**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**
FACULTAD DE FILOLOGÍA




# TESIS DOCTORAL

## Los teatros de Gregorio Martínez Sierra

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Julio Enrique Checa Puerta**

DIRIGIDA POR

**Francisca Vilches de Frutos**

Madrid

**© Julio Enrique Checa Puerta, 1997**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

# LOS TEATROS DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

TESIS DOCTORAL

Realizada por: JULIO ENRIQUE CHECA PUERTA
Dirigida por: Doctora Mª FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
Ponente : Doctor ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

MADRID, 1997

# ÍNDICE

## PRIMERA PARTE


**0.- INTRODUCCIÓN**

Página

**I.- MARTÍNEZ SIERRA, DIRECTOR DE ESCENA** ..... 1

I.0.- Algunas consideraciones ..... 1

I.1.- El contexto europeo ..... 4

I.2.- La situación en España ..... 11

I.3.- La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra ..... 28

I.4.- La Dirección: Principales constantes ..... 48

I.5.- La escenografía y los figurines ..... 56

I.6.- La importancia del público ..... 63

I.7.- Repertorio: obras, géneros y críticas ..... 72

I.7.1.- La comedia ..... 79

I.7.1.a.- Comedias de Gregorio Martínez Sierra ..... 79

I.7.1.b.- Comedias de autores españoles ..... 100

I.7.1.c.- Comedias de autores extranjeros ..... 114

I.7.2.- La farsa ..... 125

I.7.3.- El juguete cómico ..... 129

I.7.4.- El sainete ..... 133

I.7.5.- El drama, la tragicomedia y la tragedia ..... 137

I.7.6.- Las variedades: revista, imitaciones, opereta y espectáculos combinados.. 146

I.7.7.- La pantomima ..... 155

I.7.8.- El monólogo ..... 159

**II.- LA ACTIVIDAD EMPRESARIAL DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA** ..... 191

II.1.- La actividad empresarial en Madrid entre 1900 y 1936 ..... 191

II.2.- Gregorio Martínez Sierra empresario ..... 203

II.2.1.- Primeros contactos ..... 203

II.2.2.- Repertorios ..... 207

II.3.- La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra: Las primeras giras ..... 213

II.4.- La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Eslava. ..... 235

II.5.- La disolución de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra: 1926-1930. .... 250

II.6.- Repertorio para la primera gira hispanoamericana de la temporada 1926-1927 .... 275

II.7.- Repertorio para la segunda gira hispanoamericana (1928) ..... 280

II.8.- Repertorio para la tercera gira (1930) ..... 283

**III.- GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA: DOS AUTORES DE ÉXITO** ..... 315

III.0.- Introducción ..... 315

III.1.- La colaboración: proceso de escritura ..... 328

III.2.- Principales constantes ..... 339

III.2.1.- Visión historiográfica ..... 339

III.2.2.- Hacia una posible estructuración ..... 347

III.2.2.1.- La mujer como protagonista ..... 349

III.2.2.1.a.- Obras de "instinto maternal" ..... 366

III.2.2.1.b.- Obras de "sentimiento amoroso"..... 383

III.2.2.2.- Caracterología..... 396

III.2.2.3.- El diálogo como rasgo genérico..... 401

III.2.2.4.- La estrutura y las didascalias como recursos de renovación... 406

III.2.2.4.a.- Las obras de "construcción"..... 409

**IV.- G. MARTÍNEZ SIERRA Y LA ACTIVIDAD CINEMATOGRÁFICA**..... 449

IV.0.- Introducción..... 449

IV.1.- La llegada del cinematógrafo a España y sus relaciones con el teatro..... 451

IV.2.- La relación de Gregorio Martínez Sierra con el cinematógrafo hasta 1930 ..... 464

IV.3.- El trabajo de Gregorio Martínez Sierra en Hollywood ..... 483

**V.- CONCLUSIONES** ..... 531

**VI.- APÉNDICE: RELACIÓN DE OBRAS ORIGINALES, TRADUCIDAS Y ADAPTADAS POR GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA** ..... 539

VI.1.- Obras originales ..... 539

VI.1.a.- Obras dramáticas originales en tres actos ..... 539

VI.1.b.- Obras dramáticas originales en dos actos ..... 540

VI.1.c.- Obras dramáticas originales en un acto ..... 541

VI.1.d.- Obras dramáticas originales en más de tres actos..... 541

VI.2.- Obras dramáticas traducidas o adaptadas..... 542

# SEGUNDA PARTE

**I.- SEMBLANZA DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA** ..... 545

**II.- CRONOLOGÍA** ..... 573

**III.- EPISTOLARIO DIRIGIDO POR GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA**

**A SU MUJER, MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA** ..... 581

III.1.- Formación de la compañía y gira por Cataluña (1915) ..... 581

III.2.- Decadencia de la compañía en Eslava y preparativos para la gira por América (1923-1926) ..... 661

III.3.- Giras por América (1926-1930) ..... 717

III.4.- Hollywood (1931) ..... 821

III.5.- La Guerra Civil y el exilio (1937-1947) ..... 838

**IV.- BIBLIOGRAFÍA** ..... 855

# AGRADECIMIENTOS

Un trabajo como el presente nunca hubiera podido llevarse a cabo de no haber mediado el enriquecedor magisterio y, por qué no decirlo, la paciencia inagotable de la doctora Mª Francisca Vilches de Frutos. Sin duda, debo la culminación de esta investigación iniciada varios años atrás a sus profundos conocimientos sobre el teatro de este siglo y a su perspicacia para entenderlo, y para entenderme a mí. Por todo ello quiero darle las gracias.

También deseo agradecerle al profesor Dru Dougherty sus inteligentes puntos de vista y que me haya permitido hacer uso de la riquísima base de datos que tanto él como la doctora Vilches de Frutos han elaborado sobre el teatro del período estudiado; a mi compañero y amigo Mariano Martín Rodríguez su atenta lectura del manuscrito y sus siempre oportunas observaciones, y al doctor Andrés Amorós Guardiola su generoso ofrecimiento como ponente de este trabajo.

No sería justo pasar por alto el reconocimiento a Margarita Lejárraga y Antonio González Herranz, quienes, además de brindarme el epistolario de Gregorio Martínez Sierra, un material de valor inapreciable, me ilustraron en sus conversaciones acerca de la personalidad del matrimonio Martínez Sierra, y a Andrés Peláez, a quien debo una gran cantidad de documentos del teatro Eslava.

Asimismo, deseo expresar mi agradecimiento al personal de la Biblioteca Nacional, de Madrid, la Hemeroteca Municipal, de Madrid, y la Fundación Juan March, de Madrid.

No querría acabar esta nota de gratitud sin mencionar a mis compañeros y amigos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, José Ibáñez, Pilar Nieva, Teresa García-Abad y Antonio Gago, junto a los que he trabajado estos años y a los que he de agradecer algunos comentarios y sugerencias, y, muy especialmente, a mi amigo Serafín Santervás por haberme reconciliado temporalmente con la informática.

# 0.- INTRODUCCIÓN

## 1.- Marco de la investigación

Hasta hace poco tiempo, los estudios dedicados al teatro español de preguerra se orientaban, casi de forma exclusiva, al análisis textual de la producción dramática de un reducido número de autores, a saber, Ramón María del Valle-Inclán, Jacinto Benavente y Federico García Lorca, principalmente. Sin embargo, a estas alturas parece incontestable el hecho de que estos autores no surgieron en medio de un páramo cultural, sino en un período de auténtica efervescencia artística y, de modo particular, teatral, cómo ha sido puesto de manifiesto en algunos seminarios celebrados a lo largo de estos últimos años[1] y, muy especialmente, en un libro publicado por los doctores Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos[2], cuyo completísimo banco de datos y su posterior interpretación muestran el enorme peso que tuvo el teatro en la España del primer tercio del siglo XX y las grandes lagunas que aún quedan en su estudio. Gracias a éstos y otros acercamientos últimos, sabemos de una extensísima nómina de autores, adaptadores y compositores, de la constante renovación y variedad de la cartelera, de la exigencia de una crítica conocedora de las diferentes líneas dramáticas que estaban desarrollándose en los principales teatros europeos de su tiempo y, por último, pero no menos importante, de la incansable demanda de un público variopinto que tenía en el teatro una de sus principales fuentes de formación y de diversión durante aquellos años. Por todo esto, ni el conocimiento de ese período podía agotarse en el estudio de los autores arriba mencionados, ni aún en ese caso, era posible hacerlo sin atender a la

enorme riqueza y diversidad del contexto en que surgieron. En este sentido, incluso el repertorio de los principales dramaturgos cobra otra dimensión puesto en relación con el resto del teatro de su tiempo.

Por otra parte, es preciso atender, tanto o más que a la creación de los textos, a su puesta en escena. Sabemos que este período de preguerra se caracterizó en España, entre otros aspectos, por la pugna entre el anquilosamiento y la renovación de los diferentes lenguajes escénicos, principalmente a través de la figura del director de escena, como ocurría en muchos teatros europeos, pero poco o nada sabemos acerca de quiénes fueron los directores encargados de acometer la renovación, cómo se desarrolló el trabajo de las diferentes compañías de teatro, cuál fue la aportación de músicos, figurinistas y escenógrafos a esta tarea y, en definitiva, cómo fue efectivamente la praxis teatral durante el período que nos ocupa. Debido a estas razones, para conseguir un mayor y mejor conocimiento del teatro español de este siglo, es fundamental abordar estudios monográficos dedicados a la dirección de escena y sus principales líneas evolutivas, a las características de las compañías de teatro y a sus principales figuras, a los repertorios nacionales y extranjeros que se ofrecieron a los distintos públicos que abarrotaban las salas, a la labor de artistas -compositores, escenógrafos, figurinistas, coreógrafos-, cuyas aportaciones a la escena de su tiempo fueron decisivas, a los empresarios que promovieron algunas iniciativas teatrales de alto nivel, etc.

Es por todo ello que el nombre de Gregorio Martínez Sierra, a pesar de la escasa relevancia que tiene hoy día, es uno de los principales puntos de referencia en el estudio del teatro de este

período, pues su carácter polifacético y su destacada participación en la escena al frente de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra así nos lo indican. Su importantísima labor, en sus facetas de director de escena, empresario y autor teatral, lo convierten en una de las figuras más significativas del teatro español del primer tercio de siglo, como trataremos de mostrar en las páginas que siguen.

## 2.- Objetivos

El objetivo fundamental de esta investigación será, pues, mostrar cómo las aportaciones de Gregorio Martínez Sierra a la escena como autor, director y empresario, constituyen un eslabón decisivo entre la tradición y la vanguardia teatrales, en su sentido más amplio y cómo esta renovación impregnó de forma amplia y coherente todas las empresas artísticas que acometió.

Una de las claves que explican la transformación que experimentó el teatro en el paso de siglo XIX al XX fue la progresiva incorporación de la figura del director de escena, como armonizador de todos los lenguajes que intervienen en el espectáculo y con el poder de impregnar con su personalidad todos los montajes acometidos. Si algunos teatros europeos encontraron tempranamente insignes ejemplos que llevaron a cabo la renovación en este campo del arte, el teatro español disfrutó a su vez de varias figuras, todavía insuficientemente estudiadas, que asumieron dignamente la tarea de situar la escena española a la altura de la europea. Como director, Gregorio Martínez Sierra estuvo al frente de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra desde su formación en 1915, hasta su disolución en 1930. Esta compañía, homogénea y muy versátil, le

permitió desarrollar durante muchos años un proyecto de Teatro de Arte que se armonizaba con las necesidades de la taquilla y que dio cabida a numerosos ejemplos renovadores, tanto en la elección del repertorio, caracterizada por su eclecticismo al dar cabida a todos los géneros, como en los modos de interpretación, de corte intimista y con planteamientos de indudable modernidad y, de modo muy especial, en su puesta en escena, con deslumbrantes escenografías y figurines de Sigfredo Bürmann, Manuel Fontanals y Rafael Pérez Barradas, entre otros muchos artistas.

Si bien es cierto que la contribución de Martínez Sierra a la escena de su tiempo ofrece enorme interés desde el punto de vista artístico, no lo es menos que todos los esfuerzos renovadores pasaban por la previa resolución de innumerables dificultades materiales. Por esta razón, la significación de Martínez Sierra como empresario requiere de un análisis específico que muestre de qué manera este empresario contribuyó decisivamente a la mejora y modernización del teatro español, merced a un ambicioso y eficaz modelo de gestión que atendió, con eficacia, a las necesidades artísticas y a las económicas. Su ambición y su inquietud fueron los principales motores de esta empresa, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, que, además de sus temporadas en el teatro Eslava, de Madrid, recorrió decenas de escenarios de toda España, de buena parte de Europa y, prácticamente, de toda América durante sus quince años de vida. Fue precisamente en América donde esta compañía se disolvió, tras completar varias giras de enorme interés a lo largo del período comprendido entre 1926 y 1930.

Aunque todo lo anterior, pensamos, bastaría para justificar un estudio monográfico acerca de la figura de Gregorio Martínez Sierra, no es posible ignorar que su trabajo como autor,

traductor y adaptador, esta vez con la valiosa colaboración de su mujer, María de la O Lejárraga, lo convierten en uno de los autores de mayor éxito de su tiempo, gracias a un extenso repertorio que podríamos situar dentro del llamado "teatro de tesis", o, según Patrice Pavis, de las "obras de problema"[3], en las que abordó cuestiones concernientes a la problemática de la mujer, así como a su situación en la sociedad española de preguerra. Por ello, el análisis de las principales constantes de su teatro y la respuesta que obtuvo entre la crítica y el público de aquellos años nos presentan la configuración de un modelo teatral orientado expresamente a la representación, abiertamente ecléctico en cuanto a los géneros y marcado por la presencia de rasgos renovadores de diferente signo en el que obras como Canción de cuna, El pavo real o Triángulo constituirían auténticos paradigmas.

Sin embargo, la carrera artística de Gregorio Martínez Sierra no finalizó con la disolución de su compañía en 1930, sino que se orientó hacia el mundo del cine. Él formó parte destacada de un grupo de españoles que, tras la implantación del cine sonoro, acudieron a Hollywood para hacer películas. En esta nueva faceta Martínez Sierra volvió a ocupar un lugar de privilegio, pues llegó a figurar dentro del organigrama de la Metro-Goldwyn-Mayer y de la Fox Film Corporation, reorganizó y estuvo al frente de la sección española de estas productoras y realizó la adaptación cinematográfica de varias de sus comedias. También aquí dejó huella de su inquietud y de su talento, pues, por ejemplo, mientras que todos los demás estudios habían optado, con escaso éxito, por hacer versiones de películas americanas para públicos extranjeros, Martínez Sierra consiguió que la Fox rodase la primera película extranjera, precisamente su comedia Mamá, dirigida al público no norteamericano, lo cual resultó un auténtico hito en su momento. Además, el estudio de

la incorporación de Gregorio Martínez Sierra al mundo del cine nos permite un mejor conocimiento de las relaciones que existieron entre el teatro y el cine a lo largo de todo el primer tercio de siglo, tanto en sus aspectos técnicos, como en los artísticos. Estas relaciones pasaron de la competencia y el enfrentamiento iniciales a una situación de intercambio de artistas, profesionales, argumentos y técnicas, precisamente por la intervención de artistas como Gregorio Martínez Sierra, cuyo talento era capaz de aprovechar inteligentemente las ventajas inherentes a ambos medios.

## 3.- Metodología

El análisis de la actividad de Gregorio Martínez Sierra requiere ser abordado, debido a su carácter polifacético, desde unos planteamientos metodológicos que permitan dar cuenta, a su vez con la mayor flexibilidad posible, de su enorme riqueza e interés para entender mejor la escena española durante el primer tercio del presente siglo. A nuestro juicio, la combinación de diversas técnicas de análisis, lejos de confundir acerca de la materia tratada, permiten una mejor comprensión del hecho estudiado, muestran un mayor abanico de posibilidades interpretativas y evitan algunas deformaciones que los prejuicios de escuela suelen llevar aparejadas. Además, si tenemos en cuenta que Martínez Sierra recababa para sí no sólo la responsabilidad de elegir el repertorio, decidir sobre la plástica de la puesta en escena y de dirigir la compañía, sino de contratar los teatros adecuados en diferentes épocas del año, hacer las campañas publicitarias oportunas y adaptar algunas obras atendiendo a las diferentes sensibilidades de los diversos públicos para los que trabajó, caeremos en la cuenta de hasta qué punto fueron decisivos los factores sociales,

políticos y económicos, además de los puramente artísticos, en la trayectoria que siguió su Teatro de Arte.

De este modo, para determinar qué lugar ocuparon dentro de la escena de su tiempo tanto las obras pertenecientes a su repertorio, como aquéllas ajenas que puso en escena con su compañía, hemos partido de las tesis de Hans Robert Jauss[4], ya que, entre otros rasgos significativos, la Estética de la Recepción privilegia la función de la crítica y del público en la valoración de las obras artísticas. Es innegable que para analizar un teatro como el del primer tercio de este siglo los juicios publicados en periódicos y revistas por la crítica coetánea son importantísimos y, a veces, la única fuente de información acerca de obras, autores, artistas y puesta en escena. Por otro lado, además del canon establecido por la crítica, el público concedió su aprobación o manifestó su rechazo y, en cierto modo, contribuyó a que algunas formas dramáticas se consolidasen mientras que otras eran desechadas por motivos de toda índole. Así pues, para reconstruir en lo posible el "horizonte de expectativas" de cada momento, entendido como "la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada",[5] nos hemos servido fundamentalmente de las reseñas aparecidas en la prensa madrileña con motivo de los estrenos de las obras, en especial las aparecidas en Heraldo de Madrid, El Imparcial, La Voz, El Liberal, La Libertad, ABC, La Correspondencia, El Sol, Diario Universal y, en menor medida, las publicadas en otros periódicos y revistas como Comedias y comediantes, El Cine, El Correo, El Nacional, El Debate, La Nación o Cinelandia, entre otras. Este tipo de recepción, denominada *reproductiva* por Manfred Schmeling, sanciona con sus juicios aparecidos casi simultáneamente al espectáculo reseñado y permite conocer "de qué manera y en qué

condiciones se efectúa la recepción de un texto".[6] La recopilación de las reseñas de prensa y su contraste proporciona al investigador un material inapreciable de análisis y constituye, sin duda, una fuente importantísima de documentación. Por ello, consideramos fundamental la recopilación y el análisis de todo el material crítico publicado en los diarios, ya que, como afirma el estructuralista checo Felix Vodicka:

> *La atención del historiador se dirige a esta actividad crítica porque constituye el único residuo de la relación activa y valorativa del lector con la obra. El crítico tiene en la sociedad de los que participan en la vida literaria y se ocupan de las obras, una función concreta. Su deber es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos, determinando con su juicio crítico, en qué medida cumple las exigencias del desarrollo literario.*[7]

Además del indudable interés de los juicios emitidos por la crítica, falta conocer cuál fue la acogida que tuvo cada obra entre el público. Los gustos de la crítica y del público fueron, a menudo, opuestos, pero no siempre. Acerca de la opinión del público, al margen de las reacciones de los llamados "estrenistas", que solían recogerse en las reseñas de prensa, la mayor parte de las veces sólo sabemos, y no es poco, cuánto tiempo permaneció una obra en cartel, de manera que es posible hablar de éxito de público cuando la obra alcanza y supera las cien representaciones. Aun tratándose de un veredicto escasamente reflexivo, su valor es enorme pues:

> *En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a un tradición...*[8]

Para ello, nos hemos servido de la magnífica base de datos recopilada por los doctores Vilches de Frutos y Dougherty[9] en la que, tras un minucioso examen de la cartelera madrileña durante el período que estudian, recogen el número de representaciones alcanzado por muchas de las piezas de las que nos ocupamos. Es fácil pensar en una relación bastante aproximada entre la aceptación que una obra tuvo entre el público y el número de representaciones que alcanzó, aunque, como veremos, intervinieron algunos factores, que trataremos en su momento, y que incidieron en el tiempo de permanencia de algunas obras. En ocasiones, los errores de cálculo en la programación de una pieza o las dificultades de cualquier índole surgidas en el seno de las compañías, entre otras muchas razones, podían provocar la rápida desaparición de la cartelera de una obra que contaba con la plena aceptación del público o de la crítica, cuyos juicios eran frecuentemente divergentes. Es por esto que no podemos quedarnos en la recopilación y análisis de las reseñas aparecidas en la prensa y que debemos servirnos de otras fuentes y, por tanto, de otros paradigmas metodológicos próximos a la sociología del espectáculo. En este sentido, es preciso señalar que prácticamente todas las comedias de los Martínez Sierra estuvieron aderezadas con referencias a la España de su tiempo y ofrecen datos de indudable interés sociológico para entender las circunstancias contextuales en que fueron escritas y representadas, como el análisis de la situación social y personal de la mujer, la valoración del trabajo, del estudio, de la educación y de la artes y de la sociedad española en general. Además, buena parte del caudal informativo del que parten muchas de nuestras hipótesis procede del epistolario que Gregorio Martínez Sierra escribió a su mujer, María de la O Lejárraga, y que está compuesto por ciento cuarenta y tres cartas escritas entre los años 1915 y 1947. A la hora de valorar la importancia de este epistolario para estudiar las

aportaciones de Gregorio Martínez Sierra a la escena de su tiempo suscribimos plenamente las palabras de José Romera Castillo cuando, precisamente con relación a este período escribe:

> *Para estudiar el teatro [...] además de acudir a las fuentes documentales depositadas en archivos y hemerotecas, fundamentalmente, es preciso tener en cuenta, además, otro filón documental importantísimo, como es el de la escritura autobiográfica, por las informaciones que en ella se presentan. Es cierto que los investigadores al tratar de algún dramaturgo en concreto han acudido a esta modalidad literaria de una manera fragmentaria y parcial, pero también lo es que se precisa realizar una historia del teatro de la época enhebrando los distintos testimonios que los diversos autores de literatura intimista nos han dejado sobre la dramaturgia de este período, tanto de los textos como de las representaciones. Esta es la primera reivindicación que quiero proponer aquí: utilizar la escritura autobiográfica como una fuente más -no la única- para la reconstrucción de nuestro pasado teatral.*[10]

A la luz de este epistolario, que una vez localizado hubo de ser reconstruido, transcrito, fechado y ordenado, la información aparecida en la prensa y en distintos ensayos de crítica de los que nos hemos servido cobraba nuevo valor y adquiría un distinto relieve, pues, a pesar de la subjetividad que su punto de vista único impregna a estas fuentes, el hecho de que fuese su autor el protagonista de esta investigación, así como el tratamiento de cuestiones profesionales y personales, propias y ajenas a lo largo de más de treinta años nos parece que aporta una riqueza que supera con mucho los inconvenientes que su intrínseca subjetividad pudiera producir.

