole surrealista y planos claramente cinematográficos, como en *El público* y *Así que pasen cinco años*, en las que los elementos expresivos procedentes del cine refuerzan estéticamente el alcance significativo de ambas obras. Un jalón importante en ese proceso de integración del lenguaje cinematográfico lo constituyó, sin duda, el impacto producido por *Un perro andaluz*, el filme surrealista de Buñuel y Dalí, ante el que Lorca reaccionó con el guión cinematográfico *Un viaje a la luna*, ejercicio de autoafirmación estética y vital que impregnó también el resto de su obra poética y dramática del periodo neoyorkino. Una etapa que no es exclusiva en cuanto a la influencia del cine en el teatro de Lorca, tal como muestran las referencias cinematográficas de las acotaciones de *La zapatera prodigiosa*, las dislocadas perspectivas escenográficas en el *Amor de don Perlimplín*, inspiradas en el cine expresionista, o el contraste entre el blanco y el negro, de “documental fotográfico”, bajo el que se presenta *La casa de Bernarda Alba* o el *Drama fotográfico*, uno de sus múltiples proyectos inconclusos. La indudable influencia del lenguaje cinematográfico en las distintas propuestas de renovación teatral, no debe ocultar, como señala Jorge Urrutia, que algunos rasgos, como los relativos al fragmentarismo estructural o al perspectivismo expositivo podían también explicarse a partir de modelos teatrales⁷. En particular, a partir de diversos géneros teatrales del pasado y, entre ellos, los que tenían su origen en el teatro clásico español, cuya valoración estaba en la base misma del concepto de reateatralización.

En ese contexto de recuperación de los autores del barroco como modelos para la renovación teatral, la obra de Calderón ofrecía, no sólo un modelo formal sino también todo un cúmulo de sugerencias intelectuales. La raíz barroca de sus fundamentos ideológicos y religiosos había sido ya reinterpretada por el romanticismo alemán, hasta el punto de convertir al autor español en una referencia próxima a la shakesperiana en el marco de la sensibilidad romántica. En principio, una referencia limitada a obras como *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* pero que, en alguna medida, impregnaba otro tipo de obras que, como *La dama duende*, también tuvieron un afortunado destino escénico. En los inicios del siglo XX, de nuevo desde el ámbito teatral germánico, el teatro de Calderón volvía a interesar a quienes buscaban en el pasado alicientes para la renovación, tanto intelectual como escénica, del teatro de su tiempo. En

⁷ Jorge Urrutia, “La inquietud filmica”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, eds. Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos. Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca- Tabacalera S.A., 1992., p. 50.

Calderón encontraron inquietudes existenciales y recursos escénicos cargados de significación dramática que llegaron a vincularse con el simbolismo, con algunos aspectos del expresionismo y con el sentido metateatral de las obras de Pirandello.

Lo interesante para nuestro tema es comprobar en qué medida y con qué alcance ese interés por Calderón surgido fuera del ámbito del teatro español fue asumido como un impulso renovador por quienes aspiraban a transformar la anquilosada escena española de los años veinte. Como era habitual en la recepción de las innovaciones escénicas europeas, fue el sector más informado de la crítica el que resaltó la importancia de los montajes de obras de Calderón que se estaban realizando en el extranjero y su trascendencia como ejemplo para la escena nacional. De ahí que la lectura y comentario de algunos artículos de críticos como Díez-Canedo, Estévez-Ortega y Fernández Almagro nos vaya a permitir establecer las limitaciones y los rasgos particulares con los que se asimiló ese renovado modelo calderoniano.

El primer artículo al que nos vamos a referir lo publicó Enrique Díez-Canedo en abril de 1920 en la prestigiosa revista *España* con el título de “Teatro de anteayer, de ayer, de hoy de y de mañana”. En él alude el autor a algunas novedades de la escena europea más avanzada del momento, como las veladas futuristas, la intervención de Marinetti en algunas sesiones de teatro sintético o el estreno londinense de una de las obras fundamentales del expresionismo, *De la mañana a la noche*, de George Kaiser. Pero para nuestro tema lo más interesante está al comienzo del artículo de Díez-Canedo: “He aquí el acontecimiento teatral más llamativo, en los días nacientes, para el buen español: la escena del Deutsches Theater, gobernada por Max Reinhardt, dando cuerpo a cierta *Dame Kobold* que no es, ni más ni menos, que *La Dama duende* de Calderón traducida por Hugo von Hofmannsthal. Teatro de anteayer, que, por obra y gracia de las nuevas vestiduras escénicas, viene a convertirse en el más vivo y refinado teatro de hoy”. Son palabras que ya reflejan a la altura de 1920 algunas cuestiones interesantes. En primer lugar, tal como hemos señalado, el alcance de este renovado interés por el autor español, que volvía a adquirir la importancia que ya tuvo para los románticos alemanes, cuando era conocido a través de las traducciones de Augusto Schleguel y figuras de la talla de Goethe y Hofmann impulsaban la representación de sus obras en Weimar y Bamberg. Fue entonces cuando el contenido teológico y dogmático de sus obras comenzó a difuminarse en una atmósfera poética de impreciso contenido religioso que a principios del siglo XX se sintió próxima a la tendencia alegorizante del drama expresionista y a la recuperación de tradiciones antiguas con la que se