Por último, en lo referente a la puesta en escena y a la construcción del repertorio, nos hemos servido también de algunos principios metodológicos procedentes del análisis estructural-semiológico,[11] ya que si consideramos que cualquier espectáculo teatral es el resultado de una determinada codificación y jerarquización estructurada de signos, la contribución de Gregorio Martínez Sierra como director de escena sólo puede ser puesta de manifiesto analizando cuáles

fueron sus sistemas propios de codificación y de estructuración y en qué medida coincidían o se alejaban de otros vigentes en el resto de los teatros españoles y europeos de su tiempo. En efecto, el interés de algunas obras tenía que ver con la peculiar estructuración de una pieza, con el empleo de un registro lingüístico infrecuente en determinados géneros consagrados por la tradición, con la elección de unas ilustraciones musicales o de una escenografía vanguardistas, con un modelo de interpretación contrario al acostumbrado en otros teatros, etc.

## 4.- Estructura

El carácter marcadamente inquieto de Martínez Sierra y el profundo eclecticismo de que hizo gala a lo largo de los quince años que se mantuvo al frente de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra nos han llevado a organizar nuestra investigación en varios capítulos monográficos dedicados a cada una de las actividades en que desarrolló una destacadísima labor.

El primero de los capítulos, dedicado a su dirección de escena, describe las correspondencias entre su trabajo y el contexto europeo, el desarrollo de tal actividad en los escenarios españoles, las señas de identidad que caracterizaron a la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, las principales constantes en su dirección de actores, la importancia que concedió a la escenografía y a los figurines, el enorme grado de conocimiento sobre el público que demostró, así como la relación exhaustiva de las obras que constituyeron el repertorio de la compañía y la valoración que de estos montajes hicieron los críticos que las reseñaron. De este análisis se puede inferir que sobre las tablas del teatro Eslava, de Madrid, se llevó a cabo, con éxito, un proyecto de

renovación encabezado por un director de escena, en el sentido moderno del término, que creó y consolidó una magnífica y homogéna compañía de teatro con la que cosechó importantes éxitos de crítica y de público y que dio a conocer el trabajo de nuevos artistas -escenógrafos, músicos, actores-, de autores jóvenes -Federico García Lorca-, de prestigiosos autores del teatro extranjero - Bernard Shaw- y que desarrolló satisfactoriamente importantes iniciativas dirigidas a públicos específicos -Teatro de los Niños- gracias a un repertorio que entre comedias, dramas, zarzuelas, sainetes, tragedias y espectáculos de variedades superó el centenar de títulos.

Como todos los logros arriba reseñados se hicieron en el ámbito del llamado "teatro comercial", se hace necesario conocer cuáles fueron las circunstancias económicas en que tal empresa de llevó a cabo. Por este motivo el segundo capítulo, complemento del anterior, está dedicado a estudiar algunos aspectos de la actividad empresarial en Madrid entre 1900 y 1936 con el fin de establecer la pertinente valoración del modelo empresarial impuesto por Martínez Sierra para su Teatro de Arte, los balances económicos registrados, las necesidades de adecuar la oferta a una demanda a menudo variable, la contratación de artistas para mejorar los rendimientos de la empresa, el aprovechamiento de las inversiones realizadas en la creación de escenografías, la captación de públicos, la creación de un curioso montepío, la programación de la giras interminables por teatros de provincias o de Hispanoamérica, etc. Este capítulo, pues, nos presenta, a través de su epistolario principalmente, la enorme ambición artística y económica de Gregorio Martínez Sierra, su interés por la renovación también en materia empresarial y explica cómo sin este talante comercial y emprendedor el Teatro de Arte no hubiera pasado de ser un proyecto teatral más sin solución de continuidad.

Los escasos conocimientos que tenemos acerca del funcionamiento interno de las compañías de comedias a principios de siglo y de sus condiciones de trabajo, sin duda uno de los trabajos pendientes prioritarios, convierten las andaduras de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra por tierras de Hispanoamérica en un apartado lo suficientemente relevante como para ocupar un apartado completo dentro del segundo capítulo. Nuestro objetivo ha sido reconstruir el itinerario seguido por este director y empresario con sus cómicos entre los años 1926 y 1930, las vicisitudes de su trabajo y la recepción que tuvo el repertorio que ofrecieron en todos los teatros en que actuaron. Una vez más nos sorprendió el talante emprendedor de Martínez Sierra y su capacidad para mantenerse a flote tanto en el caótico mundo de Nueva York como en el no menos agitado del México revolucionario.

El tercer capítulo está dedicado por entero al análisis del proceso de escritura que siguió la pareja formada por Gregorio Martínez Sierra y su mujer, María de la O Lejárraga, así como a las principales constantes de su teatro, a su estructuración y a la recepción que obtuvo entre la crítica y el público de su tiempo. Su producción dramática original ofrece la particularidad de que siempre subió, sin excepción, a las tablas al tiempo que presenta diversos rasgos de carácter estructural y temático que situarían su repertorio en el ámbito de la renovación teatral, como prueban la novedosa codificación de algunos géneros dramáticos y la incorporación de un teatro de tesis en medio del ámbito comercial. Además de toda su producción original, los Martínez Sierra tradujeron y adaptaron un número considerable de piezas del teatro extranjero -Henrik Ibsen, Maurice

Maeterlinck, Björnstjerne Björnson, Bernard Shaw, etc.-, que enriquecieron la oferta teatral madrileña de aquellos años.

Tras la disolución de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, en 1930, Martínez Sierra dio el salto, como hicieron otras gentes del teatro, al mundo del cine. Lo más sorprendente, en un principio, fue que lo hiciera a los cincuenta años y con un cargo de responsabilidad - reorganizar la sección española de la Metro Goldwyn Mayer -. Todo el cuarto capítulo está dedicado al estudio de la llegada del cinematógrafo a España, sus principales líneas de unión con el teatro y las aportaciones de Martínez Sierra en España y en los Estados Unidos, donde su sentido innovador siguió marcando las pautas de su trabajo, como prueban las escasas, pero valiosísimas cartas que conservamos de este período.

Finalmente, cerramos nuestro trabajo con la transcripción completa de las ciento cuarenta y tres cartas que conservamos de su epistolario, fuente principal de nuestra investigación, precedidas de una breve semblanza de Gregorio Martínez Sierra que trata de acercarse más al lado humano del personaje que a sus indudables logros profesionales, objeto de los capítulos anteriores. Por último, incluimos un segundo apéndice en el que se recogen todos los títulos que conforman el repertorio teatral escrito, traducido o adaptado con la firma de Gregorio Martínez Sierra, pero bajo la que también se halla la de su mujer, María de la O Lejárraga, permanente punto de apoyo de este singular personaje.

# NOTAS

1. Nos referimos al Seminario internacional "El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), celebrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas del 3 al 7 de febrero de 1992, y al Seminario internacional "Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX, celebrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas del 6 al 10 de mayo de 1996.

2. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, op. cit., 1990.

3. Así define Patrice Pavis las "obras de problema": "Género próximo, pero distinto a la obra de tesis. La obra de problema expone con medios escénicos cuestiones morales o políticas con carácter de actualidad. La dialéctica de los personajes y de sus puntos de vista dan un instrumento ideal para materializar ideas polémicas. Nada obliga al autor a designar un portavoz de su propia posición, ni tampoco a un personaje cercano a él. La mayoría de las veces, la fábula y el peso relativo de los caracteres orientan sobre la posible solución del problema expuesto" (Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1984, p. 340).

4. Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la récepcion, Paris, Gallimard, 1978.

5. Arnold Rothe, "El lector en la crítica alemana contemporánea", en José Antonio Mayoral (ed.), Estética de la recepción, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 17.

6. Manfred Schmeling, Teoría y praxis de la literatura comparada, Ignacio Torres Corredor (tr.), Barcelona-Caracas, Alfa, 1984, p. 81.

7. Felix Vodicka, Estética de la recepción, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989, p. 57.

8. Hans Robert Jauss, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral (ed.), Estética de la Recepción, op. cit., p. 59.

9. Dru Dougerthy y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, op. cit.

10. José Romera Castillo, "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid, Fundación Federico García Lorca-Tabapress-C.S.I.C., 1992, p. 305.

11. Algunos de los aspectos más interesantes que la Semiología aporta al estudio del teatro pueden verse resumidos en el libro de María del Carmen Bobes, Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.

# PRIMERA PARTE

## I.- MARTÍNEZ SIERRA, DIRECTOR DE ESCENA

### I.0.- Algunas consideraciones

Los escasos acercamientos que se habían hecho al teatro español de preguerra coincidían, casi sin excepción, en la idea, a nuestro juicio equivocada, de que la actividad teatral de aquellos años registraba una precariedad tal que hacía inútil o imposible cualquier comparación con la desarrollada en Europa en ese mismo período. En un artículo publicado hace unos años, uno de los más prestigiosos historiadores del teatro español, Francisco Ruiz-Ramón, decía lo siguiente:

> *En esa historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde la escena, no figura, como se sabe, ningún nombre español. La infraestructura teatral española de esas décadas de fines de siglo/principios de siglo no permitía, no sólo por su falta de nivel técnico, sino, sobre todo, por su ausencia de espíritu de cambio y de investigación y de respuesta social, plantearse en la teoría-y-praxis los problemas de la reteatralización de la escena desde conceptos nuevos sobre el espacio teatral, sobre el actor, sobre el montaje y sobre la relación entre el espectador y el espectáculo.*[1]

El panorama descrito por críticos y profesionales era francamente desolador y hablaban constantemente de una crisis que afectaba a todos y cada uno de los sectores que intervenían en la producción teatral, bien fueran empresarios, autores, críticos o público. A cada uno de estos grupos por separado, o a todos a la vez, se les hacía responsables de un pasado teatral que parecía mejor enterrar y sobre el que a menudo se pasaba de puntillas. Es cierto que algunos nombres han sido rescatados de las tinieblas, pero tan pocos y con tanta frecuencia que han terminado por ser un

lugar común más, lo que lejos de clarificar la reconstrucción de ese pasado, lo enturbiaba irremediablemente.

A la hora de citar lugares comunes no puede faltar quizá el más extendido de todos, y que sostiene la tesis de que, en España, la figura del director de escena fue algo inexistente y prácticamente desconocido hasta los años cuarenta, mientras se enumeraba la lista de directores europeos de casi todas las nacionalidades que hicieron posible un teatro renovador y de vanguardia en Europa desde finales del siglo XIX. Al darse por hecho que la renovación sólo era posible si venía de la mano del director de escena, la conclusión era que en España dicha renovación no existió.[2] Esta postura nos parece actualmente superada y cada vez son más los estudios que prueban que fueron muchos los que, además de conocer la actividad teatral que se estaba desarrollando en el exterior, llevaron adelante empresas, principalmente en Madrid y Barcelona, marcadas por el mismo talante renovador.[3]

Si en el próximo capítulo nos ocuparemos de la actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra y estudiaremos su contribución a la renovación de la escena española desde las tablas del teatro Eslava de Madrid, en éste nos proponemos el análisis de la actividad de Martínez Sierra como director de escena, trabajo también orientado hacia la renovación teórica y práctica e inserto en una corriente renovadora, de distinto signo, que sin duda existió en España desde finales del siglo pasado y con la que estuvieron comprometidos autores, actores, críticos, escenógrafos y, por supuesto, empresarios y directores de escena. El proyecto teatral de Martínez Sierra, llamado Teatro de Arte, marcó un hito desde la temporada 1915-1916, año de creación de la compañía, hasta la temporada 1929-1930, año en que se disolvió. Durante todos estos años Martínez Sierra fue el director de escena, en el más específico y amplio sentido de la palabra, de la compañía que

llevaba su nombre y que desarrolló un trabajo especialmente importante durante los años que permaneció de forma ininterrumpida en el teatro Eslava, de Madrid, entre la temporada 1916-1917 y la temporada 1925-1926.

## I.1.- El contexto europeo

Durante el último tercio del siglo XIX se asistió a un profundo cambio dentro del panorama teatral europeo y podemos decir que esos cambios han marcado decididamente la trayectoria que ha seguido el teatro hasta nuestros días. Las principales causas de la transformación sufrida por la escena europea decimonónica hay que buscarlas más en el ámbito de lo espectacular que de lo textual, aunque en algunos casos estuvieron unidos. El texto teatral como género literario ha ido experimentando a través del tiempo un desarrollo muy próximo al de otros géneros, de manera que no es extraño encontrar clasificaciones de obras teatrales dentro de paradigmas puramente literarios. De este modo, no parece improcedente hablar de teatro naturalista, simbolista, modernista, etc., y dentro de cada uno de estos grupos situar el nombre de los principales dramaturgos de cada período. Por ello, lo habitual hasta hace bien poco era encontrar exclusivamente este tipo de clasificaciones en cualquier manual que se ocupaba de teatro, al tiempo que se ignoraban las distintas posibilidades de puesta en escena, las diferentes reacciones del público y todos aquellos factores que ponían de manifiesto que la esencia del teatro es el espectáculo, es decir, "aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles".[4] Las razones que justificaban dicho olvido tenían que ver con la concepción aristotélica, que primaba el valor del texto por encima de cualquier otro aspecto, y con el carácter efímero de una representación teatral, de la que, una vez finalizada, apenas quedan noticias, salvo en la memoria de aquellos que tuvieron el privilegio de contemplarla. En este sentido, el uso de la

prensa como fuente para conocer la recepción crítica ha sido determinante en el estudio de éste y otros fenómenos culturales alejados de nosotros en el tiempo y cuyo conocimiento nos está vedado por otras vías de información.

Cada época ha tenido sus modos de hacer y de observar el teatro en función de diversas condicionantes, pero siempre se ha partido de la idea de espectáculo. Lo que realmente ha variado ha sido el modo de construir el espectáculo y el sentido que se le ha dado al mismo. Podemos decir que ni la visualidad ni la musicalidad ni la oralidad han sido descubrimientos o avances que se puedan localizar en una determinada época, sino que en mayor o menor grado siempre se han considerado partes integrantes del hecho teatral. Han cambiado los medios, no los contenidos, y ese cambio en los medios provocó a finales del siglo anterior la necesidad del surgimiento de una figura nueva, el "director de escena", cuyo cometido inicial tenía que ver con la armonización de todos aquellos elementos que permitieran la creación de lo que Richard Wagner formuló en 1849 como "teatro total" o lo que es lo mismo, un espectáculo que integrase de forma compleja distintas artes sin que hubiera un predominio claro de ninguna de ellas. A partir de aquí, no obstante, ni se implantó definitivamente la figura del director de escena, ni se tuvo una idea exacta de cuáles serían sus cometidos específicos. Ni siquiera en los países que podríamos considerar pioneros en este aspecto se dio de forma generalizada la figura del director de escena. Por ejemplo, cuando André Antoine llevaba varios años desarrollando una labor importantísima como director de escena en París, la Comedia Francesa no contaba todavía con una figura de características similares.

Por lo que se refiere a las funciones específicas del director de escena, tampoco podemos decir que esta actividad tuviese unos cometidos fijos o que para acceder a dicho trabajo fuera imprescindible partir de un determinado campo artístico. Parece claro que la organización armónica

de la producción y el entrenamiento de los actores formaron parte desde un principio de sus funciones específicas, pero a partir de ahí, las posibilidades que se abrieron fueron tantas como directores fueron dejando su sello personal en los montajes ofrecidos. Lo más importante, a nuestro juicio, era que se produjera la separación de tareas entre el primer actor y el director, funciones que, en los teatros al uso, recaían invariablemente sobre la misma persona. Este nuevo reparto del trabajo posibilitó toda la renovación que se experimentó en el teatro a partir de este momento. Así, la concepción del espectáculo, el modelo de compañía, el repertorio, la importancia de la escenografía o las relaciones entre el público y la escena gozaron de un nuevo trato en aquellos teatros en los que existió un director de escena.

Uno de los principales impulsores de la dirección de escena fue George II, duque de Meiningen (1826-1914),[5] quien organizó un teatro entre los años 1874 y 1890 en el que primaba la idea de conjunto por encima de los divos y para el que contrató a insignes artistas plásticos que elaboraban las distintas escenografías y figurines, aspecto capital en la concepción que Meiningen tenía del teatro. Como ha ocurrido con otros muchos directores, Meiningen poseía una excelente formación artística, por lo que él mismo se ocupaba también de trabajar en figurines y en decorados. Hasta tal punto le preocupaba terminar con un modelo de compañía supeditado a las cualidades del primer actor que no distribuía necesariamente los principales papeles entre los primeros actores, sino que los hacía rotar. Tampoco permitía que un actor sobresaliera excesivamente del resto o que se aproximase mucho al proscenio. Ni siquiera era normal que el actor mirase a la sala para recitar monólogos, sino que la concentración debía recaer en la propia acción. La aportación de Meiningen a la escena europea tuvo una enorme repercusión ya que la

difusión de su teatro contribuyó decididamente a marcar el camino, casi simultáneamente, de las dos corrientes de dirección europeas más importantes: la francesa y la rusa.

En marzo del año 1888, durante una gira del teatro de Meiningen, un apasionado del teatro llamado André Antoine (1858-1943) tuvo ocasión de asistir a una representación de la obra de Henrik Ibsen, Un enemigo del pueblo. Aquello que vio sirvió poderosamente para guiar la orientación estética e ideológica de este empleado de la librería Hachette que un año antes había fundado un teatro de aficionados bautizado con el nombre de Teatro Libre. Próximo a los postulados del naturalismo de Zola, este teatro sirvió de catapulta para la creación de numerosos teatros independientes por toda Europa. A Antoine se debe, entre otras cosas, la acuñación del término "cuarta pared" y la apuesta por autores situados fuera del circuito comercial. Por lo que al trabajo de actores se refiere, los actores de Antoine siguieron un modelo de declamación basado en la naturalidad y alejado de toda afectación y grandilocuencia. En cuanto a la escenografía, Antoine buscó cuidadosamente la reconstrucción del ambiente y para ello encontró en la luz un aliado de valor incalculable. Si atendemos a lo que él consideraba absolutamente específico de la dirección, esto tenía que ver con la comprensión clara del texto que había elegido para ser representado y con la capacidad de hacer llegar esas ideas a los actores de la compañía. Era importante que fuera capaz de armonizar no sólo voces o movimientos, sino también que pudiera hacer coincidir sobre un mismo escenario a actores consagrados con otros inexpertos sin que el resultado fuese un experimento chirriante. En este sentido, el decorado siempre sería considerado un medio para la acción, el marco de la misma, no el objetivo primordial de la puesta en escena. También debía ser buen conocedor de los gustos del público y vigilar todos los detalles de la producción. Sobre este último aspecto, en un artículo publicado en 1903, afirmaba Antoine:

*Hice una distinción a propósito entre el productor y el director. Hablando en general, nuestros productores asumen las dos funciones. Pero son muy distintas y requieren de talentos que casi siempre son incompatibles. Primero que nada, el ser productor es una profesión, ser director o metteur en scène es un arte. En nuestro tiempo, la profesión del productor requiere sobre todo las cualidades de un gerente o de un hombre de negocios [...] Por otro lado, el director o metteur en scène es un ser que debe estar libre de cualquier preocupación o cálculo financiero.*[6]

Tanto su trabajo práctico como sus postulados teóricos sirvieron de referencia para el trabajo de otros directores tan importantes como Jacques Copeau, Louis Jouvet, Firmin Gémier, etc. sobre los que no vamos a extendernos porque no son el objeto de estas páginas introductorias.

Al tiempo que André Antoine desarrollaba su importantísima actividad, otro nombre adquiría solidez y lugar de privilegio hasta nuestros días. Se trata de Constantin Stanislavski (1863-1938). Fue un hombre total de teatro, ya que además de su importancia como director, no se puede pasar por alto que también fue actor, empresario, escritor y maestro de actores, es decir, se trataba de un profundo conocedor de todos los entresijos del teatro. Con él se impulsó la escuela rusa, en la que encontramos nombres tan ilustres como Danchenko, Meyerhold, Evreinov, Vajtangov o Eisenstein.

En el año 1888 creó la Sociedad de Arte y Literatura, pero el principal hito en la carrera de Stanislavski y, por extensión, del teatro moderno, podría situarse en 1897 cuando conoció a Nemoróvich-Danchenko y juntos fundaron el Teatro de Arte de Moscú. Partiendo también de la estética naturalista y sobre la base de los textos de Anton Chejov se inició otra escuela teatral centrada en la naturalidad, en la fidelidad histórica y en el afán de verdad y vida. Stanislavski no concibió su tarea de director ajena a la de maestro de actores, sin duda porque en su teatro, que buscaba la interiorización de la escenificación y de lo invisible, como señala Michel Corvin,[7] el actor era el elemento prioritario ya que sólo al aprovechar las facultades físicas y psíquicas de éste se

podía llegar a desarrollar las intenciones perseguidas por el autor dramático. Si Antoine acuñó el término "cuarta pared", otro concepto no menos decisivo le debemos a Stanislavski: el "superobjetivo", fundamental entre importantes directores de escena de nuestros días. Hacia el año 1905 aceptó la estética simbolista y en 1911 se decidió vivamente por el trabajo de otro importante director de escena, Gordon Craig, quien influyó a su vez en uno de nuestros más destacados directores, Cipriano de Rivas Cherif.

Podríamos concluir, pues, que a partir de las aportaciones hechas por Meiningen, se abrieron las vías de la renovación teatral gracias a la figura del "director de escena" y que su importancia llega hasta nuestros días. Los últimos años del siglo pasado y los primeros de éste vieron nacer multitud de alternativas al teatro comercial como fueron el Teatro de Vieux-Colombier, de Jacques Copeau, interesado en la depuración del espacio escénico, el Teatro de l'Oeuvre, de Lugné-Poe, aficionado a la desnudez de ambientes, además de los ya citados Teatro Libre, de Antoine o Teatro de Arte de Moscú, de Stanislavski. En el caso de teatros que ya gozaban de historia, algunos empezaron a ser dirigidos por hombres que participaron decididamente de las inquietudes del momento, como es el caso de Otto Brahm que asumió en 1894 la dirección del Deutsches Theatre o de Max Reinhardt, discípulo del anterior, que en 1903 aceptó la dirección del Kleines Theater de Berlín.

Todo esto que hemos esbozado en las páginas anteriores no quiere decir ni mucho menos que estas iniciativas constituyeran la realidad única del moderno teatro europeo. En cualquiera de los países donde dichas experiencias se llevaron a cabo se mantuvieron, hegemónicamente, teatros comerciales dirigidos a un público eminentemente aristócrata y burgués que se nutría de los textos de una legión de dramaturgos de éxito. Por otro lado, las experiencias renovadoras, a pesar de la

impronta que dejaron, tuvieron que sucumbir en muchos casos por razones puramente económicas. Baste citar el caso del propio Antoine, quien en 1894, acosado por las deudas, debió traspasar el Teatro Libre.

Por último, no todos vieron en el director de escena al guía que debía marcar los caminos por los que habría de transitar el teatro moderno. Un director eminente como Louis Jouvet ya advirtió del peligro que podría representar la dictadura del director. Si este se convertía en la nueva "vedette" del espectáculo podría arrastrar consigo a la obra y a los actores, lo que, a todas luces, resultaba tremendamente nocivo.

## I.2.- La situación en España

Por lo que a la situación en España se refiere, la escena finisecular estaba dominada, al igual que en el resto de Europa, por un teatro hecho primordialmente a la medida del consumo burgués. El trabajo de dirección escénica no se concebía ajeno al de empresario y/o primer actor con todas las repercusiones que esto traía consigo, pero hay que hacer notar que se iban incorporando con muy pocos años de diferencia los avances técnicos y estéticos introducidos en otros países durante los últimos años del siglo XIX. Así, aunque el alumbrado eléctrico en los teatros de Madrid no se hizo obligatorio hasta 1887, ya se venía usando desde 1881, lo que sin duda es una fecha próxima a la que podríamos señalar para otros países de nuestro entorno cultural. En líneas generales, los hombres de teatro en España estaban al corriente de los derroteros por los que transitaba el teatro experimental en Europa y, muy a menudo, reclamaban la incorporación de nuevos modos y nuevas técnicas encaminados a la renovación de nuestros escenarios. En un importante ensayo de Jacinto Benavente en que se aprecia su interés por la renovación teatral, el dramaturgo denunciaba el retraso técnico que sufrían nuestros teatros ya que "aún no hemos visto por aquí ninguno de esos trucos de maquinaria, de iluminación o de decorado que basta para el éxito de una obra".[8] De esta manera, a pesar de que los escenarios españoles vivían bajo los dictados del teatro comercial, hay que señalar que se produjeron diversas experiencias renovadoras de un altísimo nivel artístico y conceptual y que, al menos teóricamente, fueron muchos e importantes los conocedores de los secretos de la renovación teatral fuera de nuestras fronteras.[9]

Los dos núcleos más importantes dentro de la actividad teatral en España los constituían Barcelona y Madrid. Fue en Barcelona donde un hombre de teatro, Adrià Gual, realizó una labor inapreciable en favor de la renovación total del teatro, en sus aspectos práctico y teórico, al fundar en 1898 el Teatre Íntim, de raigambre simbolista. Adrià Gual, dramaturgo, escenógrafo, figurinista, director y pedagogo, tras un viaje a París, se decidió por una orientación ecléctica para su teatro puesto que "vol arribar a un públic al més ampli possible sense renunciar, però, a dignificar el teatre català", como recogió Jordi Coca.[10]

Así, aunque inició su actividad de director a partir de las teorías naturalistas de la verosimilitud y aprendió de las experiencias del maestro Antoine, asumió inteligentemente toda la concepción wagneriana del "arte total" y las más próximas propuestas simbolistas de hombres como Paul Fort, Aurélien Lugné-Poe y Maurice Maeterlinck.

Conocedor de la situación poco halagüeña que atravesaba el teatro catalán de aquellos años, cuyos principales lastres serían la organización jerárquica de compañías destinada al lucimiento personal del primer actor, la repetición sistemática de esquemas teatrales por parte de unos autores que escribían "de encargo" para compañías y autores concretos, así como la falta absoluta de una dirección escénica que organizase los espectáculos y contribuyese a la formación de los autores, Adrià Gual reclamaba "un artista autónomo: el director. En el mejor de los casos, un autor-director".[11]

A partir de estos postulados puso en marcha en 1898, junto con Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler y Josep M. Sert, el Teatre Íntim, al que pronto se sumaron otros colaboradores como Santiago Rusiñol. Los cambios que este teatro introdujo con relación a los modos teatrales del teatro puramente comercial afectaron a todos los

ámbitos de la actividad teatral, desde los hábitos del público hasta la dirección de actores, pasando por la escenografía, los figurines o el repertorio.

En busca de la máxima concentración, sustituyó el telón de anuncios por una cortina, apagó las luces de la sala e impidió el acceso a la sala de aquellos espectadores que llegasen una vez iniciada la función. También prescinció del apuntador y de las baterías de proscenio porque cegaban al actor y le restaban expresividad. Bambalinas y bastidores, al igual que en otros teatros europeos, fueron suprimidas. También la escenografía sufrió transformaciones. Su aprendizaje en el extranjero y su formación artística le hicieron un buen conocedor de la escenografía extranjera contemporánea: Gordon Craig, Max Reinhardt o Adolphe Appia, entre otros. Sin embargo, Adrià Gual se movió con cierto eclecticismo en este terreno y sus escenografías partían del realismo de un escenógrafo como Soler i Rovirosa y llegaban hasta los trabajos de otros escenógrafos como Salvador Alarma, Frederic Brunet o el propio Gual. Según Isidre Bravo, "resta fonamentalmente adherit a la visió pictoricista i a grans trets bidimensional de la majoria dels renovadors europeus que en són contemporanis a les dues primeres dècades del segle: Lugné-Poe, Reinhardt, Meyerhold, Diaghilev, Rouché, Martínez Sierra...".[12]

Como ocurrió con otras tentativas renovadoras, las propuestas escenográficas de Adrià Gual no tuvieron una incidencia muy grande, ni en su momento ni posteriormente. Otro tanto sucedió con los figurines, casi siempre diseñados por el propio Gual a partir de tres raíces conceptuales, a saber, la capacidad de sugerencia simbolista, el rigor documental y el realismo de situación para expresar claramente qué era cada personaje. Estos figurines se caracterizaban por la depuración de la forma, la sinuosidad y gracia de líneas y por la ligereza, luminosidad y

transparencia del color, rasgos todos ellos que mostraban bien a las claras el sentido renovador de la puesta en escena.

Con esta orientación plástica, Gual acometió el montaje de un considerable número de obras interpretadas por actores a los que Gual instaba a que evitaran toda afectación y buscasen la sinceridad y la intensidad de sentimientos a través de movimientos pausados, economía en el gesto y sobriedad en el decir.[13]

El extenso repertorio, reseñado por el propio Adrià Gual en un libro capital para entender las aportaciones de este hombre de teatro,[14] se presentó en funciones convencionales y en otras que no lo eran tanto, como fue el caso del "Teatro de la Naturaleza" -iniciado en 1898 y que consistía en representaciones al aire libre, pero con decorado-, "Ciclos" -sesiones que, desde 1903, se daban a partir de algún eje temático, cronológico o genérico común-, "Visiones musicales" -escenificación de rondallas, leyendas y canciones musicales con acompañamiento musical en vivo que experimentó desde 1904 y a las que también denominó "cuadros plástico-musicales"- o "Conferencias escenificadas" -estrenadas en 1912 en el teatro de la Princesa, de Madrid-.

Paralelamente a estas experiencias teatrales, la labor de Adrià Gual destacaría en el campo de la pedagogía teatral, ya que en 1913 elaboró una memoria para la creación de un curso de declamación catalana y en febrero de ese mismo año empezaba a funcionar la Escuela Catalana de Arte Dramático, ligada al Conservatorio del Liceo. Algo más tarde cambió su nombre por el de Instituto del Teatro Nacional, cuya dirección abandonó en 1934. En 1923, animado por hombres como *Azorín*, Ramón Pérez de Ayala o Cipriano de Rivas Cherif trató de crear otro Teatro Íntimo en Madrid, pero esta tentativa fracasó rotundamente.[15]

No obstante, no fue necesario esperar hasta los años veinte para que se dieran propuestas teóricas y prácticas encaminadas a lograr la renovación de la escena madrileña. Coincidiendo en el tiempo con el surgimiento de las aportaciones de los Antoine, Stanislavski o Gual, se iniciaron algunas experiencias de distinto signo, pero igualmente encaminadas a lograr la dignificación artística e ideológica de un teatro esclerotizado por las costumbres arraigadas entre empresarios, actores y autores.

También a finales de siglo, varios jóvenes literatos, encabezados por Jacinto Benavente y por Ramón María del Valle-Inclán se agruparon con la firme voluntad de contribuir a la renovación de la escena madrileña, conscientes de su empobrecimiento. En 1899 fundaron el "Teatro Artístico Libre", que obviamente tomaba su nombre, entre otras, de experiencias como el "Teatro de Arte de Moscú", de Stanislawski y del "Teatro Libre" de André Antoine. La primera función que dio este grupo fue La fierecilla domada, de William Shakespeare, dirigida nada menos que por Ramón María del Valle-Inclán, en el teatro Lara, de Madrid.[16] A esta función seguirían otras dos que se habrían de celebrar en el teatro de las Delicias de Carabanchel Alto: Cenizas, de Valle-Inclán, y Despedida Cruel, de Jacinto Benavente.[17] La empresa, de alto norte artístico, contó con la participación de otros nombres ilustres de nuestra escena así como con algunos jóvenes que por aquellos días empezaban a despuntar. Entre ellos, destacó la presencia activa de Gregorio Martínez Sierra, quien actuó junto a Benavente en La fierecilla domada y fue reclamado por Valle-Inclán para que interpretase el papel del padre Rojas, en Cenizas. En una brevísima carta le solicitaba Valle-Inclán a Martínez Sierra:

> *Querido Martínez Sierra: le ruego que venga por el café. Me parece que va usted a tener que hacer el papel de jesuita en mi drama. Es favor que le agradecería mucho su amigo Valle-Inclán.*[18]

Pero, a pesar de los denodados esfuerzos que hizo este grupo, cabría más hablar de intenciones que de resultados. Esta iniciativa demostraba la existencia de inquietudes renovadoras en buena parte de los dramaturgos españoles, así como las enormes dificultades que se encontraban para llevarlas a la práctica. A juzgar por el crítico de Heraldo de Madrid, M. Martínez Espada, esta experiencia contó con la aprobación de la crítica y del público y llegó a afirmar, en un alarde de optimismo, que:

> *Gracias al "Teatro Artístico Libre" podremos ver representadas las obras de célebres dramaturgos europeos, antiguos y modernos, y las de los españoles que, como aquéllos, no tienen acogida por los empresarios y primeros actores-directores de nuestros teatros.*[19]

Si hubiera esperado unos meses más para publicar su libro no hay duda de que Martínez Espada habría suprimido el párrafo arriba citado, ya que ahí acabó la aventura. Pero a favor de esta efímera empresa hay que señalar la importancia de una experiencia que revelaba inquietudes artísticas y señalaba las principales dificultades prácticas con que esta concepción teatral iba a encontrarse en el futuro. De ella aprendieron, sin duda, tanto Jacinto Benavente como Gregorio Martínez Sierra.

La segunda tentativa renovadora de importancia se desarrolló entre los años 1908 y 1911 encabezada por *Alejandro Miquis* (Anselmo González) y llevaría el nombre de Teatro de Arte.[20] Esta agrupación fue constituida en el mes de mayo de 1908 con el único propósito de "rendir culto a la belleza" y mejorar en lo posible el gusto del público. Las críticas que formulaban contra el teatro reinante no eran en absoluto nuevas, pero introducían una estrategia novedosa dentro de los planteamientos renovadores. En lugar de declarar la guerra abierta contra el teatro comercial y arremeter contra el mal gusto de unos y otros, el Teatro de Arte se proponía servir de *complemento* a la escena comercial. Ellos fueron los primeros en entender que plantear la batalla abiertamente contra el teatro comercial era una empresa condenada al fracaso, por lo que tanto el manifiesto que

publicaron, como el plan de trabajos y el repertorio elegidos iban encaminados en esa dirección ecléctica y un tanto falta de objetivos claramente definidos que pretendía abrir el teatro a todas las tendencias, a todos los géneros y a todos los autores. Probablemente, esta candidez inicial era más una estrategia que un propósito firme de aceptarlo todo, pero la corta vida de la empresa apenas nos permitió conocer cuál era su propósito real. Esto que venimos señalando quedaba claramente expuesto en el manifiesto que sirvió de presentación y que, entre otros propósitos, declaraba:

> *...Pretendemos crear, no frente al teatro industrial sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro integro, del teatro de arte, un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte [...] Eclécticos, [...] pretendemos abrir ese teatro a todas las tendencias [...] Libres de prejuicios [...] Nuestro plan de trabajo consiste en organizar series de funciones en que sucesiva mente iremos dando a conocer obras maestras de arte escénico, de todos los géneros sin prejuicios de escuela ni de tendencia, pero elegidas entre las que por circunstancias especiales de originalidad de orientación, incompatibilidad con el gusto corriente, dificultades escenográficas o de otra índole no sean representables en los teatros actuales. Los gastos que esas funciones originen serán satisfechos por subscripción entre los adheridos a la idea [...] Los intérpretes de las obras no son actores profesionales. Devotos del arte escénico pretenden sólo servirle desinteresadamente, con buena voluntad; no buscar comparaciones ni suscitar competencias.*[21]

Todas las funciones contaron con un elenco estable del que, poco tiempo después, se nutriría la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, como ocurrió en los casos de José Robledano, Carmen Navarro, Ana Martos o de Rafaela Abadía. Esta búsqueda de actores formados en un modelo moderno de interpretación será, como veremos más adelante, uno de los rasgos que definió la renovación del Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra.

La empresa se desarrolló en dos etapas. En una primera etapa, de mayo a diciembre de 1908, se dieron cuatro funciones. La función inaugural tuvo lugar el 26 de mayo de 1908 en el teatro de la Ciudad Lineal con El escultor de su alma, de Angel Ganivet. La segunda función del grupo se realizó a mediados de junio de ese mismo año con la reposición de Teresa, de Clarín más Cuando las hojas caen, de José Francés y Peregrino de amor, de Galo Brada. La tercera sesión se

dio a finales de julio de 1908 con Trata de blancas, de Bernard Shaw. A medida que pasaba el ímpetu inicial las adhesiones fueron disminuyendo y el grupo tardó cinco meses en dar la cuarta sesión. *Alejandro Miquis* señaló al público como responsable de la crisis sufrida por el grupo. La cuarta sesión se celebró el primero de diciembre de 1908. Se puso en escena Sor Filomena, adaptación de la conocida novela de los hermanos Edmond y Jules Goncourt. El aspecto que más llamó la atención fue la estructura moderna de la obra, compuesta por once cuadros breves, lo que sin duda constituía una novedad respecto a la estructura habitual dentro del teatro comercial al uso.

Tras estas cuatro funciones, tuvieron que pasar casi dos años para que se desarrollase una segunda etapa en este "Teatro de Arte", que se inició el 19 de febrero de 1911 con la puesta en escena de tres obras: Cuento de amor, de Shakespeare, El desafío de Juan Rana, entremés de Calderón, y El príncipe sin novia, de Emiliano Ramírez Ángel. Esta segunda etapa fue aún más breve que la anterior, puesto que a finales de febrero de 1911, con la participación ya de Gómez de la Serna, tuvo lugar la lectura de Una mujer sin importancia, de Oscar Wilde. Con esta lectura en el Ateneo se cerró el ciclo del Teatro de Arte. Las razones que se han apuntado por parte de los doctores Dougherty y Rubio Jiménez para el fracaso de esta empresa han sido diversas. Entre las que Dru Dougherty apunta para el fin de este proyecto, además de la falta de un ideario definido, estaría el nombramiento de *Alejandro Miquis* como director del Teatro Español.

Autores como Jacinto Benavente, Ramón María del Valle-Inclán o Benito Pérez Galdós se adhirieron a este proyecto que pretendía involucrar a estamentos oficiales y educativos, pero la empresa resultó ruinosa. El rechazo fue general y las dificultades económicas pudieron más que el empleo de sus promotores. *Alejandro Miquis* culpaba del fracaso a la falta de ambiente artístico en Madrid. Los ingresos fueron tan escasos -las funciones habían de darse con adhesiones a quince

pesetas- que el proyecto fue inviable. La siguiente cita del propio *Alejandro Miquis* nos parece suficientemente reveladora:

> *Noventa pesetas por función para pagar teatro, luz, maquinistas, guardarropas, sastres, programas, sexteto, dependencias y una interminable lista de etcéteras por añadidura.*[22]

Esta era la opinión que tenía Enrique Díez-Canedo, uno de los críticos más importantes que ha tenido el teatro español durante todo este siglo. Con motivo de la reseña que hizo de la obra Fedra, de Miguel de Unamuno, dijo lo siguiente:

> *Todos los intentos de teatro de arte suelen emprenderse aquí con suma escasez de medios y por aficionados o comediantes mediocres.*[23]

Otro de los máximos exponentes de la renovación teatral española de aquellos años fue Valle-Inclán. Son numerosos e importantes los estudios que se han dedicado al análisis de su teatro y a señalar su significación dentro del panorama teatral europeo del siglo veinte, pero, en cambio, no ha sido tan frecuentemente citado como director de escena y teórico del teatro. Valle-Inclán conoció profundamente el trabajo diario de los actores y el funcionamien to de compañías teatrales de enorme significación lo que, sin duda, le permitió depurar sus ideas sobre puesta en escena a partir de la práctica teatral. Sus primeros contactos con el teatro datan de 1898. Además de su ya citada participación en el Teatro Artístico Libre, Valle-Inclán trabajó como actor en la Compañía Thuiller-Cobeña en 1898 y en 1906 fue contratado como director artístico de la Compañía Ricardo Calvo. Entre las obras que dirigió estuvo Alma y Vida, de Benito Pérez Galdós, puesta en escena para la que, además, realizó los figurines. Su matrimonio con la actriz Josefina Blanco propició que acompañase a su mujer en la gira que la Compañía García Ortega realizó por Argentina en 1910. Por el mismo motivo viajó con la Compañía Guerrero-Mendoza entre 1911 y 1912. Diversos contratiempos provocaron el alejamiento de Valle-Inclán de los escenarios, pero en 1921 formó parte destacada de un proyecto experimental, el Teatro de la Escuela Nueva, junto a Cipriano de

Rivas Cherif, y en 1926 fue director de otro grupo independiente llamado El Cántaro Roto en el que también participaron Rivas Cherif, Salvador Bartolozzi, Josefina Blanco, y Herminia Peñaranda, la esposa de Jacinto Grau. Valle-Inclán se mostró un firme defensor de un concepto del espectáculo en el que la luz, la música y los demás aspectos plásticos de la puesta en escena tuvieran relevancia. Asimismo hizo uso de la máscara, a la que dio un sentido muy próximo al propuesto por Gordon Craig y la estilización de sus bocetos coincidió con las ideas defendidas después por Meyerhold y Tairof.[24] Uno de los documentos más relevantes para valorar los juicios críticos de Valle-Inclán es una famosa carta enviada a Cipriano de Rivas Cherif, en diciembre de 1922. En ella arrojaba ideas tan importantes como las siguientes:

> *Dentro de mi concepto caben comedias buenas y malas -casi es lo mismo- lo inflexible es el concepto escénico. Advenir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color -unidas a la prosodia- deben estar en la mente del buen actor de comedias. Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria.*[25]

Buena parte de las ideas teatrales de Valle-Inclán aparecieron diseminadas en artículos de periódico. Entre ellos destacó el aparecido en El Imparcial, en diciembre de 1929[26] porque abordaba plenamente el asunto de la renovación escénica. Reclamaba la construcción de escenarios giratorios que permitieran las mutaciones, puesto que el teatro, decía, es fundamentalmente creación plástica. A su juicio, la estética teatral española venía marcada por la unidad de acción y la variedad de lugar, por lo que había que disponer de escenarios que permitieran ese dinamismo. También señalaba la necesidad de crear una compañía nueva, joven y formada por elementos artísticos de alta calidad, que no estuviese "viciada" por modos interpretativos periclitados, pero,

sobre todo, apuntaba: "considero lo más importante la existencia de un director artístico de una gran cultura literaria y de una gran capacidad interpretativa: un actor o un crítico prestigioso".