identificaba la estética simbolista. Un segundo aspecto que también refleja el artículo de Díez-Canedo es el destacado papel que en el renovado interés por Calderón desempeñaron Reinhardt y Hofmannsthal. Desde principios de siglo, Max Reinhardt era considerado uno de los grandes directores de la escena europea, a la que había sorprendido con el empleo de novedosos medios técnicos y espectaculares montajes. Entre ellos, el del *Sueño de una noche de verano* y el brillante resultado escénico de su escenario giratorio, el grandioso *Edipo Rey* adaptado por Hofmannsthal y la espectacular producción de *La Orestíada* con la que se inauguró el Teatro de los Cinco Mil. En cuanto a Hugo von Hofmannsthal, de origen austriaco como Reinhardt, ya era un brillante poeta y narrador así como autor de adaptaciones de los trágicos griegos y de dramas musicales junto a Richard Strauss tan relevantes como *El caballero de la rosa*. En el “ciclo calderoniano” que es posible diferenciar en el conjunto de su obra sobresale su intenso trabajo en torno a *La hija del aire* a pesar de que su intención de convertirla en un libreto de ópera con música de Strauss no llegara a fructificar, y su particular lectura de *La vida es sueño* que, con el título de *La Torre*, ofrecía una profunda reflexión política y filosófica acorde con el pesimismo que afloraba entre los intelectuales y artistas más lúcidos del momento. Respecto al montaje concreto al que se refiere Díez-Canedo, se destaca su acentuado dinamismo y la efectividad dramática de los recursos escénicos utilizados por Reinhardt, puestos al servicio de una versión que acentuaba el carácter farsesco de la obra.

Sin embargo, aunque *La dama duende* continuó estando presente en los escenarios europeos como una de las piezas más frescas y brillantes de Calderón, fue la puesta en escena en Salzburgo de *El gran teatro del mundo* la que mayor repercusión y trascendencia tuvo en España. Max Reinhardt, Hofmannsthal y Richard Strauss, habían fundado en 1920 el Festival de Salzburgo y para su inauguración escogieron una refundición de la moralidad medieval inglesa *Everyman* realizada por Hofmannsthal con el título de *Jedermann*. El montaje constituyó un acontecimiento teatral de primera magnitud, no sólo por la brillantez del espectáculo sino también por lo que significaba de modelo para la recuperación de antiguas tradiciones teatrales acorde con determinados aspectos de la sensibilidad del momento. En particular con aquellos que ofrecían una respuesta espiritual a la crisis de valores derivada de la devastación de la guerra. En ese contexto se estrenó el 13 de agosto de 1922 la versión de Hofmannsthal de *El gran teatro del mundo* con dirección de Reinhardt y música de Einar Nilson. Y, de nuevo, fue Enrique Díez-Canedo quien, en tres artículos publicados en la revista *España*, dio cumplida noticia de la representación en la colegiata de Salzburgo, “bajo la cúpula del noble templo barroco que

enorgullece a la patria de Mozart, en un rojo y sencillo escenario, ante una multitud de espectadores”⁸. El profundo conocimiento que el crítico español tenía de la escena europea le permitió situar el montaje dentro de las variadas experimentaciones teatrales de Hofmannsthal, que ya habían abarcado las moralidades medievales, la comedia italiana y la tragedia griega, por lo que Díez-Canedo consideraba esta nueva versión de *El gran teatro del mundo* como el “experimento calderoniano” del autor austriaco. Una experiencia cuyas libertades con el original justificaba su autor en el prefacio de la obra: “Todos saben que hay un drama espiritual de Calderón llamado *El gran teatro del mundo*. De esta obra fue tomada toda la metáfora eje: que el mundo es un escenario en el cual los hombres actúan la obra de la vida en los papeles que Dios les asigna; también lo fueron el título de ella y los nombres de los seis personajes que representan la vida humana –y ésa es toda la extensión del préstamo. Sin embargo, estos elementos no son una invención propia del gran poeta católico, sino que forman parte del tesoro de los mitos y alegorías que la Edad Media creó y les legó a los siglos posteriores”⁹. Esas libertades con el texto de Calderón se anunciaban tímidamente en la precisión del título, *El gran teatro del mundo de Salzburgo* y quedaban patentes en la lista de personajes, a la que se había añadido una figura de índole demoníaca y un personaje cómico semejante al gracioso de la comedia española en los que resonaban, sin duda, el Fausto de Goethe y la literatura popular alemana. Pero donde la versión de Hofmannsthal adquiría entidad propia era en el tratamiento de la figura del Pobre. Díez-Canedo lo hacía notar de forma clara en el último de sus artículos dedicados al tema: “En su obra el contraste del pobre y del rico es fundamento del conflicto dramático. En Calderón, cuando el mendigo pide limosna, el labrador quiere darle, con su azada, su obligación de trabajo (...), en Hofmannsthal coge el azadón y pretende hacer leña del teatro del mundo. Mas luego le toca el arrepentimiento, tras el que viene la gracia. En esta figura se concentra el interés dramático de la adaptación, que adquiere así un sentido moderno”. Sentido que explicó el mismo Hofmannsthal: “Las nuevas características que le he agregado al material tradicional deben encontrarse en la figura del Pobre. En mi obra, ése es el personaje central y corresponde a un individuo solitario opuesto a todos los

⁸ E. Díez-Canedo, “Calderón y Salzburgo”. *España*, nº 344, 1922: “El gran teatro del mundo. (Calderón-Hofmannsthal)”. *España*, nº 347 y 348, 1922. La cita es del primero de los artículos.

⁹ Cito por Henry W. Sullivan. *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Frankfurt-Madrid, 1988, p. 365. Continúa siendo fundamental el estudio de Ernst Robert Curtius, “George. Hofmannsthal y Calderón”. en *Ensayos críticos sobre literatura europea*. Madrid. Visor, 1989.

demás. En vez del pobre pasivo y resignado de los antiguos misterios teatrales –en vez del “hombre pobre” del Evangelio que es uno de los elegidos simplemente por su destino terrenal... que ha sido colocado en la tierra sólo para probar la santidad de los otros- en vez de esta figura, he colocado al Pobre activo, desposeído, desheredado, el Pobre que anhela su lugar entre aquellos que han heredado las cosas buenas de la tierra: una figura, por ende, que quizás sólo podría ser percibida con tal claridad en el presente –la amenaza del caos para un mundo ordenado”¹⁰. Al final de la obra, la condenación eterna amenaza a esa figura rebelde que se ha enfrentado violentamente a la radical injusticia del mundo pero la intercesión de la Sabiduría permite su salvación y se restaura, en buena medida, el sentido último del auto calderoniano. Lo cual no impide que, si se analiza con detenimiento el papel de esa figura en ambos textos, se pueda concluir con Robert W. Felkel que “la diferencia principal entre las dos obras se debe al deseo del escritor austriaco de condenar más radical y vehementemente el mal de la pobreza en su doble aspecto material y espiritual”¹¹. Una conclusión que sólo resulta coherente si se sitúa en el ámbito ideológico de Hofmannsthal, profundamente conservador y atraído, así mismo, por la economía socialista, para quien “el socialismo cristiano y la monarquía ilustrada no eran mutuamente irreconciliables”¹².

Hay un aspecto relativo a la presencia que realmente tenía Calderón, no sólo en el teatro sino en la cultura española de la época en general, que los artículos de Díez-Canedo sobre la representación alemana pusieron de manifiesto. Se trataba de la imposibilidad de acercarse a los propios textos del autor, de la ausencia de ediciones de los autos sacramentales asequibles para el público: “las colecciones literarias nuestras tienen hoy un poco olvidado a Calderón. Sólo en la de Calleja se ha dado un tomo recientemente. Ni las de clásicos, como la que publica La Lectura, ni las más vastas, como la Biblioteca Universal de Calpe, con haber hecho sitio a otros dramaturgos menores, lo han encontrado todavía para nuestro gran dramaturgo barroco”. Ese problema afectaba concretamente a *El gran teatro del mundo* para cuya lectura, seguía apuntando Díez-Canedo, “hay que recurrir a ediciones antiguas. En la Biblioteca de Autores Españoles no está, ni en los cuatro tomos dedicados a Calderón, ni en el tomo especial de los Autos Sacramentales”. Por esa razón, dedicaba casi un artículo y medio a explicar a sus lectores el desarrollo del auto y a proporcionarles algunos

¹⁰ Cito por Sullivan. ed. cit. p. 365.

¹¹ Robert W. Felkel. “El papel del pobre en *El gran teatro del mundo* y el *Grosse Salzburger Welttheater* de Hofmannsthal”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del siglo de Oro*. Madrid, CSIC, 1983, p. 1297.

¹² Sullivan. p. 366.

fragmentos que pudieran mostrar, aunque fuera brevemente, el valor poético de la obra. Dos años después, en 1924, apareció el primero de los grandes estudios de Valbuena Prat sobre los autos de Calderón y, como señala Franco Meregalli en un trabajo sobre la recepción de Calderón, seguramente el montaje de Salzburgo y los propios artículos de Díez-Canedo tuvieron que ver con esa dedicación. En palabras de Meregalli, “podría ser que precisamente la lectura de estos artículos haya sido determinante de la vocación de Valbuena como calderonista”¹³. Había, por tanto, en el ambiente un interés por Calderón y, en particular por los autos sacramentales que de alguna manera la crítica más prestigiosa orientaba hacia su recuperación en los escenarios españoles con criterios muy distintos a los heredados del naturalismo. Con una coherencia estética y dignidad artística que estuviera a la altura de los montajes extranjeros que continuaban ofreciendo el ejemplo de renovadas representaciones de obras calderonianas.