Salvo el caso de Adrià Gual para Barcelona, la figura del director de escena inserta en el circuito comercial en el sentido moderno del término no existió para el teatro español hasta que en 1915 apareció Gregorio Martínez Sierra al frente de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. La formación de esta compañía fue, sin lugar a dudas, el primer proyecto realmente sólido de renovación para nuestra escena que se mantuvo de forma ininterrumpida durante quince años y que ensanchó significativamente el horizonte teatral de aquel período. Aunque los logros fueron desiguales, el resultado de sus aportaciones a la dirección de escena en todos sus aspectos debe ser considerada como altamente positiva, especialmente por lo que se refiere al período comprendido entre 1916 y 1926 en que dio vida en el teatro Eslava, de Madrid, a un proyecto artístico denominado, como era frecuente en aquellos años para significarse frente al teatro comercial, Teatro de Arte, cuyos principios estéticos e ideológicos aparecían perfectamente explicados en el programa de mano que se entregó con motivo del estreno con que se inauguró este proyecto, la obra de Martínez Sierra, El reino de Dios, estrenada el 22 de septiembre de 1916. El Teatro de Arte se cerraría con la puesta en escena de la obra de E. Contreras y Camargo, La Provincianita, estrenada el 2 de febrero de 1926. En el programa de mano a que hemos aludido arriba, Gregorio Martínez Sierra concebía su labor como una búsqueda de entretenimiento a partir de un repertorio ecléctico servido con "buen gusto" y, siempre pendiente de las demandas del público, anunciaba:

> *No hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación será la que impongan el arte y el buen gusto [...] Cierto que traemos idea de hacer siempre arte serio, por el respeto que ustedes -respetable público nuestro- nos merecen [...] Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de ser cosa baladí ni efecto del azar: todo estará pensado, todo estará compuesto por quien sabe y puede [...] No hemos escatimado tiempo, trabajo, estudio ni dinero. No falta a*

*nuestro esfuerzo, para hacer de él obra útil y grande, sino la generosa colaboración de ustedes.*[27]

A la vista de este programa de intenciones, no cabe duda de que Martínez Sierra había escarmentado en cabeza ajena y sabía perfectamente que llevar adelante una empresa de las características que él pretendía era una tarea que exigía algo más que conocimientos teóricos y nobles ideales. Cualquier proyecto ajeno al público estaba condenado irremisiblemente al fracaso, de manera que este flamante director, buen conocedor de la escena europea y española, inició una empresa de síntesis entre tradición y renovación, entre arte y taquilla que no puede ni debe ser ignorada pues en ella tomaron parte algunos de los mejores actores y actrices españoles del momento, algunos de los escenógrafos, figurinistas y músicos más importantes de la historia de nuestro teatro y algunos de los autores que gozaron de una mayor aceptación entre el público y la crítica de aquellos años.

Su interés por dirigir proyectos teatrales renovadores orientados a públicos no "convencionales" se manifestó a lo largo de toda su vida. Ya en los años 30, cuando se encontraba trabajando en Hollywood, de lleno inmerso en la producción cinematográfica de películas españolas, albergó el proyecto de crear un nuevo teatro experimental que se aproximase a los que entonces existían en otros países. Se trataba, por tanto, de avanzar en el camino de la renovación que había emprendido veinte años atrás adecuando su proyecto a las necesidades del momento. Su criterio teatral, enormemente lúcido, le hacía valorar muy positivamente la actividad que estaba llevando adelante Federico García Lorca como director de La Barraca. En unas declaraciones que realizó a una revista de Los Ángeles, Martínez Sierra demostraba seguir de cerca la actualidad teatral española y su búsqueda constante de la renovación:

*Tengo otro proyecto de orden profesional y teatral. Establecer en España un Teatro de arte al estilo de los que hay en EEUU y en muchas partes de Europa [...] Actualmente se*

*está desarrollando en España un experimento interesante. No se trata propiamente de Teatro de Arte sino de Teatro Popular, pero ambas cosas se relacionan y tienen más de un aspecto común. Es una labor digna de elogio. La realiza el poeta Lorca, uno de los pocos escritores que han llegado a ser profesionales sin dejar de ser dilettantis [sic].*[28]

A lo largo de los años veinte se sucedieron distintos proyectos de renovación teatral que lograron reunir a directores, escenógrafos y aficionados de enorme significación. Uno de los impulsores más destacados de este período fue el director de escena Cipriano de Rivas Cherif,[29] que, después de realizar dos viajes a Italia entre 1911 y 1914, conoció la obra teórica de Gordon Craig y asimiló conceptos relativos al especial uso de la luz, a la importancia de la voz, a la búsqueda de un teatro total, al empleo de escenarios arquitectónicos, a la reflexión en torno a la supermarioneta y, por supuesto, a la preponderancia del director de escena. Otro viaje a Francia, en 1919, lo puso en contacto con el trabajo de afamados directores como Jacques Copeau, Firmin Gémier o los Pitoëff, de manera que a su regreso pudo poner en práctica sus conocimientos teatrales merced a la colaboración con el proyecto experimental llamado Teatro de la Escuela Nueva (1919-1921), donde organizó representaciones al aire libre influidas por Max Reinhardt. Varios años después, en 1926, fue director del grupo de teatro El Mirlo Blanco, que había nacido en el seno de los Baroja, y en 1927 colaboró con Valle-Inclán en otro proyecto renovador llamado El Cántaro Roto. En 1928 trabajó en un proyecto aún más ambicioso al fundar El Caracol. En 1929 trabajó como asesor literario en la compañía de Irene López Heredia y a partir de 1930 colaboró con la actriz Margarita Xirgu, que consiguió el teatro Español hasta 1936, si bien las dos últimas temporadas su compañía se unió a la de Enrique Borrás. Durante el tiempo que Margarita Xirgu trabajó en el teatro Español, Rivas Cherif fue el director de escena de la compañía y en ese período, 1930-1936, fundó la Compañía Clásica de Arte Moderno (1930) e incorporó el Teatro Pinocho, fundado por Salvador Bartolozzi y *Magda Donato* (Carmen Eva Nelken) para ofrecer sus

representaciones de marionetas también dentro de la programación del teatro Español. En 1932 dirigió el Teatro Lírico Nacional y la Compañía Nacional de Arte Moderno, y en 1933 el Estudio de Arte Dramático del Teatro Español. También a finales de ese mismo año fundó la cooperativa Teatro Escuela de Arte siguiendo criterios propuestos por Firmin Gémier y Otho Brahm. De todo este período destacaron montajes como Medea, de Séneca (1933); Divinas Palabras, de Valle-Inclán (1933); El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca (1934); Yerma, de Federico García Lorca (1935), y Fuenteovejuna, de Lope de Vega (1935).

La aportación de Federico García Lorca[30] a la dirección de escena supuso igualmente una prueba más de esto que venimos señalando en cuanto a renovación teatral en España. Fue el impulsor, también desde comienzos de los años veinte, de varios grupos de teatro independiente que él mismo dirigió -Teatro Cachiporra Andaluz (1923), La Barraca[31] (1932) y Títeres de Cachiporra (1934), además de colaborar con otros grupos como el ya citado Caracol (1928-1930) y el grupo Anfistora (1930), impulsado por Pura Maórtua de Ucelay.[32] A pesar de ser un dramaturgo de prestigio, afirmaba que el teatro era, ante todo, un buen director y entendía que sus funciones como tal tenían que ver con la modernización y adaptación libre de los textos, con la armonización de la puesta en escena, con la búsqueda de los valores significativos de la luz, la música y la escenografía, con el trabajo expresivo y gestual de los actores, así como con la exploración de todas las posibilidades ofrecidas por la voz. En este sentido, fue uno de los primeros que señaló la enorme importancia del ritmo y del tono teatrales. Durante su trabajo al frente de La Barraca no sólo dirigió la puesta en escena del grupo, sino que también fue figurinista, compositor y coreógrafo, al lado de artistas plásticos tan importantes como José Caballero, Benjamín Palencia y Santiago Ontañón.

Otro grupo de teatro experimental de aquellos años fue el que fundaron en su propia casa Rafael Martínez Romarate y Pilar de Valderrama, Fantasio, en 1929, y que resultó ser una clara muestra del "teatro de cámara".

Durante el período republicano tuvieron lugar varias experiencias teatrales de diversa orientación. Así, Lluís Llana y Eduardo Muñoz crearon en Valencia El Búho, grupo que seguía las ideas de Romain Rolland acerca de la función social del teatro, que despreciaba el teatro comercial burgués y que buscaba llegar a pequeños teatros de provincia gracias al diseño de escenografías fácilmente adaptables a cualquier escenario. Con ellas ofrecieron un repertorio basado en el teatro clásico español, pero con una puesta en escena actualizada. Este grupo mantuvo su actividad durante la Guerra Civil dirigido por Max Aub, primero, y por Manuel Romeu y Francisco Canet, quienes defendieron los postulados de Gordon Craig y pusieron en escena obras antifascistas de Rafael Alberti, Max Aub o el propio Valle-Inclán.[33] Siguiendo con una idea de teatro popular, el Gobierno creó en 1931 las Misiones Pedagógicas,[34] con las que pretendió llevar el teatro a las zonas rurales. Sus directores fueron Rafael Marquina y Alejandro Casona y dieron casi trescientas representaciones durante los cuatro años que duró dicha experiencia. Las funciones tenían lugar al aire libre y se caracterizaban por la sencillez de la escenografía y la importancia concedida a la música, especialmente a la de raíz folclórica. Las teorías de Romain Rolland todavía fueron puestas en práctica por varios grupos más durante la Guerra Civil, como el Grupo de Teatro Popular de Madrid, el grupo Nueva Escena, dirigido por María Teresa León, el Teatro de Arte y Propaganda y el Cine-Teatro Club de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

Pero no sólo hubo intentos renovadores por parte de algunos autores y directores. Contra el creciente industrialismo del teatro español se alzaron numerosas voces. Varias revistas

especializadas, como por ejemplo El Teatro[35] (1900-1905), El Arte del Teatro, Crónica Teatral[36] (1908-1909) o Comedias y Comediantes[37] (1909-1912), defendieron vivamente la necesidad de aproximar nuestro teatro al europeo y apoyaron cuantas iniciativas se emprendieron en este sentido. Las principales propuestas renovadoras que defendían estas publicaciones tenían por objeto abrir las salas a las obras de los autores principiantes, instituir comités de lectura independientes, separar los cargos de director y de primer actor y, en definitiva, insertar el buen teatro dentro de la estructura industrial. Así pues, tampoco la crítica se mantuvo alejada del proceso renovador que experimentó el teatro europeo desde finales de siglo, como muestra la completísima obra crítica de Luis Araquistáin, Enrique Díez-Canedo, Manuel Fernández Almagro, Manuel Machado,[38] Manuel Marquina, Enrique de Mesa, Arturo Mori, Manuel Pedroso, Ramón Pérez de Ayala, Cipriano de Rivas Cherif y Ramón J. Sender, quienes defendieron la necesidad de crear la figura de un director de escena separado del primer actor, según había sido práctica habitual en el teatro del siglo XIX. En sus páginas también se discutieron las propuestas de Antoine, de Stanislavski, de Gordon Craig y del resto de directores y teóricos de la puesta en escena, tales como Vsevolod E. Meyerhold, Leopold Jessner, Nikolai N. Evreinov, Jacques Copeau, Aleksandr Y. Tairoff, Charles Dullin, Louis Jouvet o Edwin F. Piscator,[39] alguno de los cuales incluso había trabajado en España al frente de sus compañías: Aurelien Lugné-Poe, George Pitoëff y Luigi Pirandello.

Todos estos argumentos nos parecen suficientes para sostener la idea de que el teatro español conoció no una, sino varias propuestas renovadoras de altísimo nivel que sólo razones ajenas al teatro han hecho olvidar. Nuestro propósito a lo largo de las páginas que siguen será tratar de recoger las aportaciones de uno de los primeros renovadores, Gregorio Martínez Sierra, al

campo de la dirección de escena en el moderno sentido del término, es decir, como el armonizador de todos los lenguajes que intervienen en el teatro, desde la elección del texto hasta la última caída del telón. Para ello contamos con el testimonio de importantes críticos[40] teatrales de aquellos años que, bien en la prensa periódica, bien en ensayos, dejaron plasmadas sus impresiones acerca de cuanto vieron sobre las tablas del teatro Eslava. También es muy útil la escasa información procedente de actores y gentes del teatro de aquellos años, por cuanto se trata de testimonios de primera mano de profesionales muy próximos a Martínez Sierra y excelentes conocedores del oficio como es el caso de José Crespo o de Manuel Dicenta. Pero, sin duda, el extenso epistolario dirigido por Gregorio Martínez Sierra a su mujer, María de la O Lejárraga, constituye un documento inapreciable para tener acceso a las ideas de este director y contrastarlas con los resultados obtenidos. Hace unos años, un director de escena sostenía que en la práctica teatral española "faltaron los auténticos creadores escénicos con una talla similar a los Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislawsky, Artaud, Piscator o Brecht"y argumentaba dicha tesis de manera especial en la falta de tratados o metodologías teórico/prácticas comparables a las dejadas por Stanlislawsky, Meyerhold o Gordon Craig.[41] Pues bien, el epistolario de Gregorio Martinez Sierra, aun estando incompleto, nos ofrece numerosas ideas, teorías e información sobre dirección de escena que no se puede obtener en otros documentos y que por su carácter íntimo presenta unas dosis de sinceridad y espontaneidad inapreciables para conocer el trabajo de este importante director de escena y de múltiples aspectos relacionados con el teatro y con la cultura española del siglo XX.

## I.3.- La Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra.

Aunque Martínez Sierra tuvo siempre el empeño de convertirse en director de escena, esto no pasó de ser un proyecto hasta que durante la temporada 1914-1915 coincidió, como ya hemos explicado en otro lugar, con uno de los actores más importantes del teatro español: Enrique Borrás. Ambos planearon la formación de una compañía, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, apta para todos los géneros y adecuada para desarrollar de forma estable un proyecto de Teatro de Arte en el que no estuvieran reñidos los beneficios económicos con la renovación de la escena madrileña de aquellos años. Sin duda, la experiencia teatral que ambos poseían les permitía un amplio conocimiento del panorama teatral del momento así como de las experiencias renovadoras llevadas a cabo con anterioridad. Entre las primeras cosas que habían de proyectar estaba el perfil idóneo de la compañía, necesariamente distinto del que predominaba hasta entonces sobre nuestros escenarios.

Uno de los principales defectos que tenían las compañías al uso era que estaban siempre encabezadas por un primer actor o una primera actriz a cuya medida se organizaba el resto del espectáculo: la compañía, el repertorio y, si lo había, el director. Esto provocaba que las obras se representasen muy a menudo para lucimiento personal de esos primeros actores que se negaban frecuentemente a trabajar a la sombra de otros actores o a ser dirigidos, si con ello veían peligrar su protagonismo. Las consecuencias eran inevitablemente negativas ya que contribuían a aumentar el empobrecimiento artístico de los escenarios. "Los comediantes prefieren ser cabeza de ratón a cola de león",[42] denunciaba un crítico eminente como Enrique de Mesa porque de este modo, con la

creación de compañías propias por parte de cada actor, resultaba prácticamente imposible lograr reunir un elenco equilibrado y formado por buenos actores. Era muy normal que cualquier actor que empezaba a recibir buenas críticas tuviese pronto la tentación de formar compañía propia. Al margen del talento y de las cualidades de estos actores que empezaban a despuntar y decidían emprender una trayectoria profesional independiente de otras figuras de la escena, hay que tener en cuenta que esta práctica dificultaba enormemente el magisterio que otros actores, tal vez no tan brillantes, pero sí experimentados, hubieran podido ejercer sobre estos actores más jóvenes. Es cierto que ha habido grandes actores dotados de indudable talento, intuición y cualidades personales, pero no es menos cierto que probablemente no les hubiera sobrado un período de formación aún mayor al lado de actores más expertos aunque no necesariamente más deslumbrantes. Si la interpretación de un magnífico actor es susceptible de ser mejorada, qué no ocurrirá con la de un actor más limitado. Así pues, el ambiente de nuestras compañías era eminentemente endogámico y favorecía el empobrecimiento en todos los sentidos. La siguiente cita de Luis Araquistáin completa atinadamente buena parte de lo dicho hasta aquí:

> *...A esto hay que unir la necesidad de hacer obras ex profeso para determinado actor o actriz. El actor medio actual no está preparado en España para representar obras dramáticas de alguna delicadeza, de matices finos, de emociones concentradas y profundas [...] Con todo, un buen director podría sacar algún provecho de muchas de estas gentes que se dedican al teatro con verdadera vocación artística, aunque sin la preparación más rudimentaria. Pero esta entidad, el director de escena, que en todo el mundo es el alma y eje de una compañía, apenas sí se conoce en España.*[43]

La experiencia de Enrique Borrás al lado de Adrià Gual fue, probablemente, decisiva para animarle a formar compañía junto a un director aún inexperto, pero que sin duda poseía ciertas cualidades. A pesar de que el actor participó en la mayor parte de las actividades de la empresa teatral que acababa de formar, parece que delegó en Martínez Sierra la responsabilidad de la

dirección y esto, en España, era casi una novedad, en especial si tenemos en cuenta que Enrique Borrás era un actor del máximo prestigio. Borrás y Martínez Sierra vieron la necesidad de acudir a una compañía como la del teatro Lara para constituir el núcleo principal de la suya. Esta compañía ofrecía distintos puntos de interés. En primer lugar contaba con una magnífica actriz, Catalina Bárcena, perfecta para los primeros papeles y, por tanto, el complemento ideal para Borrás. Por otro lado, esta compañía había sido la encargada de estrenar algunos de los éxitos de Martínez Sierra, lo que facilitaba la familiaridad con un repertorio que Martínez Sierra pretendía ampliar y dar a conocer mediante su compañía. Si esta compañía ya había obtenido diferentes éxitos con comedias suyas, él estaba seguro de que gracias a su labor como director los resultados serían aún mejores. Junto a aquellos actores de la compañía del Lara que acudieron a la llamada de Martínez Sierra y Borrás, buscaron completar una compañía homogénea gracias a las relaciones que Borrás tenía, especialmente en Cataluña, con actores procedentes del Teatre Íntim, de Adrià Gual, como era el caso de María Boixader o de Josefina Morer, quien ya había interpretado años atrás junto a Borrás la obra de Àngel Guimerà, Tierra baja.