Ese estímulo está en la base de la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* realizada en Granada el 18 de junio de 1927¹⁴. Para la festividad del Corpus, Antonio Gallego Burín recuperó la representación de los Autos Sacramentales prohibidos desde los tiempos de Moratín en un escenario situado en la Plaza de los Aljibes granadina. Allí dirigió un montaje de *El gran teatro del mundo* que contó con los decorados y figurines de Hermenegildo Lanz, la música de Manuel de Falla y un elenco de actores entre los que se contaba Francisco García Lorca en el papel de El Mundo. Su hermano Federico había enviado un mes antes de la representación desde Cadaqués su entusiasta apoyo al proyecto en una tarjeta dirigida a Gallego Burín firmada también por Salvador Dalí. Hermenegildo Lanz, cuyos decorados y figurines contribuyeron decisivamente para el éxito de la representación, ya había participado en otros proyectos vinculados con las nuevas tendencias artísticas y teatrales. El año anterior había realizado las marionetas para el montaje de *El retablo de Maese Pedro* que dirigió Buñuel en Ámsterdam y, unos años antes, en 1923, los decorados para la seminal representación de marionetas celebrada el día de Reyes en la casa familiar de García Lorca y en la que participó también activamente Manuel de Falla. La contribución de este último a *El gran teatro del mundo* granadino coincidió con una petición desde Salzburgo al músico español para que trabajara también para las

¹³ Franco Meregalli, “Consideraciones sobre tres siglos e recepción del teatro calderoniano”, *Calderón*, actas cit., p. 103-124. La cita es de la p. 121.

¹⁴ Seguimos en la descripción de esta representación el artículo de Antonio Gallego Morell “Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927”. *Calderón*. Actas cit., p. 1411-1420.

representaciones calderonianas de Reinhardt, lo que pone de relieve compromiso de Falla, tanto con la tradición como con la vanguardia, como ha puesto de manifiesto Th. S. Beardsley en su estudio del manuscrito de la partitura, en la que tan presente está el magisterio de Felipe Pedrell. La importante repercusión de la representación granadina animó a cierto sector de la prensa a reivindicar la idiosincrasia de esa recuperación calderoniana en los escenarios españoles frente a los modelos extranjeros, olvidando un poco el hecho de que, realmente, habían sido estos los que habían impulsado tal recuperación. Es lo que Margarita Nelken quiso recalcar en su crónica para *Nuevo Mundo*: “Nada, pues, de coros y parlamentos sobrepuestos como en Salzburgo; nada de adaptar a Calderón al gusto del día, pero nada tampoco de mirar hacia las estampas del tiempo de las muestras de los carros”¹⁵. La coincidencia en el tiempo con un montaje del mismo auto en la localidad alemana de Godesberg motivó, incluso, una insustancial polémica entre el diario ABC y un diario granadino que acusó al primero de haber dado más realce gráfico al montaje alemán que al granadino.

Una importancia similar a la que hemos concedido al los artículos de Díez-Canedo del año veintidós para comprender la resonancia española de la recuperación de Calderón en la escena alemana tiene, en la segunda mitad de los veinte, un artículo que E. Estévez-Ortega publicó en Septiembre de 1927 en *La Esfera* con el título de “Calderón, dentro y fuera de España”.¹⁶ En él se volvía a destacar el interés por nuestro teatro clásico y, en particular, por el autor de *El gran teatro del mundo*, cuyos recientes montajes en Godesberg y Granada comenta Estévez-Ortega en un similar nivel de importancia. Así mismo, volvía a aparecer la cuestión de la accesibilidad de los textos calderonianos aunque ahora dejando patente que la situación había cambiado, ya que lo que se recalca es la aparición de la edición de los Autos Sacramentales en Clásicos Castellanos a cargo de Valbuena Prat, a cuyos primeros estudios sobre Calderón ya nos referimos antes. Sin embargo, lo más interesante de este artículo es la explícita relación que su autor establece entre la recuperación escénica de Calderón y las tendencias teatrales más avanzadas del momento. Estévez-Ortega lo hace preguntándose acerca de las razones que han motivado ese interés parte de los sectores más inquietos de la escena europea y encuentra una respuesta que abarca numerosos matices: “Por muy diversos motivos, buscando diferentes tendencias, se le estudia y requiere: unas veces

¹⁵ Cito por Gallego Morell. art. cit., p. 1415.

¹⁶ E. Estévez-Ortega. “Un retorno a lo clásico. Calderón, dentro y fuera de España”. *La Esfera*. Septiembre 1927. p. 38.

mirando el lado que tiene espiritualista y romántico; otras como idealista, simbólico; otras como prototipo de un arte teatral nuevo, fantástico, irreal; y también como modelo de la tendencia preconizada por un ilustre crítico para resurgimiento de la escena: la reteatralización del teatro.” El ilustre crítico al que alude Estévez-Ortega es Ramón Pérez de Ayala y se refiere en concreto a un artículo publicado en la revista *España* en noviembre de 1915 con el título de “Reteatralización” y que no fue incluido en *Las Máscaras*¹⁷. En principio, los calificativos que emplea Estévez-Ortega para referirse a los variados atractivos del teatro de Calderón para la escena del momento – espiritualista, idealista, simbólico, fantástico, irreal- parecen limitar el alcance de su influencia a un ámbito limitado y, en muchos aspectos confuso, de las tendencias renovadoras del teatro español de la época. La que se movía en torno a la vertiente neosimbolista que, en gran medida, representaba el particular “superrealismo” de Azorín y que sólo en el nombre tenía algo que ver con el movimiento que Andre Breton había presentado en el *Primer Manifiesto* de 1924. Una confusión que podemos ver también reflejada en la serie de artículos titulada “Calderón, precursor de Wagner y el teatro moderno” que Blanca de los Ríos publicó en *ABC* en 1927¹⁸. También se asimilaba a esa tendencia el modelo de Pirandello, en cuanto expresión de un teatro implicado en una búsqueda existencial a través de procedimientos metateatrales. Lo apuntaba Estévez-Ortega en su artículo con las siguientes palabras: “ante *El gran teatro del mundo*, una de las mejores piezas construidas por el clérigo poeta, han señalado no pocas curiosas coincidencias con obras modernas de las más caracterizadas de vanguardia. Señálase como la más sensible y notoria la supuesta o efectiva proximidad con *Seis personajes en la busca de un autor*”. Sobre tal relación insistió Azorín en varios de sus artículos con juicios similares al siguiente: “Los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto”¹⁹. Aunque no faltaron opiniones autorizadas que cuestionaron tal vinculación como, por ejemplo, la que expresó M. Fernández Almagro en un artículo aparecido en *La Voz* con motivo de la representación granadina: “Confieso, con el respeto que merecen las plumas ilustres que han tratado de establecer determinadas relaciones, que no descubro ese punto de contacto entre el

¹⁷ Fue Jesús Rubio quien llamó la atención sobre la importancia de este artículo. Ver en particular las p. 64 y ss de *El teatro poético en España*. Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia. 1993.

¹⁸ Los artículos de Blanca de los Ríos aparecieron los días 2, 9 y 30 de junio, el 25 de agosto y el 22 de septiembre de 1927.

¹⁹ Azorín. “Dos autos sacramentales”. *Abc*. 15 de mayo 1926.

siciliano y el madrileño. Pirandello se sirve para argumentar de criaturas genuinamente humanas. Calderón —el de los autos— de alegorías (...) En Pirandello no hay sino materia concreta, y por eso mismo su experimentación necesita de un laboratorio realista. Los escapes hacia la fantasía son en Pirandello muy eventuales y raros. En cuanto a la índole especial de los temas —pienso precisamente en *El gran teatro del mundo*—, Calderón puede hallarse en la línea que va de Luciano a Shaw. Pirandello, ajeno a toda preocupación escatológica, queda fuera. No ha explorado las postrimerías del alma”²⁰.

En todo caso, se trataba de una discusión que eludía las cuestiones de índole teatral y que, en buena medida, formaba parte de las elucubraciones sobre el sentido del teatro de Pirandello a las que contribuyeron numerosos intelectuales durante los años veinte. Incluso cuando, en alguna ocasión, se encuentran referencias a aspectos relativos a la puesta en escena, no se exponen criterios precisos que vayan más allá del cuestionamiento de la validez escénica del naturalismo. Aunque se citen argumentos de autoridad como en el caso del artículo de Estévez-Ortega sobre *El gran teatro del mundo* que ya hemos comentado: “Para obras de este jaez son para las que se precisa el escenario sintético verdaderamente, casi a lo Gordon Craig, que no distraiga; nada realista; el sentido plástico sí, pero con las menos líneas; que sólo sea , como decía Schinkel, “una significación simbólica del lugar en que se verifica la acción.” Esto es, a la manera shakesperiana.”

Tales recomendaciones no encontraron su reflejo en los escenarios y, tras la representación granadina, sólo se pueden citar unas pocas representaciones de auténtico interés. Una de ellas, la que Rivas Cherif con la compañía del Español realizó de *El gran teatro del mundo* el 20 de diciembre de 1930 con escenografía de Sigfredo Burmann, discípulo de Meyerhold, Piscator y Reinhardt y que tan importante llegó a ser, no sólo en este periodo donde realizó decorados para obras de Lorca o Alberti, sino, sobre todo, en la posguerra. Mas este magisterio de Reinhardt no se reflejó en este montaje, que tuvo que adecuarse a los limitados medios con los que se contaba y que no podía pretender, por tanto, remedar la espectacularidad de las representaciones germanas. Sin embargo, las carencias materiales no interfirieron en la concepción escénica de un montaje que, a través de la sobriedad y la estilización, entroncaba con las nuevas tendencias teatrales. El propio Rivas Cherif rememoraba unos años después los rasgos esenciales de su propuesta escénica: “Todo mi decorado del Español, bien

²⁰ M. Fernández Almagro. “Un auto sacramental de Calderón y un entremés de Cervantes.”. *La Voz*, 1 de julio de 1927, p. 2.

realizado por Burmann, consistió en una enorme escalinata que ocupaba en sentido ascendente el escenario entero, con tres rellanos a distinta altura, hasta la altísima del trono del Creador, y una vidriera de catedral de abajo arriba, al fondo. ¿Qué menos? Pero ¿a qué más?. Y recordaba cómo, al mostrar a Reinhardt unas fotografías del montaje tuvo “la satisfacción de que el propio Reinhardt, al ver las fotografías de mi *Gran teatro* me preguntara sorprendidísimo si en España había ya un gran público capaz de gustar una interpretación tan estilizada...”²¹. Como apunta Ian Gibson, el ejemplo de esta representación de *El gran teatro del mundo* de Margarita Xirgu y Rivas Cherif para El Español seguramente influyó en la decisión de Federico García Lorca de incluir el auto calderoniano *La vida es sueño* en el repertorio de *La Barraca*. Puesto en escena en 1932 con decorados y figurines de Benjamín Palencia, los documentos conservados de la representación y la detallada descripción de Luis Sáenz de la Calzada permiten situar este montaje lorquiano entre los que con mayor brillantez y voluntad vanguardista supieron trasladar el referente clásico calderoniano a un lenguaje escénico renovador²².