La primera lista de la compañía que se publicó en la prensa aparecía en agosto de 1915 y en ella figuraban: Catalina Bárcena, Matilde Berrenchea, Matilde Galiana, Josefina Morer, Ana Quijada, Luz Romea, Rafaela Satorres, Matilde Xatart, Enrique Borrás, Juan Catalá, Manuel Collado, Vicente Huarte, Joaquín Montero, Fernando Mínguez, Alejandro Nolla, Manuel París, Enrique Quitart, Jesús Tordesillas y Eduardo Zaragozano. Los apuntadores fueron Salvador Ortiz y José Navarro y el maquinista, Diego Martínez.[44]

Es preciso tener en cuenta que no les fue posible contratar a todos aquellos actores en que inicialmente pensaron, como Anita Martos, procedente del "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*

(Anselmo González), y que la salida de Enrique Borrás de la compañía, con la que no llegó a debutar en Madrid, provocó un claro desequilibrio que Martínez Sierra trató de resolver con la contratación de un buen actor que ocupase su sitio, pero todos los intentos resultaron infructuosos, probablemente debido al protagonismo adquirido ya por entonces por Catalina Bárcena, y tuvo que ser un "actor de la casa", Manuel Collado, el que cubriese de forma ininterrumpida esta ausencia. Muy próxima la fecha del debú en Madrid, la prensa se hacía eco de la entrada y salida de actores de la compañía y de las dificultades que encontraba Martínez Sierra para encontrar al sustituto de Enrique Borrás. Se sabía que se había unido con la compañía del Cervantes, pero había enorme expectación por conocer el nombre del primer actor. Martínez Sierra daba como nombres seguros los de Catalina Bárcena, Pilar Pérez, Josefina Morer, Conchita Zeda, Ana Quijada, Irene Caba, Concha Catalá, Manuel Collado, Manuel París y algunos más. Para el puesto de primer actor se especulaba con Bonafé, Santiago y Simó-Raso. Gregorio declaraba con cierto misterio: "Sólo puedo decir que es el actor cómico de más nombre, de más gracia y de más simpatías...".[45] En noviembre de 1916 contrató a Alberto Romea, pero no resultó ser el primer actor de la envergadura requerida por Martínez Sierra, de modo que siguió buscando. Una de las últimas bazas con las que Martínez Sierra contó fue la del célebre actor Ricardo Calvo, pero éste se disculpó por no poder aceptar ya que tenía otros compromisos. A principios de 1917 actuó Ricardo Simó-Raso en primeros papeles junto a Catalina, si bien esta "sociedad" duró solamente hasta la temporada 1918-1919 y desde entonces, la mayor parte de los primeros papeles de varón recayeron en Manuel Collado, actor correcto y conocedor del oficio, que jamás ensombreció el trabajo de Catalina.

Estas dificultades para encontrar un primer actor de renombre provocaron, tal vez, que el protagonismo de Catalina Bárcena dentro de la compañía fuese indiscutible. Sin embargo, ni se

trataba de una actriz convencional ni puede decirse que Gregorio no atendiese tanto a sus sentimientos como a sus criterios artísticos y comerciales, por lo que buscó una orientación encaminada a lograr una compañía de conjunto. Así lo percibió un magnífico actor como Manuel Dicenta, quien empezó su carrera en la Compañía Martínez Sierra y que en sus memorias afirmaba:

> *Don Gregorio no era partidario del divismo rodeado de ceros. Conocedor, por experiencia, de que el teatro no es un naipe, sino una serie de jugadas, cuya última baza debe ser siempre la obra de arte sobre la cual se juega, procuró en todo momento que su compañía fuera un armonioso conjunto, en el que cada uno tenía asignado su puesto y su labor y en el que a cada cual se le daba siempre amplio margen de libertad expresiva, sólo mediatizada por su supervisión, acorde siempre con su indestructible criterio del todo dominando a las partes.*[46]

Con todo, fue bastante normal encontrar críticas que destacaban la mayor calidad de las actrices de la compañía. Cuando Pérez Lugín[47] afirmaba que "la representación fue, como siempre en Eslava, mejor por el lado de las actrices que de los actores" no hacía sino recoger el sentir general de numerosas críticas. Esto provocó que poco a poco el repertorio fuera orientándose en busca de buenos papeles femeninos en los que tanto Catalina Bárcena como otras actrices de la compañía tuvieran oportunidad de lucir su indiscutible talento. Podemos afirmar que actores como Manuel París, José Robledano o el propio Manuel Collado no recibieron los elogios sistemáticos con que fueron obsequiadas Irene Alba, Josefina Morer o Concha Catalá. Aunque a lo largo de los años se fueron incorporando intérpretes como Manuel Dicenta, José Crespo o Florián Rey, los nombres de *La Argentinita*, Milagros Leal o Isabel Garcés mantuvieron el magnífico nivel alcanzado desde un comienzo por las actrices de Eslava. A modo de anécdota señalaremos que de las doce personas que componían la Junta Directiva del Montepío creado en febrero de 1920 dentro de la Compañía Martínez Sierra, once eran mujeres y el único varón era el propio Martínez Sierra.[48]

Es necesario señalar, no obstante, que Martínez Sierra ya mostraba desde los primeros días de la compañía una clara tendencia a reunir un buen conjunto de muchachas jóvenes y hermosas, a conformar una compañía disciplinada y no maleada para poder trabajar con ellas un nuevo modelo de interpretación distinto del que venía siendo habitual en otros teatros y a buscar fundamentalmente obras en las que se tratase desde distintos ángulos la problemática de la mujer española, ya que consideraba que era una veta insuficientemente explorada por otros autores y permitía el lucimiento de su primera actriz, Catalina Bárcena. Así se lo manifestaba a su esposa:

> *ya está la compañía completa. Estará bien de mujeres, todas jóvenes, bonitas. Esta es actriz cómica principalmente, joven, agraciada, viste bien y es madrileña: quizás tendremos una buena Manolita. Y ahora es seguro que al levantarse el telón el primer día, dará gusto mirar a las muchachas.*[49]

Parece, por consiguiente, que lo que la crítica señalaba como defecto no estaba muy lejos de lo que el propio Martínez Sierra proyectaba desde 1915. No cabe duda de que sabía perfectamente cuáles eran las bazas que debía jugar para abrirse camino y conseguir que su compañía fuera una de las más aclamadas por el público dentro y fuera de España. La llave del éxito estaba en las dotes interpretativas de Catalina Bárcena y en el buen trabajo de dirección de Gregorio.

Catalina Bárcena (Cienfuegos, 1891- Madrid, 1978) fue, sin duda, uno de los pilares sobre los que Martínez sustentó el trabajo de su compañía a lo largo de los quince años en los que ésta desarrolló su actividad tanto en España como en el extranjero. A juzgar por las críticas que recibió durante su carrera y una vez finalizada la misma, se trató de una de las actrices españolas más importantes de la primera mitad de este siglo y, como actriz de comedia, una de las más importantes de todos los tiempos. Siendo todavía una niña, había destacado interpretando El genio alegre como integrante de la Compañía Guerrero-Mendoza en la que había ingresado con quince

años. La segunda compañía en la que trabajó, ya como primera actriz, fue la del teatro Lara, dirigida por Eduardo Yáñez. Con esta compañía alcanzó un éxito importante al representar papeles de ingenua, especialmente en comedias de Martínez Sierra. En el verano de 1915 abandonó la empresa del teatro Lara y pasó a formar parte de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

A pesar de que sus éxitos más significativos los alcanzó al representar comedias, era general la idea de que Catalina Bárcena ofrecía una impresionante variedad de registros que la hubieran hecho apta para cualquier género. Un crítico bastante ácido y mordaz, Enrique de Mesa, consideraba que la Bárcena hubiera podido llegar a ser una gran actriz de no haber mediado la influencia negativa de Gregorio Martínez Sierra en su dirección,[50] pero lo cierto es que comentarios de este tipo fueron muy escasos y, generalmente, no sólo alababan las condiciones de la actriz, sino que atribuían a la hábil dirección de Gregorio el mayor aprovechamiento de sus indiscutibles cualidades.

Los juicios que sobre la Bárcena hizo el propio Martínez Sierra en su epistolario fueron muy escasos, pero pensamos que esto obedecía más a razones de "tacto" que de otro tipo. No en vano, Martínez Sierra se había separado de María Lejárraga para emparejarse con Catalina y esto provocó que Gregorio silenciase cualquier comentario respecto al trabajo de la actriz. De las 143 cartas completas que hemos transcrito remitidas por Gregorio a María, sólo en ocho de ellas aparece algún comentario acerca de la Bárcena y todas ellas las hemos fechado en 1915, es decir, durante la gira por provincias que hizo la compañía para acoplarse. Así pues, los únicos comentarios que arrojó Gregorio en este epistolario datan de la época en que se iniciaron sus relaciones con Catalina Bárcena. Cuando dichas relaciones fueron de dominio público, el nombre de Catalina no volvió a aparecer en ninguna de sus cartas a María. En las ocho cartas en que

aparecía algún comentario acerca de la actriz se refería a ella de un modo eminentemente profesional. Siempre la llamaba "la Bárcena" y jamás introdujo el menor matiz afectivo para referirse a ella. Los comentarios vertidos por Gregorio en las primeras cartas hacían alusión a la opinión extendida dentro del mundillo teatral, según la cual él habría engañado a Borrás y a la Bárcena al embarcarlos en su proyecto.[51] Más adelante hablaba por boca de Borrás, al dar a entender que éste era el más interesado en saber cuándo podrían contar con la actriz para poder iniciar los ensayos.[52] Pero en las últimas alusiones que hizo empezó a elogiar abiertamente la enorme capacidad de trabajo de la Bárcena, "ronca de tanto ensayar".[53] Una prueba de su éxito rotundo y de la enorme aceptación que tenía entre el público la podemos apreciar cuando Martínez Sierra le decía a María que "la Bárcena, que ha tenido más éxito que nunca y el público no iba al teatro si no trabajaba ella. Han hecho hasta El pobrecito Juan: no sé cómo se las arreglarán ahora porque Yáñez no quiere que la Abadía haga obras de la Bárcena para evitar comparaciones". Este apreciable aumento de su prestigio, si consolidaba su posición de actriz, le provocaba las pequeñas jugarretas que debía soportar de un Borrás celoso por el éxito de la actriz.[54] El comportamiento de Borrás molestaba a Martínez Sierra, que declaraba a su mujer:

> *Borrás está muy cariñoso conmigo, pero anoche volvió a hacer muchas perrerías a la Bárcena en Tierra baja, más que el primer día, incluso volverse de espaldas o irse al foro cuando ella tenía que dirigirse a él. No sé qué se propone.*[55]

A juzgar por los comentarios que Borrás hizo sobre ella en sus memorias,[56] estos celos profesionales no existieron nunca -dijo de ella que era una de las mejores actrices españolas que había conocido- y más bien pudo tratarse de una estrategia de Gregorio para reducir el triángulo inicial sobre el que descansaba la compañía. No obstante, el comentario más extenso que Gregorio hizo en su epistolario es el que transcribimos a continuación:

> *Lo grave es la Bárcena, que tiene muchos papeles nuevos largos, y aunque se los aprende pronto, tarda bastante en dominarlos.*[57]

Tal fue el peso que Catalina adquirió dentro de la compañía que en algunas ocasiones no se habló de la Compañía Martínez Sierra, sino de la Compañía Bárcena, como hemos podido recoger en muchas reseñas aparecidas en la prensa hispanoamericana durante el período comprendido entre 1926 y 1930. Curiosamente, una vez muerto Gregorio, Catalina reanudó las actividades de esta compañía y mantuvo intacto el nombre, si bien la actriz estaba en franca decadencia, al menos para interpretar aquellos papeles que le habían proporcionado el éxito. María Lejárraga atribuía su fracaso al hecho de que la actriz no había sabido envejecer:

> *Doña Catalina ha sido una estúpida, puesto que tiene todo el material y el archivo del teatro, en no haber formado una buena compañía -quedándose, puesto que ya está vieja, de empresaria- para representar todas nuestras obras porque todas volverían a gustar muchísimo, lo mismo que Mamá. Si hubiera hecho Canción de cuna haciendo ella el papel de Vicaria, que es el principal de la obra, y Primavera en otoño, haciendo el de la madre, en el que hubiera tenido un éxito mayor que el que tuvo María Guerrero; pero por no contratar a una primera dama joven buena que hiciera sus papeles, se ha perdido una fortuna; y parece mentira puesto que ella hubiera cobrado como empresaria y la niña la mitad de los derechos. En eso la Xirgu ha sido más lista; es directora de compañía y no hace más que los papeles de vieja, con lo cual gana prestigio y dinero.*[58]

Ciertamente, Catalina Bárcena se mantuvo como primera actriz de la compañía, pero ésta, lejos de tratarse de una compañía mediocre, ofrecía en su presentación en 1950 el siguiente elenco: Antonio Prieto, Antonio Colinos, Elena Cózar, Irene Gutiérrez Caba, Catalina Bárcena, Agustín Povedano, José Sancho Esterling, Juan de Haro, Emilio Gutiérrez, Encarnita Paso, Ana María Ventura y Antonio Cuadrado. A este grupo de actores se unieron en 1951 Antonio Ceballos, Julia Gutiérrez Caba, Arturo López, Manolita Navarro y Juan Pereira.

Como puede observarse, alguno de estos nombres constituyen buena parte de la mejor historia de nuestro teatro de posguerra, lo que nos hace pensar que doña Catalina no iba del todo descaminada en la configuración de la compañía.

Hasta llegar a este momento de declive, su trayectoria profesional había estado cuajada de éxitos, no sólo en el teatro, sino también en el cine. Entre las principales virtudes que la crítica reconoció en ella, además de las tópicas alusiones a su belleza, estaba el dominio perfecto de la voz, clara, potente y llena de matices de gran expresividad. Parece que éste era, asimismo, su talón de Aquiles, ya que con frecuencia padecía dolores de garganta y ronquera que obligaban a sustituirla,[59] para no forzar la voz, en las funciones de noche con actrices como *La Argentinita*[60] o Josefina Santaolalla,[61] e incluso a suspender todas las funciones de la compañía si la actriz necesitaba guardar reposo durante varios días. A pesar de esta debilidad, las críticas que recibía eran casi siempre tan elogiosas como la que reproducimos a continuación:

> *Catalina Bárcena es la actriz más moderna, más flexible y más exquisita con que cuenta hoy nuestro teatro: la única que sabe poner de acuerdo la voz, el gesto y el ademán para componer un tipo. Es también la más consciente: la Bárcena no hace nada por intuición, sino a fuerza de estudio [...] Se ha dicho por alguien que esta actriz no tiene facultades para el género dramático, y no es cierto. Es que entiende el drama de modo desacostumbrado en España: la intensidad que otros ponen en el grito, la expresa ella con el gesto, con el temblor de su voz maravillosa, con todo su cuerpo, en fin. Sabe, como nadie, llorar sin lágrimas y reír con naturalidad.*[62]

Más adelante veremos cómo esta técnica interpretiva de carácter intimista e introspectiva, es decir, moderna y alejada de la afectación y de la grandilocuencia coincidía cabalmente con la que Martínez Sierra buscaba para toda su compañía. Será difícil llegar a saber hasta qué punto ejerció Martínez Sierra su magisterio sobre la actriz, pero no hay dudas acerca de la proximidad de sus intenciones.

Hasta tal punto llegó a entusiasmar el trabajo de esta actriz a críticos y público, que en muchas ocasiones el crítico dejaba en manos de los lectores la relación habitual de adjetivos con que calificar sus interpretaciones y se limitaba a señalar que había estado tan magnífica como siempre o juicios por el estilo. En algunos casos se llegó a la hipérbole: "Catalina Bárcena es algo

más que una actriz; es todo un género", escribía Manuel Bueno en las páginas de Heraldo de Madrid[63] y *Tristán*, eventual crítico de El Liberal, opinaba en la reseña que escribió para el estreno de la comedia Adiós, juventud, que "toda la comedia es la Bárcena".[64]

No sólo gozó del beneplácito de la crítica y del público, sino que fueron muchos los dramaturgos e intelectuales que alabaron su trabajo. A petición de Gregorio, algunos de los dramaturgos más prestigiosos del momento escribieron obras expresamente para ella, como fue el caso de Carlos Arniches, Joaquín Abati, los hermanos Álvarez Quintero o Felipe Sassone, además de Martínez Sierra. También fueron muchos los que mostraron públicamente su admiración hacia ella. Valle-Inclán, Pérez de Ayala e incluso Bernard Shaw se contaban entre sus admiradores incondicionales. A propósito del dramaturgo británico, Martínez Sierra contaba en una entrevista que cuando solicitó permiso a Bernard Shaw para representar sus obras este se negó por no reunir el director las dos condiciones indispensables, a juicio de Shaw, para obtener su consentimiento. La primera era ser judío; la segunda, inteligente. Sin embargo, tiempo después accedió ya que había visto trabajar a Catalina Bárcena y eso había despejado todas sus dudas acerca de la capacidad de la Compañía Martínez Sierra para representar adecuadamente sus obras.[65]

El prestigio de Catalina Bárcena llegó pronto a otros países merced a la calidad de su trabajo y a la hábil promoción que del mismo hacía Martínez Sierra. Su proyección internacional se inició en 1925, sin duda porque Martínez Sierra tenía ya el firme propósito de trabajar durante largas temporadas en el extranjero y prescindir del ambiente que rodeaba al teatro español. El primer lugar donde Catalina Bárcena triunfó fue París, gracias al éxito que obtuvo por su trabajo en el teatro Fémina, durante una breve temporada en el otoño de 1925. Allí recibió numerosos elogios y directores tan prestigiosos como André Antoine, Firmin Gémier o Alexandre Lugné-Poe

participaron en actos de homenaje dedicados a la flamante pareja. Según el actor de la compañía, José Crespo, el éxito alcanzado en París estuvo a punto de no poder continuar al otro lado del Atlántico, pues Catalina estaba casada y su marido, unos días antes de salir desde Barcelona en 1926, le negó el permiso para emprender el viaje.[66] A pesar de estos contratiempos, algo similar a lo sucedido en París ocurrió en 1927 en Nueva York y en los países de Hispanoamérica en los que trabajó, excepto en Uruguay, donde las críticas fueron bastante duras debido, según Martínez Sierra, a la enorme rivalidad que enfrentaba a uruguayos y argentinos y que les llevaba a rechazar en un lugar lo que triunfaba en otro.

La publicación, en 1928, de un precioso volumen en el que se recogían las críticas que la prensa norteamericana, especialmente la neoyorkina, había hecho acerca del trabajo de la Bárcena en Nueva York, en 1927[67] fue un inteligentísimo trabajo de promoción ideado por Gregorio. Como veremos más adelante, en dicho folleto se recogían magníficos comentarios sobre la compañía y sobre el director, pero la que recibía la mayor parte de los elogios era Catalina Bárcena. A la prensa norteamericana le sucedió lo mismo que ya le había ocurrido años antes a la española, aunque hay dos hechos que creemos conveniente significar. Cuando Catalina trabajó en Nueva York llevaba más de veinte años sobre los escenarios, por lo que el dominio de sus recursos expresivos estaba en lo más alto; sin embargo, el hecho de que todas las representaciones se dieran en español hizo que algunos críticos que desconocían el idioma prestasen más atención a la capacidad expresiva de la actriz a partir de su trabajo corporal en lugar de detenerse como era habitual en el encanto de su voz.

Por ejemplo, el crítico de The New York Times elogiaba la magnífica interpretación de la *Elisa* de Pigmalión por su capacidad de metamorfosearse en los dos tipos de mujer que requiere el

papel y por hacerlo con su magnífica voz y su expresivo gesto. Burton Davis, crítico del periódico The Morning Telegraph, ponderaba especialmente las virtudes mímicas de la actriz en el papel de la niña campesina de El camino de la felicidad. La cita que transcribimos a continuación, de Frank Vreeland, crítico del New York Telegram, puede servir de colofón:

> *Con gran destreza, pero aparentemente con la espontánea facilidad de un niño, la Bárcena sabe reflejar en la voz todos los matices emocionales concebibles. Con sencillez, moderación y esa ausencia de artificio que en realidad constituye la esencia del verdadero arte, recorre, de arriba abajo, la escala de las emociones.*

Otro dato interesante tendría que ver con la posibilidad de que muchas críticas estuvieran condicionadas por relaciones laborales y personales entre los críticos y Martínez Sierra, tanto en sentido favorable como desfavorable. No debemos olvidar que muchos de estos críticos eran a su vez novelistas, traductores y dramaturgos y que Gregorio dirigió durante unos años dos editoriales tan importantes como Estrella y, especialmente, Renacimiento. Los vínculos de afecto podían influir en la mayor o menor bondad de las críticas aparecidas en la prensa española, pero esto resultaba mucho más complejo con la norteamericana.

Para terminar con este breve perfil de la actriz, parece adecuado comentar que los papeles de dama joven y un tanto ingenua en los que tantos éxitos obtuvo en los escenarios no tenían nada que ver con los que representó en la vida real. A juzgar por algunas de las entrevistas aparecidas en la prensa y por el testimonio de quienes la conocieron, Catalina Bárcena fue una mujer intuitiva, muy ingeniosa y bastante discreta en público. Su formación teatral fue considerable. No cabe duda de que su proximidad con Gregorio, su afición por la lectura y el privilegio de frecuentar el trato con gentes del teatro y del cine de todo el mundo hicieron de ella una interesantísima mujer de teatro. Así nos la muestran, por ejemplo, el retrato que de ella hizo *Colombine* (Carmen de Burgos)[68] y algunas declaraciones que ella hizo en entrevistas donde, además, confesaba su interés

por los viajes y su fascinación por el mundo oriental.[69] De hecho, Gregorio y ella pasaron largas temporadas en Tánger, donde poseían una casa. El periodista César González-Ruano, que visitó a la pareja, señalaba que ésta vivía en una casa enteramente decorada según el estilo árabe, dado el gusto de Catalina por este tipo de ambientes.[70] Parecer ser también que ella solía acompañar a Gregorio cuando buscaban objetos para la decoración de las obras que iban a representar y que sus juicios eran tenidos en cuenta,[71] por lo que pensamos que el rumbo que siguió la compañía desde sus inicios estuvo bastante condicionado por esta mujer.

Por todo lo que hemos apuntado arriba es preciso trazar una línea divisoria entre Catalina Bárcena y el resto de la compañía.