El modelo espectacular de Max Reinhardt fue, no obstante, la principal referencia para cierto tipo de montajes, como el de *El alcalde Zalamea* realizado por la *Compañía Enrique Borrás* en la Plaza de la Armería de Madrid ante diez mil espectadores con motivo de la proclamación de la República. Prueba del interés que las realizaciones de Reinhardt despertaban en España lo constituye el hecho de que Rivas Cherif, enviado por Fernando de los Rios, lo visitara en Berlín en marzo de 1933. El motivo era pedirle que representara en una plaza de toros el montaje de *La muerte de Danton* que Reinhardt había hecho célebre años antes en la carpa de un circo. El encargo no cuajó pero Rivas Cherif consiguió hacer realidad en abril de 1934, con *El alcalde de Zalamea*, su proyecto de convertir una plaza de toros en un escenario. Entre estos proyectos que, en cierto modo, aspiraban a convertir el espectáculo teatral en una fiesta colectiva y un rito cultural no se puede dejar de citar la

²¹ Cipriano de Rivas Cherif. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 290.

²² Ian Gibson. *Federico García Lorca. 2 De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1988, p. 168. Luis Sáenz de la Calzada. *La Barraca. Teatro universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes. Fundación Sierra Bambaley, 1998, p.65-80. Ver el Catálogo-Exposición *La Barraca y su entorno teatral* (Ed. Francisco Calvo Serraller. Ángel González García y J. F. Rocha). Madrid. Galería Multitud, 1975. Es fundamental el estudio de José Luis Plaza Chillón: *El teatro y las artes plásticas, escenografía y estética teatral de vanguardia. Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*, Universidad de Granada, 1998.

recuperación del teatro romano de Mérida. Se inauguró en junio de 1933 con una espectacular representación de la traducción de Unamuno de la *Medea* de Séneca dirigida por Rivas Cherif e interpretada por Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Seguramente, el modelo ya no era Reinhardt, que había perdido para directores como Rivas Cherif gran parte de su atractivo por su afición a los recursos técnicos vacíos y grandilocuentes, sino Fermin Gémier, mucho más comprometido con la realidad de su tiempo. Ya en 1920, Rivas Cherif se había hecho eco del concepto teatral de Gémier con unas palabras que parecían responder a los planteamientos con los que emprendió sus montajes de los años treinta: “pretende crear un espectáculo que corresponda a la conciencia social contemporánea en la misma medida que el teatro y los juegos de la antigüedad clásica resumían artísticamente el espíritu del pueblo congregado para representarlos”. La búsqueda de esa conciencia social es la que también le impulsó a realizar *Fuenteovejuna* ante tres mil espectadores congregados en el mismo pueblo que da título a la obra en julio de 1935, año de la celebración del tricentenario de Lope de Vega²³.

Esta recuperación de la dramaturgia clásica a partir del modelo calderoniano no tuvo sólo una vertiente escénica. Algunos autores encontraron en el Auto Sacramental un modelo adecuado para expresar, tanto inquietudes de índole existencial como preocupaciones colectivas. El modelo de un género cuyo lenguaje dramático permitía, además del enlace de la tradición con las tendencias más renovadoras del teatro contemporáneo, una amplitud significativa que, en ocasiones, implicaba una radical inversión ideológica respecto al modelo barroco. En el caso de obras como *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif y *Ni más ni menos* de Sánchez Mejías, no se alude explícitamente a ese modelo a pesar de que en ambas son claras las referencias a las ideas y el léxico de los autos. Una relación que sí buscó Valle-Inclán en sus *Autos para siluetas*, sobre todo por lo que tenía de resonancia de una antigua tradición en la línea de la estética simbolista. En el plano existencial inherente al Auto Sacramental vio Azorín la razón fundamental de la pervivencia del género y una

²³ La repercusión del montaje en la Plaza de la Armería. en: Dru Dougherty y F. Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 247. Sobre los montajes de Rivas, las páginas que les dedican Juan Aguilera y Manuel Aznar en *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1999. Los contactos con Reinhardt: p. 38-40; la representación de *Fuenteovejuna*: p. 285. Sobre la recuperación del teatro romano de Mérida: p. 274-278. La cita de Rivas sobre Gémier pertenece al artículo “Divagación a la luz de las candilejas”: cito por José A. Sánchez ed., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 441.

justificación para relacionarlo con el teatro de Pirandello y calificar como Auto Sacramental su propia obra *Angelita*, en la que Azorín quería simbolizar la “idea de tiempo y espacio que atormenta a los humanos. Suprema angustia y suprema obsesión del destino de los vivientes”²⁴.

Tal perspectiva nos permite incluir también en este grupo *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna y dos comedias de Eduardo Ugarte y José López Rubio. En la primera de ellas, la titulada *De la noche a la mañana*, su protagonista convive con la personificación de su propia conciencia y es finalmente abandonado y traicionado por ella. Tras su estreno en enero de 1929, un crítico señaló que el modelo de tal personificación se encontraba en los misterios medievales y calificó la comedia como “de interior del alma”. La obra tuvo en su momento repercusión internacional y llegó a editarse en Estados Unidos como muestra representativa del nuevo teatro español que intentaba la superación del naturalismo. En el preliminar de la traducción inglesa se destacaba su temática en torno al profundo drama, latente bajo una aparente intrascendencia, de la eterna lucha del espíritu humano por lograr la armonía consigo mismo y con la vida. Posteriormente, Domingo Pérez Minik no dudó en relacionar la obra con la corriente de actualización del auto sacramental y la calificó como “auto profano”. Un año después de que se estrenara *De la noche a la mañana*, los mismos autores ofrecieron *La casa de naipes*, dirigida por Rivas Cherif, con quien López Rubio había ya colaborado en los grupos independientes *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto*. El título aludía al carácter simbólico del decorado, el interior de una pensión madrileña construida con las cartas de la baraja española. Una casa de naipes tan endeble como las ilusiones y las esperanzas de sus moradores. Este simbolismo escenográfico como forma de expresión de la inquietud existencial de los personajes define también *Escaleras*, la última pieza teatral de Ramón Gómez de la Serna, que, significativamente, se publicó en la revista *Cruz y Raya* de José Bergamín. En este caso, el decorado presentaba los dos pisos de un antiguo caserón donde se encuentran la casa de la felicidad y la casa de la desgracia, a las

²⁴ Trabajo indispensable sobre esta tendencia es el artículo de Mariano de Paco “El auto sacramental en los años treinta”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, ed. cit., p. 265-273. Un detallado análisis de la obra de Sánchez Mejías desde esta óptica en: Andrés Amorós, *Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Alianza, 1998, p. 149-155. Sobre los *Autos para siluetas* de Valle, la Introducción de Jesús Rubio Jiménez a su edición del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 68-74. La obra de Azorín se estrenó en Monovar en 1930. La cita es del prólogo a la primera edición (*Angelita*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, p. 9), que incluye en apéndice dos notas del programa de mano del estreno en las que se justifica el calificativo de la obra como Auto Sacramental.

que los personajes acceden guiados por el azar de su elección. Alfredo Marqueríe en su crítica del estreno, realizado tras la muerte del autor, definió la obra como “casi auto o misterio moderno con trasfondo de alegoría y símbolo”²⁵.

En 1931 se presentó con gran escándalo en Madrid *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti. En palabras de su autor, “un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética.” Con ello anunciaba la inversión ideológica de la obra respecto de su modelo barroco ya que en ella el reflejo alegórico de la creación, tentación y caída del hombre adquiere un sentido radicalmente opuesto al de los autos calderonianos. En vez de la exaltación de la Eucaristía y la esperanza en la redención, ofrecía el desolado espectáculo de un mundo cruel y caótico y la rebelión del hombre frente a su creador. Esa rebelión, en la que se han visto ecos de *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont, es la que también muestra la poesía de Alberti de este periodo. En particular, los poemas de *Sobre los ángeles*, con los que la obra teatral está estrechamente relacionada. En el plano escénico, el decorado de carácter expresionista inspirado en la pintura de Maruja Mallo, la caracterización plástica de los personajes y las imágenes de índole surrealista constituyen hallazgos expresivos que hacen de la obra el ejemplo más relevante de cómo la recuperación de la tradición clásica podía fructificar en esquemas teatrales vanguardistas²⁶.

²⁵ Un análisis de las dos obras de Ugarte y López Rubio en: Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Universidad de Alicante, 1995, p. 11-28. Recepción de su estreno en: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, ed. cit., p. 184-186. La traducción inglesa, con introducción de Gretchen Todd Strack, estaba destinada a estudiantes de español e incluye notas y vocabulario: New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1934; la referencia a la introducción es de la p. XIX. Domingo Pérez Minik, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Eds. 1953, p. 223. Las obras se pueden encontrar en: Eduardo Ugarte y José López Rubio, *De la noche a la mañana y La casa de naipes*, Madrid, Ediciones Alfíl, Colección Teatro, nº 190, 1958. *Escaleras* de Ramón Gómez de la Serna se publicó en el nº 26, Madrid, mayo de 1935 y, el mismo año, en separata. Se estrenó el 27 de junio de 1963 como homenaje al autor recién fallecido. Ver: Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 233-239 y Carmen Herrero Vecino, *La Utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995, p. 76-77.

²⁶ La obra, con escenografía de Burmann, se estrenó en el teatro de la Zarzuela en febrero de 1931. En *La arboleda perdida*, Alberti relató las airadas reacciones que provocó: Madrid, Seix-Barral, 1977, p. 303-305. Un detallado análisis en la Introducción de Gregorio Torres Nebrera a su edición (junto a *Noche de guerra en el Museo del Prado*), Sevilla, Alfar, 1991 (También en Biblioteca Nueva, Madrid, 2003). Otros estudios

Un carácter muy distinto a la obra de Alberti, aunque le sirviera de inspiración, tuvo el auto sacramental que con el título de *La danzarina bíblica* Miguel Hernández pretendía inútilmente estrenar en Madrid. Publicado por José Bergamín en *Cruz y Raya*, que aconsejó el nuevo título de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, planteaba la recuperación del modelo calderoniano respetando, no sólo los aspectos formales, sino también la ortodoxia de su contenido religioso. Ya en plena guerra civil, Max Aub calificó como auto *Pedro López García*, obra de su “teatro de circunstancias”, en la que el esquema formal del género y las figuras alegóricas estaban al servicio de un explícito contenido político de índole revolucionario. Contenido diferente del coetáneo auto *El viaje del joven Tobías*, “Milagro representable en siete coloquios” que Gonzalo Torrente Ballester escribió, según propia confesión, situándose en “el ambiente intelectual que se llamó de vanguardia” y que publicó en 1938 con la intención de revelar al hombre “su ser eterno e inmutable”²⁷.