Aunque las mejores críticas recayeron muy frecuentemente en Catalina, el elenco que logró reunir Martínez Sierra a lo largo de los años fue uno de los mejores que hubo en el teatro español de preguerra y contó con un grupo importante de actores que se mantuvo durante bastantes años a las órdenes de Martínez Sierra, lo que contribuyó indudablemente a dotarlo de la homogeneidad y el equilibrio tan deseados por Gregorio. Como es natural, muchos actores y actrices formaron parte de esta compañía durante los quince años de su existencia, pero más que individualidades, que las hubo, la crítica frecuentemente reconoció en esta compañía el trabajo de conjunto. Entre 1915 y 1929 esta compañía tuvo en su repertorio más de cien obras, pero a pesar de llamarse Compañía cómico-dramática Martínez Sierra fue la comedia el género que mejor dominó. No debemos olvidar, no obstante, que la comedia fue el género predominante en nuestros escenarios durante aquellos años.

El propósito de Gregorio fue conformar una compañía apta para todos los géneros y es cierto que la compañía interpretó también dramas, pantomimas y obras de variedades, pero no era

en este tipo de obras donde alcanzaban su mayor altura interpretativa. Los críticos coincidían en señalar que no se trataba de una compañía apta para el baile ni para el canto, por lo que cuando interpretaron obras líricas, el resultado no fue todo lo óptimo que hubieran deseado, al menos en un principio. Algunos empresarios habían tratado de poner en escena zarzuelas reduciendo en ellas el número de personajes a fin de hacer que el presupuesto necesario para montar estas obras fuera más bajo. Martínez Sierra, hábil una vez más, se dio cuenta de que era justamente lo contrario lo que él debía hacer y amplió el número de actores de su compañía de comedia. Esto es lo que hizo, por ejemplo, para poner en escena Katia la bailarina (Katja die Tänzerin), ya que contrató a cantantes como Cándida Suárez y Enriqueta Serrano, lo que, a juicio de algunos críticos era una prueba de indudable talento.[61] La incorporación de una notable bailarina como *La Argentinita* era otro acierto en la misma dirección, aunque también llegó a sobresalir como actriz. Gracias a esta estrategia fue posible ampliar el número de géneros interpretado por los artistas del teatro Eslava, lo que contribuyó a dotar a esta compañía de cierta versatilidad y permitió a Gregorio llevar a cabo diversos intentos de renovación que de otro modo no hubieran sido posibles.

Desde 1915 hasta 1930 trabajaron para la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra más de setenta actores, entre los cuales se encontraron: Irene Alba, José Alburquerque, Carmen Almarche, Luz Álvarez, María Luisa Arias, *La Argentinita*, Edmundo Barbero, Carlos (Martínez) Baena, Catalina Bárcena, Matilde Berrenchea, María Boixader, Enrique Borrás, José Burañes, Joaquín de Burgos, Pilar Casteig, Fernando del Castillo, Concha Catalá, Juan Catalá, Manuel Codina, Manuel Collado, María Corona, Elena Cortesina, José Crespo, Rosita Díaz Gimeno, Manuel Dicenta, María Esparza, Concepción Fernández, Honorina Fernández, José Fernández, Jesús Gabaldón, Mercedes Galcerán, Matilde Galiana, Isabel Garcés, Rosario García Ortega,

Margarita García Ortega, J. González Marín, Francisco Hernández, Vicente Huarte, José Isbert, Pilar Jiménez, Mariana Larrabeiti, Milagros Leal, José Luis Lloret, Francisco Marimón, Luis Manrique, Teresa Martínez, Ramón Martorí, Fernando Mínguez, Herminia Mas, Ricardo Mazo, Joaquín Montero, Hermelinda de Montesa, Josefina Morer, Alejandro Nolla, Pepe Ontiveros, Manuel París, Julián Pérez, Luis Pérez de León, Pilar Pérez, Rosario Pino, Vicente Plasencia, Luisa Puchol, Ana Quijada, Enrique Quitart, Concepción Ramos, Amalia Raulé, Máximo de Riskoff, Alberto Romea, Luz Romea, Josefina Santaularia, Rafaela Satorres, Pedro Sepúlveda, Ricardo Simó-Raso, Enriqueta Serrano, Ana Siria, Cándida Suárez, Fernando de Toledo, Jesús Tordesillas, Concha Vargas, Ricardo de la Vega, Matilde Xatart y Eduardo Zaragozano.

La mayor parte de las críticas que esta compañía recibió fueron elogiosas. En ella, después de Catalina Bárcena, se destacó fundamentalmente el trabajo de conjunto, que era lo que perseguía Martínez Sierra. Como señalábamos más arriba, la marcha de Enrique Borrás provocó durante la primera temporada algunas críticas que hablaban de la falta de un primer actor y de la mayor calidad en el trabajo de las actrices que en el de los actores, pero la llegada de Ricardo Simó-Raso primero y la consolidación de Manuel Collado, después, lograron silenciar estos comentarios negativos. Simó-Raso fue considerado como uno de los cómicos más importantes de su tiempo y Manuel Collado, tras quince años consecutivos a las órdenes de Martínez Sierra, fue el partenaire ideal de Catalina Bárcena en innumerables comedias.

La variedad del repertorio y los problemas de salud de la Bárcena contribuyeron también a dar numerosas oportunidades a otros actores de la compañía que pudieron así brillar con luz propia. Una vez acoplada la compañía, tras la temporada inicial fuera de Madrid, las críticas que recibió Irene Alba compitieron frecuentemente con las que recibía la Bárcena. Sin duda, esto

justificó que en uno de sus beneficios se llegase a estrenar una obra como ocurrió con el paso de comedia Contienda electoral.[62] Esto, que no era usual no tratándose de una primera actriz, confirmaría el éxito de la actriz y la habilidad con que su director aprovechó el éxito que obtenía entre el público.

Buena parte del éxito de algunos actores estuvo motivada en la inteligente distribución de papeles hecha por Martínez Sierra con el fin de sacar el máximo rendimiento de su compañía. Cuando la obra representada lo requería, el protagonismo de Catalina Bárcena se diluía entre los demás miembros de la compañía. Tal fue el caso de la puesta en escena de Canción de cuna que hicieron en Nueva York, de la que el crítico de El Liberal escribió:

> *Además del suyo, hay otros papeles de primer orden, especialmente el de la agria monja, representado por Rafaela Satorre; el de la impetuosa Sor Marcela, por Concepción Fernández; la gentil abadesa, que era Luz Álvarez, y Teresa, la chica, hecha por la inteligentísima Milagros Leal, sin olvidar al doctor, maravillosamente representado por Collado.*[63]

Las buenas individualidades con que contó la compañía a lo largo de los años se sometieron a una intensa disciplina de ensayos que, en ocasiones, se prolongaba después de las representaciones o durante las travesías y desplazamientos que la compañía efectuaba. Cuando el resultado no era el apetecido, Martínez Sierra no dudaba en suspender algunas funciones y dedicar ese tiempo a los ensayos. Siempre se trató de una compañía numerosa, superior a los veinte miembros, ya que esto le permitía al director abrir considerablemente la oferta de géneros y espectáculos ofrecidos. Por la información que hemos podido recabar, se puede pensar que, salvo contadas excepciones, la compañía fue dócil a los requerimientos del director. En alguna ocasión hicieron presión para mejorar sus emolumentos. Así ocurrió poco antes de partir de gira hacia América en 1925, cuando aprovecharon la tensión de los últimos días para obtener unas mejores condiciones económicas.

Pero, en líneas generales, parece que los sueldos que ofrecía Martínez Sierra eran muy competitivos, como ilustra la siguiente cita procedente de su epistolario:

> *Trabajamos en todas partes a 5 y a 6 pesos, que ya es algo porque el peso vale más de diez reales. La ganancia sería tremenda si pagase los sueldos de España, pero ya sabes que pago el doble más la mitad, cosa que actualmente no está justificada porque el coste de la vida viene a ser un 30 o un 40 % más elevado. Pero los actores no admiten rebaja. Se podría conseguir formando la compañía de nuevo y contratando de primera intención a un determinado precio para América, pero sería un jaleo demasiado grande ensayar todo el repertorio. Además es justo que también ellos puedan ahorrar unas pesetas a cambio de tantas molestias que trae consigo el andar por estas tierras. Algunos, se entiende, porque hay varios que siguen estando siempre a la cuarta pregunta, como la Leal, que se juega a diario todo lo que gana. Pero en general guardan y trabajan más a gusto, con el optimismo de tener las necesidades cubiertas holgadamente. Collado, cosa rara, está comedido: le desquito 50 pesetas diarias para amortizar la deuda, que no creí cobrar nunca. El otro día me dijo que seguirá conmigo todo el tiempo que yo quiera: ha hecho muchas gestiones para contratarse en otras compañías pero nadie le ofrece lo que yo le doy.*[64]

Además de las buenas condiciones económicas, no debe olvidarse el prestigio que proporcionaba actuar en una compañía de estas características. Buena parte de los actores que trabajaron en ella la abandonaron para triunfar en Hollywood, como José Crespo y Rosita Díaz Gimeno, o para convertirse en primeros actores de otras compañías españolas, como Milagros Leal, Isabel Garcés o Manuel Collado.

La calidad de los intérpretes y la hábil dirección de Martínez Sierra hicieron que en una mayoría abrumadora de casos, el trabajo de la compañía estuviera incluso por encima de las obras. El volumen de críticas publicado con motivo de la presentación de la compañía en Nueva York en 1927 ofrecía un variado repertorio de elogios que hablan de la modernidad de su trabajo interpretativo, del tono suave y agradable de su dicción, del magnífico nivel de ajuste entre sus integrantes, de su sometimiento a los criterios de su director y, en definitiva, de la altísima calidad

tanto individual como colectiva de sus miembros. Se reiteraron los comentarios como el que recogemos a continuación:

> *Al asistir a la representación de la Compañía Martínez Sierra, experimenta uno la misma profunda satisfacción interior que se siente asistiendo a un concierto de una orquesta sinfónica, en la que el genio del director ha logrado una completa coordinación de sus fuerzas y una sumisión de los músicos para el logro de una perfección absoluta.*[65]

La frecuencia con que hemos encontrado críticas acerca del trabajo de muchos actores de la compañía nos confirma en la idea de que el nivel medio de éstos era bastante alto y, además, de que muchos de ellos gozaban de buenas ocasiones para mostrar su talento. Los nombres de Irene Alba, Josefina Morer, Milagros Leal, Isabel Garcés, José Crespo, Ricardo Simó-Raso, Manuel Collado, Alberto Romea, etc., aparecieron continuamente destacados por su buen hacer interpretativo.

A este numerosísimo grupo habría que añadir al propio Martínez Sierra. Su carácter polifacético, que ya le había llevado a subirse a un escenario de joven, facilitó su constante aparición, casi como actor, los días de estreno. Como veremos más adelante, acostumbraba a ofrecer conferencias escenificadas y a introducir buena parte de los estrenos con explicaciones que él mismo hacía de las obras. Tal era el cuidado con que preparaba el conjunto del espectáculo que también él ensayaba sus "numeritos", como reconoció en una de sus cartas:

> *Espero que todas las conferencias tengan un éxito loco: Seguramente es lo que me afirmará en Buenos Aires porque nadie ha hecho una cosa semejante. Yo también ensayaré como si fuera actor para no deslucirlas.*[66]

A título anecdótico queremos señalar que, según sus propias palabras, recibió una extravagante oferta de la Paramount, en Hollywood, en la que le ofrecían trabajo como actor protagonista en una película. El hecho de que rechazara la oferta nos hace pensar que le llegó tarde,

tenía ya 46 años, o que no era lo suficientemente atractiva porque lo cierto es que su disposición para iniciar nuevas empresas fue proverbial.

## I.4.- La Dirección: Principales constantes.

No es fácil determinar qué proporción existe entre lo que un actor aporta a una interpretación y lo que un director consigue de él. Probablemente, hay tantas respuestas como trabajos se hayan desarrollado, de manera que nunca sabremos a ciencia cierta en qué medida Gregorio fue, como director de actores, responsable de los éxitos indudables de Catalina Bárcena y del resto de la compañía. Los jucios a este respecto son variados, casi opuestos en ocasiones, pero no cabe duda de que Martínez Sierra creía firmemente en el trabajo de dirección, de que se había trazado un sistema de trabajo a partir del conocimiento de la escena española y europea, de que tenía en cuenta minuciosamente ese aspecto del mismo y de que en ese sentido orientó sus esfuerzos. Otra cosa distinta serían los resultados obtenidos. Además, los propios directores son, en ocasiones, escépticos respecto a las bondades de un determinado método de trabajo y a la posibilidad de ajustarse a un plan preestablecido con anterioridad. Louis Jouvet, por ejemplo, declaraba que no creía en teorías sobre la dirección de una obra y que el método se ajusta a las teorías sólo después de hecho el trabajo.[67]

Por lo que a Martínez Sierra se refiere, el testimonio de uno de los actores que trabajó a sus órdenes, Manuel Dicenta, ofrece sumo interés:

> *Como director de escena no era, técnicamente, una gran cosa, si se le juzga a través de los cánones clásicos de toda dirección. Y sin embargo, como supervisor, no tenía precio. Sus advertencias eran siempre atinadísimas. Dejaba al actor en plena libertad y sabía coartarla a tiempo, aprovechando lo bueno y desechando lo que pudiera ser nocivo para el conjunto total del espectáculo. Un actor malo no se hacía bueno por él; pero un actor bueno podía, indiscutiblemente, mejorar su marca.*[68]

La crítica de la época hacía hincapié en algunas características de los actores de Martínez Sierra y de su dirección de escena. Uno de los elementos que solía destacar era la buena distribución de actores por el escenario, incluso en obras que requerían un elevado número de actores a la vez. Martínez Sierra conseguía construir bellos cuadros plásticos mediante la hábil disposición de sus actores sobre el escenario, especialmente cuando éstos eran muchos. Así, el crítico José Alsina afirmaba que la comedia La princesa que se chupaba el dedo había sido presentada con severos escrúpulos artísticos y que "la disposición de los grupos daba una bellísima sensación plástica".[69] Se trataba, sin duda, de una de las características permanentes de la Compañía Martínez Sierra, pues todavía en 1926 era uno de los aspectos más elogiados por la crítica argentina, que destacaba "el cuidado con que el director coloca y distribuye a las actrices por el escenario".[70]

El sentido del trabajo de conjunto resultaba especialmente importante en las obras que requerían un elenco numeroso. Algunas comedias, como Triplepatte, contaban con la participación de hasta 28 actores, y los espectáculos de revista, donde la vistosidad desempeñaba un papel destacadísimo, necesitaban de una compañía numerosa pero, a la vez, disciplinada. Estas características hicieron de esta compañía, a juicio de algunos críticos, la mejor de su tiempo. Así se expresaba Vitel: "Martínez Sierra ha conseguido reunir elementos de gran valía y acoplarlos de manera tan armónica y perfecta, que sin vacilaciones podemos considerarla como la mejor de España".[71]

Acerca del movimiento escénico, se hablaba a menudo de la sobriedad y precisión con que lo realizaban los actores de Eslava, ya que se correspondía con un modelo de interpretación de base naturalista, concebido a partir de la naturalidad, la sencillez y la justeza. Estos rasgos provocaban

que Manuel Bueno (Heraldo de Madrid)[72] comparase a Martínez Sierra con Firmin Gémier o que A. Pérez Lugín (ABC) lo hiciera con Antoine:

> *Martínez Sierra, como Antoine en París, se preocupa del espectáculo, relacionándolo con todos sus valores, buscándole fondo y entonación apropiados, en una armonía de elegancias y matices que tan bien responde a la delicadeza de su temperamento.*[73]

Manuel Machado, crítico de El Liberal, reconocía asimismo el trabajo de Martínez Sierra como educador de actores al haber inculcado en ellos el gusto por el estudio y al haber ido trabajando con ellos pacientemente a lo largo de los años:

> *Pensad en el trabajo, en la honda preparación que todo eso requiere y reparad también que esa labor de estudio ha inculcado en el mismo espíritu de los artistas que él ha ido formando, amoldando, perfeccionando.*[74]

El propio Martínez Sierra se mostraba alegre cuando, en una de las reformas de la compañía, pudo comprobar que sus nuevos actores eran aficionados al estudio, lo que coincidía plenamente con su visión formativa del actor.[75] En otras ocasiones, él mismo se sentía satisfecho por haber ejercido una influencia definitiva, en su opinión, para descubir y formar actores que inicialmente no contaban con muchas posibilidades de sobresalir. Uno de los principales actores de su compañía, José Crespo, era a juicio del director un producto suyo y sostenía: "He hecho actor [se refiere a José Crespo] a la fuerza en un abrir y cerrar de ojos".[76]

Sin embargo, otros críticos culparon a Martínez Sierra de haber hecho que buenos actores se hubieran visto obligados a trabajar en obras para las que no estaban preparados, lo que iba en detrimento de su prestigio. Probablemente no les faltaba razón, ya que el deseo de ofrecer un repertorio lo más amplio posible le hizo a Martínez Sierra ensayar obras de géneros para los que sus actores no reunían las condiciones necesarias. Así, las críticas que recibían cuando ponían en

escena obras líricas o espectáculos de variedades no solían ser favorables y muy a menudo exculpaban a los actores.

Precisamente la versatilidad de la compañía era lo que Martínez Sierra destacaba de ella. Lejos de considerarla inadecuada para algunos géneros, consideraba que sólo viendo distintos montajes era posible hacerse una idea de la verdadera formación de su grupo de actores. En una de las entrevistas que le hicieron declaraba:

> *Mi compañía es ante todo un elenco de conjunto. El repertorio es ecléctico y universal [...] para apreciar la calidad de nuestro trabajo es necesario buscarlo en varias obras, en distintos tonos, en todos los géneros, para darse cuenta de la diversidad múltiple de Catalina Bárcena, de la comprensión inteligente de los que la acompañan, del cuidado y de la propiedad con que cultivamos todos los detalles de la presentación.*[77]

Estas palabras de Martínez Sierra, pronunciadas en 1926, no variaban sustancialmente de lo que él mismo se había impuesto como objetivo unos diez años atrás, cuando formó la compañía. En su epistolario podemos rastrear numerosas referencias que hacen alusión a su concepción de la puesta en escena, a las condiciones que debían reunir los actores, a la importancia de la distribución de papeles y a la necesidad insoslayable de ensayar meticulosamente cada una de las obras que habían de representar. Debe tenerse en cuenta, además, que el sistema de trabajo de aquellos años imponía la necesidad de cambiar continuamente el cartel, por lo que en muchos casos, los preparativos para el estreno de una obra no llegaban a la semana y esto debía reflejarse, obviamente, en la interpretación.

Cuando Martínez Sierra formó su compañía, puede decirse que se trataba de un director bisoño. Por grandes que pudieran ser sus conocimientos teóricos y acertada su orientación artística, formar y dirigir una compañía exigía otros conocimientos que aún él no había adquirido. La gira inicial que realizaron por Cataluña le sirvió para aprender, entre otras cosas, la necesidad de basar el

éxito en los ensayos y la dificultad de realizar un buen reparto. No sólo las condiciones reales de los actores, sino también sus aspiraciones y rivalidades tenían mucho que ver con el éxito de la empresa.

Él fue perfectamente consciente de las limitaciones que su compañía tenía al principio, pero también fue optimista respecto de la posibilidad de conformar un grupo homogéneo y equilibrado que hiciera de la compañía Martínez Sierra la mejor de España. No parece que se engañara acerca de las posibilidades reales de sus actores y, al menos privadamente, reconocía cuándo una interpretación estaba por debajo de lo requerido o cuándo él se había confundido con los repartos o con otros detalles de la puesta en escena. Para tener una idea más exacta de lo que sucedía sobre el escenario, Martínez Sierra acostumbraba a presenciar las obras desde el patio de butacas y observaba atentamente las reacciones del público. Según fueran éstas, no dudaba en introducir cuantos cambios fueran necesarios para mejorar el nivel de los montajes.

Si el nivel alcanzado en una representación era muy bajo, Martínez Sierra suspendía algunas funciones, lo que desde el punto de vista empresarial no resultaba fácilmente comprensible, con el fin de ensayar todo el tiempo que considerase conveniente. Así lo prueba otra de sus cartas, en la que declaraba:

> *Me asusta pensar que esta semana tienen que hacer El Abuelo y Madame Pepita. Esta tarde no hemos dado función para ensayar, mañana, el miércoles y el viernes tampoco hay función y ensayarán tarde y noche.*[78]

Por lo que dejó escrito en su epistolario sabemos que Martínez Sierra estaba plenamente convencido de la capacidad de un director para mejorar el trabajo de un actor, pero no se engañaba. Sabía perfectamente que había muchas diferencias de unos actores a otros por lo que el trabajo de conjunto le permitía disimular los posibles defectos de algunos elementos de la compañía y sólo

daba papeles protagonistas a aquellos que no perjudicaban el resultado final de la obra. Nunca creyó en su capacidad para transformar a un mal actor en un actor excelente, pero sí en hacer que no pareciera tan malo. Refiriéndose al trabajo de Enrique Borrás y a sus diferentes concepciones escribía en 1915:

> *coloca todas las obras del mismo modo rutinario, y he llegado a creer que no hace advertencias a los demás porque prefiere ser el único que lo haga bien. Todo lo contrario de mi sistema. Y cada día me convenzo más de que con buena dirección no hay actor malo: los mediocres parecen buenos y los malos regulares.*[79]

Las sesiones de ensayos eran maratonianas, no sólo en los inicios de la compañía, sino a lo largo de toda su trayectoria. Las necesidades de cambiar continuamente el cartel, la incorporación de nuevos elementos y la obsesión por conseguir que los actores parecieran "máquinas" justificaban este esfuerzo. En el epistolario podemos encontrar testimonios frecuentes del cuidado con que preparaba las funciones a partir de ensayos. En una de las primeras cartas, que hemos fechado en 1915, afirmaba que tenía pensado hacer tres días ensayo general con el propósito exclusivo de "ver los vestidos" y por si fuera poco, la víspera habían ensayado dos veces El Abuelo y otras dos El Místico, es decir, la friolera de dieciocho actos seguidos.[80] Por curioso que pudiera parecer, era más complicado conseguir que algunos actores hablasen con naturalidad y sencillez que obtener de ellos unos registros más forzados. La razón estaba, según Martínez Sierra, en los vicios de dicción e interpretación adquiridos por los actores en otras compañías. Él buscaba preferentemente una interpretación basada en los matices, en las sugerencias. Si una vez ensayada la obra hasta la saciedad el resultado no era el apetecido por Martínez Sierra, éste llegada a suspender el estreno y a dejarlo para mejor ocasión. Este fue el caso de una obra como La hora del diablo, que tardó varios años en ser estrenada.

Otro rasgo que definía su sistema de trabajo era la presentación de la compañía en teatros "menores" con el fin de que él pudiera estudiar detenidamente las reacciones del público. No cabe duda de que las principales bazas las quería jugar en Madrid y en Barcelona. Durante el período de formación de la compañía, Martínez Sierra fue acoplando a los actores, preparando el repertorio y aprendiendo "las infinitas triquiñuelas de este negocio".[81] Su primer objetivo era llegar a Barcelona con una compañía lo suficientemente rodada como para hacer una buena temporada en el teatro Novedades y, de allí, tras un año de trabajo, llegar a Madrid con un buen cartel para inaugurar el Teatro de Arte en el Eslava. A lo largo de los años utilizó frecuentemente este sistema, especialmente en las breves pero jugosas temporadas veraniegas que hacía en teatros como el Reina Victoria, de San Sebastián, donde efectuó varios estrenos. Sus palabras al respecto eran concluyentes:

> *Tengo empeño en estrenarla aquí para que los actores se prueben ante el público en las dos representaciones que se harán, y así llegar a Barcelona, que es plaza importante, más entonada y más dominada. Yo desde el público estudiaré la interpretación y volveré a ensayar después para rectificar.*[82]

En ocasiones, la necesidad de ensayar reiteradamente una obra hizo que cuando ésta por fin se estrenaba la compañía estuviera a punto de abandonar el teatro, de manera que algunas obras que obtuvieron éxito de público no pudieron reportar grandes beneficios ya que sólo se pudieron dar algunas funciones de las mismas. Todavía en 1924, Martínez Sierra le decía a María que había vuelto a ensayar una obra ya estrenada desde el principio, es decir, como si no se hubiera ensayado ni estrenado anteriormente. La siguiente cita, además, ofrece un enorme interés porque resume buena parte de los objetivos perseguidos por Martínez Sierra:

> *Es lástima haberla estrenado tan tarde -porque acabamos hoy- y hubiera dado dinero de firme, y eso era irremediable porque en Zaragoza no me gustó más que a medias la interpretación y he vuelto a ensayarla aquí como si no se hubiera estrenado porque el resultado en Barcelona me interesaba mucho, y recordaba el buen resultado que dio volver a ensayar de nuevo en Madrid Una noche en Venecia, después de haberla hecho en*

*San Sebastián. Aun ahora faltan matices, pero los conseguiré para San Sebastián. La interpretación de las obras tiene una importancia extraordinaria, no en cuanto al lucimiento personal de los actores -que a veces triunfan ellos y perjudican a la comedia- sino en cuanto son los encargados de transmitir al público con exactitud lo que el autor ha escrito. Por eso me ha dado quehacer esta obra, y aún me dará más Torre de marfil. Pero creo haber conseguido hacer llegar al público la gracia alada, el puntito de amargura, la burla seria y los sobreentendidos que tiene esta comedia. Desde luego es un espectáculo refinado, fresco, inteligente y civilizado, cosas todas rarísimas en el teatro español actual.*[83]

A pesar de contar con un método relativamente uniforme, siempre consideró que cada obra requería un tipo diferente de interpretación. Si se trataba de una obra destinada al público infantil, la interpretación requería que los actores se pusieran a tono con el público y actuasen de un modo suelto y desenfadado,[84] pero si se trataba de un drama o de una comedia, los cambios requeridos en la interpretación se ajustaban exactamente igual al tipo de obra. Como recogíamos en la cita anterior, Martínez Sierra consideraba que el trabajo de una puesta en escena no debía contradecir nunca las intenciones del dramaturgo, ni siquiera para obtener un mayor éxito personal. Se trataba de un debate establecido entre importantes directores de escena, especialmente agudizado cuando se trataba de montar obras del repertorio clásico. Mientras Cipriano de Rivas Cherif o Federico García Lorca defendían la libre adaptación de las obras por parte del director y la modernización de la puesta en escena, Martínez Sierra mostraba un criterio menos audaz. En lo que sí coincidían, no obstante, era en el minucioso cuidado de la interpretación, como le confesaba a su esposa:

*Es difícil porque me he propuesto sacarle mucho jugo, dándole un ritmo especial a la interpretación. Muy matizada, con muchas pequeñas pausas y de cuando en cuando aceleramientos expresivos. Quiero que dé la sensación de la vida misma. Me parece que gustará mucho.*[85]

## I.5.- La escenografía y los figurines

Uno de los factores determinantes para valorar la renovación teatral de finales de siglo tiene que ver con lo que comúnmente se denominaba "mise en scène" y que hacía referencia, de modo general, a la escenografía y a los figurines. Pero de forma paradójica, la información que nos queda es tan escasa que difícilmente podemos hacernos una idea exacta de sus características. Son muy pocos los textos que de forma sistemática han abordado cuestiones referentes a la escenografía teatral española y durante muchos años el libro de Joaquín Muñoz Morillejo[86] era prácticamente el único disponible. Por lo que a la crítica periódica se refiere, la mayor parte de los comentaristas se limitaban a realizar juicios de valor bastante imprecisos acerca de la propiedad, el buen gusto o la extravagancia de una decoración, pero sin especificar qué se quería decir con todo eso. Hasta tal punto era así, que muy a menudo se omitía incluso el nombre del escenógrafo encargado del trabajo. Más recientemente, el trabajo de Ana María Arias de Cossío[87] y algunas monografías como la dedicada a Adrià Gual[88] han cubierto un tanto el enorme vacío informativo existente.

Aunque Enrique Díez-Canedo[89] sostenía que la escenografía era el único elemento del teatro en España que no tenía nada que envidiar al extranjero, uno de nuestros más ilustres escenógrafos en la actualidad, Francisco Nieva, hacía un repaso desalentador por lo que había sido la escenografía española durante el siglo XX y señalaba que había ido tan a la zaga de todo, tan retrasada, que cuando una cosa se empezaba a caer de puro antigua, se podía comenzar a levantar de puro moderna. Y concluía:

> *Haciendo un poco de historia, antes de esa posguerra, nos damos cuenta que Gregorio Martínez Sierra con su intento de un Teatro de Arte halla límites a su realización en España, pero no a su ambición. Los pocos directores que de algún modo se afirman en*

*aquel tiempo, sólo encuentran límites materiales y no profundamente ideológicos, de represividad y de aislamiento. Por ello, los escenógrafos como Bürmann, Fontanals, el propio naïf Bartolozzi, Barradas, Ontañón, etc., nos dan una impresión de esponjosidad y apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Ahora es difícil de sentenciar si su trabajo era absoluta o típicamente innovador, pero en el talante de algunas de aquellas escenografías de que tengo conocimiento, no falta libertad interpretativa, osadía, experimentación, incluso una notable diversidad. Un decorado de Mignoni o de Fontanals son algo muy diferente de un decorado de Bürmann, Ontañón o Bartolozzi.*[90]

A pesar de todo esto, no podemos pasar por alto la decisiva influencia que los artistas plásticos tuvieron en el éxito de los trabajos renovadores de Martínez Sierra. Su sentido de la puesta en escena le hizo contar desde un principio con los mejores escenógrafos lo que, como contrapartida, le garantizaba el éxito de público en la mayor parte de sus montajes. Durante los primeros años de la compañía trabajó un tipo de decoración generalizada de corte naturalista con escenógrafos y figurinistas como Salvador Alarma o José Zamora y los populares Amorós y Blancas, pero pronto adecuó la escenografía a los nuevos tiempos y dio entrada a artistas de vanguardia que imprimieron su sello personal a los montajes del teatro Eslava.

Durante su estancia en México, en 1927, apareció una crítica muy interesante que valoraba las aportaciones de Martínez Sierra a la escenografía teatral en España:

*Raro es que en alguna obra suya aparezca una decoración al estilo clásico más bien dicho "standard", que estamos cansados de ver. Martínez Sierra es un renovador y sobre fondos negros por lo general, se destacan trozos de decorado, que nos hacen pensar en encantadores cuadritos que hemos visto en alguna revista de arte y que dan cierto reconfortamiento a las almas que buscamos incesantemente la belleza [...] Los escenógrafos no pudieron responder a lo que Martínez Sierra pedía de ellos. Estaban demasiado acostumbrados a hacer "la sala con puerta al fondo, otra a la derecha y otra a la izquierda del espectador", para entender su idea y poder interpretarla. Y formó a tres artistas: Manuel Fontanals, Rafael Barradas y Sigfredo Bürmann, que nada sabían de achaques teatrales y que son los que ahora le pintan sus decoraciones. Fontanals, en vacaciones forzosas por el viaje de don Gregorio a América, triunfa ahora decorando en los teatros de vanguardia en París.*[91]

El primero de estos escenógrafos renovadores que trabajó con Martínez Sierra fue Manuel Fontanals, quien no había trabajado para el teatro hasta que Gregorio lo llevó al Eslava. Su experiencia anterior había sido como cartelista, como dibujante en los talleres del arquitecto Puig i Cadafalch y también había sido proyectista de una casa de muebles. El estudio más importante sobre los escenógrafos de Martínez Sierra es el realizado por Carlos Reyero Hermosilla.[92] En dicho estudio, citando a J. Guerrero Zamora, señalaba que la principal característica de las decoraciones de Manuel Fontanals fue la sintetización, "la consecución de un efecto total, unitario, por medio de la orquestal policromía". Según este autor, Fontanals solía partir de un color fundamental combinado con muy pocos colores complementarios y con algunas variaciones del color fundamental, buscando sistemáticamente la primacía de un solo color en cada decorado. Uno de los mejores ejemplos se encuentra en la escenografía realizada para La princesa que se chupaba el dedo, que era una de estas creaciones perfectamente combinadas tanto en el aspecto decorativo como en el vestuario, tareas ambas que se le encomendaron a Fontanals, "quien dispuso un fondo pintado de colores variados y formas diversas, árboles, fuentes, cascadas, "con clara voluntad de efecto compositivo general".[93]Acerca de esta obra señalaba el crítico de El Imparcial que, al estar la obra escrita con total libertad, fuera del tiempo y del espacio, los trajes no eran de ninguna época, y su gracia consistía precisamente en lo artístico y en la refinada arbitrariedad con que estaban concebidos y ejecutados.[94]

El primer trabajo como escenógrafo que Martínez Sierra le encargó fue para la obra de Jacinto Grau, El hijo pródigo, en marzo de 1918, trabajo que realizó junto con Fernando Mignoni. A partir de aquí colaboró decididamente en los éxitos del Teatro de Arte y suyos fueron los bocetos para Don Juan de España, realizados por Bürmann, los figurines para El pavo real y Rosaura o la

viuda astuta o la elogiada escenografía del espectáculo Linterna mágica. Sus colaboraciones con Martínez Sierra llegaron hasta 1930, pues él se encargó de proyectar algunas decoraciones que luego realizaría Bürmann. Tal fue el caso de la obra Triángulo, cuya escenografía fue hecha por Fontanals "con audacia elegante y original estilo".[95] Durante el tiempo que trabajó con Martínez Sierra recorrió Europa para aprender del trabajo de otros escenógrafos en el extranjero y de este modo poder ofrecer todo tipo de innovaciones en el Eslava.[96] A juzgar por el epistolario de Martínez Sierra, sus relaciones con el escenógrafo no fueron especialmente fluidas por lo que desde 1923 el escenógrafo de la compañía fue Sigfredo Bürmann[97] y Fontanals recibía encargos esporádicos:

> *Fontanals me ha estado pidiendo dinero desde Madrid estos últimos días: en vista de mi negativa, ayer se presentó aquí dispuesto a conmoverme empleando todos sus infinitos recursos. Pero como me ha hecho últimamente cosas tan feas, me quedé tan fresco. Hoy se vuelve a Madrid como vino a no ser que encuentre dinero en otra parte. A pesar de mi negativa, no se enfadó, por el contrario me estuvo adulando todo el tiempo: esto me indignó más porque sé la causa. Consiguió hacer dos decorados para el último estreno de la Comedia y ha salido reñido para siempre con Julio que se quiso pegar con él porque el día del estreno faltaba casi todo. Ardavín ha intentado que ponga una obra suya en la Princesa, y María se indignó cuando se lo propusieron. Y Velasco le encargó unos bocetos, y no quiere nada con él. En resumen, que está en la calle, como era de suponer. Tiene aspecto cadavérico, una excitación nerviosa tremenda: parece un perturbado. Pero no me da lástima porque es un cínico y una mala persona.*[98]

A pesar de esto, el carácter pragmático de Martínez Sierra y el aprecio que sentía por la obra de Manuel Fontanals hicieron que la relación laboral se mantuviera incluso en un momento tan delicado como fue el inicio de la gira por Hispanoamérica en 1926, cuando le encargó todos los bocetos para las conferencias que Martínez Sierra pensaba estrenar en Buenos Aires. Con los retrasos a que Fontanals le tenía acostumbrados llegaron a tiempo los bocetos y constituyeron uno de los grandes atractivos de la compañía de Martínez Sierra al otro lado del Atlántico, como él mismo aseguró en su epistolario a su mujer:

*Ya me ha enviado Fontanals todos los bocetos, que no pueden estar mejor, y Bürmann los está realizando de un modo originalísimo.*[99]

Por lo que a Sigfredo Bürmann se refiere, se convirtió en el más asiduo colaborador de Martínez Sierra, desde que éste lo "reclutase" en Granada. Bürmann, discípulo de Max Reinhardt, sí tenía experiencia teatral previa, al contrario que Manuel Fontanals. Se había instalado en Granada en 1915 y allí lo conoció Martínez Sierra. Aunque Reyero Hermosilla afirma que varias escenografías ya de 1916 son obra de Bürmann, parece más probable indicar que la colaboración con Martínez Sierra se inició en la temporada de 1921-1922. A partir de ese momento realizó más de cincuenta obras, ya que él diseñaba sus propias escenografías o realizaba las que diseñaba Fontanals. De su experiencia con Max Reinhardt importó a España el escenario de doble planta, avance técnico importante para nuestra escena, y de su formación como pintor y escenógrafo se derivó asimismo la puesta al día de la escenografía española con relación a la europea. Al menos, él consideraba que una y otra no estaban muy alejadas.

De él escribió Reyero Hermosilla:

*Desprecia todo lo que pudiera constituir realismo. Marruecos es un ejemplo del Bürmann colorista y fantástico. En El grillo del hogar dispone en el centro de la escena un gran espacio semicircular con ventanales llenos de luz donde transcurre principalmente la acción de los personajes, que se ve particularmente resaltada al dejar en penumbra los laterales, lo que da, a la vez, una mayor amplitud escénica. La misma idea es recogida en Jardín japonés [...] Su primera gran creación es La Llama (enero, 1918), derroche de color y fantasía, dispone para una de las escenas, al fondo, un jardín de flores, limitado por dos árboles en otro plano distinto; en otra, un fondo pintado de arquitectura con arcos ojivales abiertos y árboles en distintos planos [...] Uno de los bocetos más sorprendentes de toda la historia del Teatro de Arte es el realizado para Los Gorriones del Prado (febrero, 1923): contrapone el rojo anaranjado de un cielo de leyenda, con el verde negruzco de las montañas escarpadas en un contraste brutal de paisaje casi expresionista. La gran creación personal de Bürmann en Eslava es Una noche en Venecia (agosto, 1923); una de las maquetas nos presenta un escenario compuesto exclusivamente por bambalinas dispuestas diagonalmente sin evocación alguna de paraje realista; a través de una escalera colocada oblicuamente se accede hasta el fondo del escenario; otra dispone los decorados laterales también en diagonal, dejando las aguas del Gran Canal veneciano en el centro de la evocación, al fondo, del puente de Rialto. En uno de los edificios se abren dos arcos ojivales con el suelo a distintas alturas para variar el*

*desarrollo de la acción. Al otro lado, se coloca un palacio veneciano con un sofisticado arco de entrada. En otro cuadro, Bürmann vuelve a utilizar la división del escenario en tres tramos verticales, pero desarrollando considerablemente los efectos decorativos en arcos, ventanas, lámpara, etc. El espacio central está formado por decorados verticales, separados del fondo, desde los cuales se abren dos arcos hacia los lados.*[100]

A juicio de la crítica, el trabajo de Bürmann supuso en ocasiones el cincuenta por ciento en el éxito de la compañía[101] y las habitualmente favorables críticas se convirtieron en grandes éxitos con trabajos como El pavo real (noviembre de 1922), Una noche en Venecia (noviembre de 1923), La estrella de Justina (febrero de 1925) o La hija de todos (noviembre de 1925). Todas estas críticas coincidían en señalar como principales rasgos el carácter imaginativo e irreal de sus creaciones, lo que también le valió algún comentario negativo por ser éstas, en ocasiones, "estrafalarias"[102] o "demasiado sombrías".[103]

El tercero de los escenógrafos importantes de Martínez Sierra fue Rafael Pérez Barradas.[104] Al igual que sucedía con Fontanals, Barradas carecía de formación teatral previa y la mayor parte de su talento se destinó a la confección de carteles, programas de mano e ilustraciones para libros editados por Martínez Sierra. Fue el más "pintor" de los tres y eso se refleja en el escaso número de obras en las que participó. En el epistolario de Martínez Sierra no hay referencias a este escenógrafo, lo que no resta importancia a la calidad de su trabajo, ni tiene que ver con sus relaciones con el pintor, pues según González Ruano, Barradas era una "protegido" de Gregorio y de Catalina.[105]

El trabajo más importante que realizó fue para el "Teatro de los Niños", lo que muestra la habilidad de Gregorio para ver cómo su estilo ingenuo y su gusto por la simplificación eran los que mejor acordaban con los gustos de los niños. Según el estudio de Reyero Hermosilla, Barradas diseñaba grandes superficies que posteriormente pintaba con colores planos y luminosos. Otro rasgo propio era la reducción de los detalles accesorios a lo imprescindible con el fin de construir el decorado con colores netos y de este modo centrar la atención en la acción de los personajes:

*En la Linterna Mágica diseña arquitecturas imposibles en distintos planos para crear la ilusión de espacio: grandes arcos, barandillas, cortinas; usa pocos colores, siempre planos dentro de la misma gama cromática; Kursaal, teatro para niños, es acaso la mejor adaptación al escenario del espíritu infantil de Barradas (febrero, 1920); simplifica al máximo líneas y colores: fondo amplio de un solo tono en el que se colocan unas construcciones sencillas, de trazo infantil, consiguiendo una composición bella a través del contraste de colores planos y brillantes. Para Viaje al portal de Belén, febrero, 1922, diseña fondos monocromos con dos montañas de carácter puramente decorativo que enmarcan la escena [...] En Matemos al lobo es más aparatoso y rico que en otras ocasiones, creando la ilusión de la perspectiva a base de grandes columnas que se empequeñecen y líneas que se juntan en un punto de fuga, todo ello entonado en rojo y dorado. El espacio interior creado por la composición es conscientemente irreal y fantástico [...] El boceto de decorado para Viaje al país de los animales (febrero, 1922) debió de presentar grandes dificultades de realización. Representa una gran arquitectura de arcos abiertos a un fondo de paisaje y árboles cerrando la escena a cada lado con unos matices de color y volumen de carácter tan personal que hacen del boceto una obra de arte.*[106]

Al trabajo de estos tres escenógrafos habría que sumar el de otros que como Fernando Mignoni realizaron colaboraciones esporádicas y que contribuyeron decididamente a que la empresa de Eslava pudiera ser considerada dentro de los paradigmas de la renovación teatral.

## I.6.- La importancia del público

Parece obvia la idea de que todo espectáculo va dirigido a un público que debe aprobarlo o rechazarlo; sin embargo, en los debates suscitados acerca de la situación del teatro durante el período que estamos analizando, la imagen que se tenía del público era más bien diversa y su "responsabilidad" en la marcha vital del teatro cambia de un análisis a otro.