En estrecha relación con este grupo de obras vinculadas al Auto Sacramental se encuentra la tendencia de teatro renovador que también durante los años treinta redefinió el alcance significativo del antiguo género de los “misterios”. En ella se incluyen títulos como *El otro*, “misterio” de Unamuno estrenado en 1932 y *Santa Casilda* de Alberti, recuperada tardíamente al igual que *Amor de dos vidas*, “misterio en un acto y un epílogo” de Manuel Altolaguirre. Mario Hernández, en su edición de esta

importantes sobre la obra: Robert Marrast, *Aspects du Théâtre de Rafael Alberti*, Paris, Societé d'Éditions d'Enseignement supérieur, 1967, p. 27-54, A. Soria Olmedo, “De la lírica al teatro: *El Hombre Deshabitado* de Rafael Alberti en su entorno”, en *Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco*, Universidad de Granada, 1979, p. 389-400 y la Introducción de Eladio Mateos a su edición de las *Obras Completas. Teatro I*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

²⁷ El auto de Miguel Hernández se publicó en *Cruz y Raya*, nº 17-18, julio-septiembre 1934. Para los intentos del autor por estrenarlo y su significación en el ambiente cultural de la época, ver: José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Ediciones Temas de España, 2002, p. 162-176. Entre los estudios sobre la obra destacan: Giovanni María Bertini, “Algunos apuntes sobre el auto sacramental de Miguel Hernández: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*”, en María de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, p. 288-301 y Jesucristo Riquelme, *El auto sacramental de Miguel Hernández. Propuesta de análisis del discurso teatral*, Alicante, 1990. El auto de Max Aub se estrenó en septiembre de 1936 en la iglesia de los Dominicos de Valencia. Mariano de Paco en art. cit. (p. 273) se hace eco de un artículo de José Ricardo Morales en que rememora esa representación y su carácter innovador en sintonía con las corrientes del teatro francés y alemán del momento. La obra de Torrente Ballester se publicó en Ediciones Jerarquía, Junio 1938. Las citas son de la Introducción de esa edición (p. 8) y de la recopilación de su *Teatro* publicada en Barcelona en 1982, vol I, p. 13.

última obra señaló algunos de los aspectos esenciales de esta tendencia que se prolongó en el teatro del exilio con *El solitario*, “misterio en un acto” de Concha Méndez. Aspectos entre los que sobresalen la temática centrada en el tema del tiempo o la problemática en torno a la personalidad, así como el interés por el subconsciente y la introspección psicológica. Lo que, en el caso de *Así que pasen cinco años*, el “misterio sobre el tiempo” de García Lorca, significaba también una aproximación al surrealismo. Para Marie Laffranque, esta obra conforma, junto a *El público* y la *Comedia sin título*, un “ciclo de los Misterios” dentro de la obra lorquiana que es expresión, al igual que las otras obras de esta tendencia, de la época del nacimiento de la Segunda República, “mezcla de ardiente preocupación político-social y de amplia reflexión –con cierto matiz metafísico y religioso- sobre los destinos individuales y colectivos”²⁸. De alguna manera, en el origen de tales preocupaciones latía aún el modelo calderoniano, despojado de su dogmatismo ideológico y religioso y plenamente vigente por la capacidad de sus múltiples sugerencias escénicas para expresar las preocupaciones existenciales del ser humano.

²⁸ *El Otro* de Unamuno lo estrenó la Compañía Xirgu-Borrás en El Español el 15 de diciembre de 1932. Ya nos hemos referido a esta obra al tratar de la influencia de Freud. *Santa Casilda* de Alberti permanecía perdida hasta la edición de Luis García Montero (Diputación de Cádiz, 1990). La obra de Altolaguirre la recuperó Mario Hernández en: “*Amor de dos vidas. misterio poético de Manuel Altolaguirre*”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 4, diciembre de 1988, p. 14-55. El propio autor, que compuso esta obra en 1932, la creyó perdida y realizó otra versión marcadamente política con el título de *Tiempo, a vista de pájaro* que se publicó en *Hora de España* en 1937. Ver la edición de James Valender en: Manuel Altolaguirre, *Obras Completas*, Madrid, Istmo, 1986-1992, vol 3. *El solitario* de Concha Méndez la editaron en La Habana en 1943 la autora y Manuel Altolaguirre con un prólogo de Maria Zambrano. Existe edición facsimil: Ediciones Caballo Griego para la Poesía' Universidad de Alcalá, 1998. Marie Laffranque. Introducción a *Comedia sin título*, en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix-Barral, 1978, p. 294-299.