Sea como fuere, no todos los críticos que se ocuparon del teatro entre 1900 y 1936 comprendieron que su análisis no podía pasar por alto la extracción social del público, su formación o sus gustos. En un libro aparecido en 1900, M. Martínez Espada[107] situaba en un mismo plano a la crítica y al público y entendía que ambos colectivos estaban en decadencia, como lo estaba el teatro en general. Para él no parecía tener sentido la idea de un teatro vigoroso con un público decadente o a la inversa. Quizás lo más interesante de este análisis fuera la corresponsabilidad que distribuía entre todos los elementos del hecho teatral.

Unos años más tarde, Francos Rodríguez[108] veía cierto enfrentamiento entre compañías y público, ya que, según él, las compañías despreciaban al público, pero era porque éste era estúpido y acogía con agrado todo lo que venía de fuera, mientras que se mostraba duro e intolerante con la producción propia. Además, el público tenía un cierto sentido de conservación que hacía difícil cualquier intento de reforma. Estaba más interesado en la calidad de las obras que en la solidez de las compañías.

Al tiempo que aparecían los ensayos de Francos Rodríguez aparecieron dos libros importantísimos para analizar la situación del teatro español de preguerra. En uno de ellos, Jacinto

Benavente[109] observaba que la mayoría del público pertenecía a la clase media y mostraba un enorme afán de novedades, lo que marcaba decisivamente los rumbos por los que había de transitar la escena. Para el dramaturgo, era el público quien mandaba y cualquier intento de pasar por alto sus gustos era una batalla perdida de antemano. Sin el ingreso de taquilla, cualquier reforma estaba condenada al fracaso de forma irremisible. Por esto era necesario cambiar continuamente el cartel y ofrecer un tipo de obras acorde con la sensibilidad de ese público burgués que acudía asiduamente. Si se quería educar o instruir mediante el teatro, era preciso contar con un teatro subvencionado públicamente en el que el capítulo de beneficios careciera de interés primordial.

Acerca de la sensibilidad y formación del público, una idea muy extendida era que el público carecía de formación suficiente para juzgar las obras y que sus gustos no podían ser tenidos en cuenta si se quería producir un teatro de calidad. Manuel Bueno[110] indicaba que tan sólo una minoría del público "veía hondo", mientras que el resto era muy rutinario para juzgar y aplicar a todas las obras teatrales el mismo sistema crítico. Otros críticos, como Luis Araquistáin[111] o E. Estévez Ortega,[112] coincidían en señalar que el público intelectual o reflexivo se retraía progresivamente del teatro y que tan sólo permanecía el público burgués ya que no era arte lo que demandaba, sino entretenimiento. Así las cosas, si observamos qué géneros, autores y compañías triunfaban, veremos que el análisis de algunos de estos críticos no anduvo muy descaminado. Hubo un teatro comercial hegemónico y diversas tentativas de reforma, casi siempre a espaldas del público, que fracasaron sistemáticamente, aunque podemos señalar algunas excepciones, como Federico García Lorca, Andrés Álvarez y otros. Uno de los testimonios más explícitos acerca del público y sus relaciones con la escena del momento aparecía en la carta, ya anteriormente citada,

que Valle-Inclán le remitió a Cipriano de Rivas Cherif, en 1922. En ella, entre otras cosas, afirmaba:

> *¿Quiénes son espectadores en las comedias? Padres honrados y tenderos, niñas idiotas, viejas con postizos, algún pollo majadero y un forastero. Los mismos que juegan la lotería en las tertulias de la clase media. Por eso los autores de comedias -desde Moratín a Benavente-, parecen nacidos bajo una mesa-camilla. Son fetos abortados en una tertulia casera.*[113]

Desde nuestro punto de vista, una de las razones más importantes por las que Martínez Sierra se mantuvo con cierto éxito como director y empresario del teatro Eslava, fue el hecho de tener siempre presente al público, buscando la renovación hasta donde éste le permitía. La lectura de su epistolario nos sitúa desde el comienzo ante un hecho evidente: la existencia de muy diferentes públicos y la necesidad de conocerlos. Si la renovación no se podía realizar a sus espaldas, era obvio que debía incluirlos. Son más de cien las alusiones que hemos encontrado en sus cartas, lo que nos da una idea de hasta qué punto él le concedió importancia. Si algo aprendió durante la gira que hizo con la compañía durante 1915, es decir, una temporada antes de iniciar el Teatro de Arte en Eslava, fue la existencia de diversos públicos, sus diferentes gustos y el conocimiento de sus reacciones. Lejos de culpar sistemáticamente al público por el fracaso de las obras aludiendo a lo irracional de su comportamiento,[114] en muchas ocasiones se mostraba sorprendido al comprobar la paciencia con que los espectadores soportaban algunos espectáculos confeccionados sin el menor respeto hacia el auditorio. En una de las primeras cartas[115] enviadas a su mujer, Martínez Sierra se refería a las "compañías de bandidos" que habían trabajado en los teatros de Lérida o de Reus como la causa principal de que el público se retrajera de acudir al teatro y, aunque el público de Reus "patea y lleva cencerros",[116] acudía gustoso al teatro cuando le interpretaban bien las obras y se le ofrecían compañías de conjunto en las que se cuidaba el

espectáculo. En ocasiones se mostró indignado cuando los espectadores se comportaban sin la menor consideración hacia los actores y le escribió indignado a su mujer diciéndole que "el público de anoche era de lo más salvaje que puedas figurarte. Hacían El místico, y les daba risa todo, hasta lo más dramático, la muerte inclusive. No hubo silencio un solo instante en toda la noche".[117] Otras veces, tildó de fríos y antipáticos a los espectadores de algunas ciudades pequeñas, como Pamplona y Lérida,[118] pero podemos afirmar que estos testimonios fueron ciertamente escasos dentro de su epistolario y que tras la tensión vivida durante sus primeros meses en la profesión, el análisis que Martínez Sierra hizo del público fue mucho más frío y reflexivo. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que estuviera de acuerdo con sus opiniones, pero sí que las respetaba. Su afán perfeccionista y su sentido de la interpretación le hicieron no conformarse tampoco con respuestas favorables de algunos públicos y escribía:

> *La interpretación al público le ha parecido magnífica: a mí muy incompleta. A ratos, sobre todo en las dos primeras escenas del acto segundo y en el final del tercero, exactamente lo que se pide: el resto, indeciso.*[119]

Algunos de los juicios mostrados en sus cartas nos indican que su análisis del público tenía en cuenta la extracción social de los espectadores, su edad y también su distribución geográfica. Cuando afirmaba que el público español no estaba preparado para las sutilezas, no se refería a la falta de sensibilidad del público español. Lo que venía a reconocer coincidía con ideas que posteriormente expresó Valle-Inclán al referirse a la necesidad de crear un teatro de acción y de gritos por ser natural a la dramaturgia española. El dramaturgo gallego afirmaba:

> *El teatro es lo menos universal que existe. Cada país tiene el suyo [...] el teatro antes que nada exige un público, incluso antes que el propio autor. Y la condición específica de este público es estar ligado por un sentimiento común, lo cual es privativo de un solo ambiente [...] a la importancia que asume el escenario, antes referida, es preciso ahora añadir la del grito. Ambas exigencias entroncan con nuestra tradición más legítima y son hoy más imperiosas que nunca, si es que madura el esfuerzo renovador entre nosotros. Concretemos la fórmula que tiene por delante el dramaturgo español: escenarios y gritos.*[120]

A Martínez Sierra le agradaba enormemente comprobar cómo el público español, en general, estaba perfectamente capacitado para valorar los buenos espectáculos y que no necesitaba, de ningún modo, ofrecer funciones sin otra intención que la de entretenerlo y satisfacer sus gustos más primarios, aunque apreciara diferencias entre el público de Madrid y el de Barcelona, como le manifestaba a su mujer:

> *Es muy agradable comprobar que el público no necesita de obras desatinadas para entretenerse. Claro está que en Barcelona casi siempre tienen más sensibilidad que en Madrid -ejemplos, El reino de Dios y Don Juan de España-, pero estoy seguro de que poco más o menos ocurrirá lo mismo en todas partes, y ya lo veremos en Torre de marfil.*[121]

Si él apostaba por un teatro de arte hecho con el beneplácito del público, su obligación era también ejercer tareas de divulgación para modificar el gusto ya existente. Para ello, se sirvió de cuantos elementos encontró a su alcance. Uno de los recursos más empleados por Martínez Sierra para "educar" a su público, consistía en la lectura de un texto explicativo antes de comenzar la representación. Especialmente los días que se estrenaba alguna obra que él consideraba "atrevida" por algún motivo, Martínez Sierra subía al escenario y defendía con énfasis al autor, al texto o a la puesta en escena. Claro es que no siempre fue bien vista esta práctica. Por ejemplo, con motivo del estreno de obras como Pigmalión, de Bernard Shaw, y El admirable Crichton, de James Barrie, la crítica le recriminó la "clase magistral" por considerar que se trataba de una falta de consideración hacia el propio público, capaz por sí mismo de entender y valorar adecuadamente los espectáculos.[122]

En ocasiones, decidió adaptar las obras de manera que fueran mejor toleradas por los espectadores a quienes iban dirigidas, como ocurrió con el vodevil de Janvier, Julieta y Francina, del que suprimió intencionadamente "las escabrosidades francesas, ganando artísticamente la

obra".[121] Pero este interés aleccionador también iba dirigido a sus propios actores. Sabedor de que la incomprensión del público o la animadversión de algún crítico podía influir negativamente en la puesta en escena de una obra, Martínez Sierra inculcó en sus actores una confianza tal que en ocasiones fueron capaces de modificar el criterio del público durante el desarrollo de una función. La cita que recogemos a continuación nos parece una de las pruebas más evidentes de esto que hemos señalado:

> *Desde hace algunos años, los cómicos no defienden ni quieren defender las obras... La compañía Martínez Sierra, estupendamente disciplinada, tiene un sólido concepto de su dignidad y de sus deberes. La noche del estreno de El admirable Crichton dio pruebas de una serenidad maravillosa. No decayó su trabajo un instante, no tuvieron un momento de vacilación ni de abandono. Y así dio tiempo, lugar y espacio a que el público reaccionara dándose cuenta cabal de que cometía una injusticia. Y al darse cuenta inmediatamente inició la reparación.*[122]

Continuando con lo que a los actores se refiere, desde los comienzos de la compañía Martínez Sierra entendió que la presencia de Catalina Bárcena[123] era uno de los reclamos más importantes para obtener el éxito, que al público cada día le gustaba más el espectáculo[124] y que sus gustos no tenían por qué coincidir necesariamente con los del público. Esto provocó inmediatamente que la mayor parte de las obras que presentó ofrecieran el lucimiento de su primera actriz y que cuidase al máximo todo lo referente a la escenografía, tratando de poner las obras "mejor que nadie".[125] Hasta tal punto fue esto así, que una de sus obras preferidas, El Abuelo, de Pérez Galdós, no llegó a representarla nunca en el Eslava porque se dio cuenta de que los gustos del público no coincidían con los suyos, [126] como tampoco coincidían con los de la crítica. Así pues, una costumbre muy arraigada en Martínez Sierra fue presenciar las obras desde el patio de butacas para comprobar las reacciones del público y, en función de cuáles fueran estas, introducir cuantas modificaciones estimase oportunas. En su epistolario, Martínez Sierra escribió:

> *Tengo empeño en estrenarla aquí para que los actores se prueben ante el público en las dos representaciones que se harán, y así llegar a Barcelona, que es plaza importante, más*

*entonada y más dominada. Yo desde el público estudiaré la interpretación y volveré a ensayar después para rectificar.*[127]

Hasta tal punto estuvo interesado por conocer los gustos del público y ofrecerle los espectáculos que demandaba, que organizó sesiones especiales como los "Lunes de Moda" (noviembre de 1917), el "Teatro de los Niños" (diciembre de 1921) y el "Teatro de las Familias" (enero de 1923). Los Lunes de Moda no eran otra cosa que funciones destinadas al público más elegante de la capital, que buscaba en el teatro la ocasión de relacionarse con lo más granado de la sociedad madrileña y que, en líneas generales, se preocupaba más del mobiliario, del vestido o del peinado, que de los valores dramáticos de la obra o de la capacidad interpretativa de los actores. Este tipo de sesiones fue muy frecuente en todos los teatros que contaban con un público habitualmente extraído de la aristocracia y de la alta burguesía y se repetían casi diariamente en los teatros de San Sebastián durante los meses de verano. A partir de enero de 1923 ofreció una serie de funciones programadas dentro del "Teatro de las familias" cuyo propósito era trabajar con un repertorio "blanco", es decir, que pudiera ser visto sin reparos de ningún tipo y apto para todos los públicos. La comedia de Charles Dickens, El grillo del hogar, sirvió como inicio de estas sesiones.

El "Teatro de los Niños", dirigido inicialmente al público infantil, fue uno de los logros más importantes de Martínez Sierra como empresario y director del teatro Eslava. El éxito de público, de todas las edades, fue tremendo y tuvo mucho que ver el hecho de que Martínez Sierra no viera a los niños como un público inferior, sino distinto. La altura profesional del trabajo que se ofreció en Eslava para estas funciones, igualó y aún superó a la mostrada en los demás espectáculos. La interpretación se ajustó a las condiciones del auditorio y la escenografía asombró a cuantos asistieron a aquellas representaciones. Algo acerca de lo que no se ha hecho hincapié fue que Martínez Sierra incluso utilizó el cinematógrafo para completar aquellas funciones, pero eligió

también películas infantiles que contribuyeran a sostener el ambiente festivo que se vivía en la sala y que se completaba con el reparto de caramelos y juguetes por parte de los actores al final de cada representación. El aprovechamiento del cine llamó la atención de algún crítico, que escribió:

> *El ilustre dramaturgo, que en el teatro Eslava de Madrid está entusiasmando a la gente menuda con el teatro de los niños, en el cual Pinocho es el principal intérprete, ha completado los programas de sus sesiones infantiles con películas también especiales para niños e interpretadas por menores, tales como Aladino y Fan-Fan. Con este acto el señor Martínez Sierra que, como hombre de teatro debía odiar al cine, ha demostrado que en el cinematógrafo al igual que en el teatro debe existir un género infantil.*[128]

En una de las obras representadas, Matemos al lobo, se valoraba especialmente la sencillez de la forma y la adecuada interpretación de la compañía, a la que se había incorporado la actriz Paquita Sánchez, procedente de una compañía infantil en la que había destacado previamente. Este detalle nos muestra cómo Martínez Sierra manejaba las aptitudes de sus actores y buscaba la mayor homogeneidad en su compañía.[129]

No debemos olvidar tampoco que las obras de Martínez Sierra fueron del gusto del público femenino y, por tanto, la elección del repertorio también tuvo en cuenta la diferenciación sexual del público. Así, la actriz Catalina Bárcena interpretó monólogos de gran éxito que llevaban títulos como Sólo para mujeres y Sólo para señoras, dirigidos intencionadamente a un auditorio de sexo femenino.[130]

En todos estos casos se trataba de captar público y de ofrecer espectáculos diferentes en función de su demanda. Ya desde un comienzo Martínez Sierra había señalado el eclecticismo como la seña de identidad de su compañía y ésta era la prueba más evidente. Lo que sucede es que hablar de eclecticismo no quiere decir lo mismo que bajar la calidad de los montajes, antes al contrario. Martínez Sierra buscó las obras adecuadas y las presentaciones adecuadas para cada

público, de manera que un determinado tipo de escenografía, apta para niños, no era la empleada cuando se trataba de adultos.

## I.7.- Repertorio: obras, géneros y críticas

Repasando la cartelera del Teatro de Arte, desde su presentación en 1916 hasta su marcha del teatro Eslava, en mayo de 1926, vemos confirmadas las constantes que Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty señalaron para el teatro en Madrid entre 1918 y 1926,[131] especialmente las referidas a la enorme variedad de géneros y al predominio del cómico, gracias al éxito taquillero de la "comedia sentimental", del "juguete cómico", de la "zarzuela", del "sainete lírico" y de la "revista". En el caso del teatro Eslava, podemos decir que, de entre todos ellos, la comedia fue el género más cultivado, aunque el eclecticismo fue una de las notas predominantes en su repertorio y también se ofrecieron dramas, pantomimas y alguna que otra opereta hasta sumar un repertorio de 139 títulos. Predominó el teatro de humor, pero aquí la distribución por géneros y subgéneros resulta especialmente problemática dado que, como escribe Pérez Bowie, "el subtítulo con indicaciones genéricas que acompaña sin excepción a todas las piezas de la época se aprovecha en este teatro como un elemento reforzador de las expectativas del destinatario (al fomentar la promesa de diversión) provocando una autoparodia que a menudo se traduce en la ruptura total con las designaciones genéricas habituales: caricatura de comedia, disparate cómico, quisicosa, costumbre hospitalaria indostánica, etc.".[132] Así, por ejemplo, el índice por subgéneros que ofrece M. Martínez Esgueva en su estudio de la colección "La Farsa"[133] recoge aproximada mente cien denominaciones, que van desde la "comedia", el "sainete" o el "drama" al "agrodrama" o a la "conferencia jocoseria". En ocasiones, el problema se acentuaba al ofrecerse piezas procedentes de distintos géneros dentro de sesiones constituidas por espectáculos cuya cohesión variaba a menudo.

Así, las revistas, incluían preferentemente números de lucimiento musical y escenográfico, pero también monólogos, sainetes, imitaciones y parodias. En algunos casos, un mismo espectáculo, o con ligerísimas variaciones, aparecía en la prensa con diferente título. Por este motivo, hemos respetado la distribución de base genérica o subgenérica que distinguía a las diferentes obras, pero cuando éstas conformaban un espectáculo de rango superior las hemos mantenido en él. Por ejemplo, dentro del espectáculo de variedades titulado Eslava-Concert estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de enero de 1924, se incluyeron, entre otros números, monólogos, sainetes, imitaciones, un recital de piano e incluso algunos poemas de Campoamor que fueron sustituidos por unas escenas de La marquesa Rosalinda, de Valle Inclán.[134]

Si observamos el diferente número de estrenos y los géneros predominantes, veremos cómo la primera temporada (1916-1917) estuvo marcada por el ímpetu renovador. Aunque la comedia fue el género más estrenado (12 obras), en esta primera temporada Martínez Sierra ofreció también dramas (La dama de las camelias y Casa de muñecas), pantomimas (El sapo enamorado y El corregidor y la molinera), misterios, autos religiosos, monólogos, sainetes (4 obras) y películas con recitado (Christus), además del tradicional Don Juan Tenorio. El autor que más veces pisó las tablas de Eslava fue él mismo (12 obras) mientras que el número de obras del teatro extranjero (7 obras) y el de obras de teatro español contemporáneo (10 obras) estuvo equilibrado. Los autores españoles de éxito más representados durante esta temporada fueron el dúo formado por Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo y los hermanos Álvarez Quintero.

La segunda temporada (1917-1918) mostró una menor variedad de géneros, aunque la comedia siguió siendo el más representado (9 obras). Lo que sí constituyó una novedad fue la vertiginosa disminución de teatro extranjero ofrecido (3 obras) y que la autoría del teatro español

contemporáneo reflejó nombres de jóvenes dramaturgos como J. Ignacio Luca de Tena y Jacinto Grau. Paralelamente, disminuyó el número de obras de Martínez Sierra que veían la luz en las tablas de Eslava. La novedad de esta temporada tuvo que ver con el intento de hacer triunfar el drama clásico español (La adúltera penitente), pero la escasa aceptación por parte del público le hizo desistir pronto.

En la tercera temporada (1918-1919) disminuyó considerablemente el número de estrenos y esta disminución fue proporcional al aumento de las adaptaciones (seis obras), que fueron casi la mitad de los estrenos de la temporada. La comedia se mantuvo como género más representado y la nómina de autores noveles aumentó con Concha Espina. Del repertorio de Martínez Sierra sólo se ofreció un estreno y una reposición (Canción de cuna).

Por lo que a la cuarta temporada se refiere (1919-1920), el repertorio da buena cuenta de las dificultades que atravesaba la empresa de Eslava. Fueron muy pocos los estrenos y de ellos tres fueron espectáculos de variedades confeccionados por el propio Martínez Sierra a gusto del público, pero no de la crítica. Debemos señalar, no obstante, que la revista fue un género de éxito en los teatros de Madrid a partir precisamente de este año gracias a su impacto escénico y al erotismo de "buen gusto" que ofrecía.[135] Un nuevo dramaturgo tuvo sitio en el teatro Eslava, F. García Lorca, pero el fracaso fue uno de los mayores de los registrados en toda la etapa del "Teatro de Arte" y casi nos atreveríamos a decir que en el teatro español de la época. También hay que reseñar que se mantuvo cierto equilibrio entre el teatro español (5 obras) y el teatro extranjero (4 obras), si bien dentro de este último se ofreció un Molière y un Goldoni que no obtuvieron mucho éxito de público. Desde nuestro punto de vista, esta cuarta temporada supone el punto de inflexión en la empresa del teatro Eslava que, a partir de ahora, alternaría éxitos y fracasos y que poco a

poco iría haciendo menos "experimentos" renovadores y buscaría la seguridad de una buena interpretación y una escenografía adecuada.

La quinta temporada (1920-1921) registró un magnífico resultado gracias al éxito de dos comedias de Carlos Arniches (La chica del gato y No te ofendas, Beatriz) y de una tercera comedia, Pigmalión, de Bernard Shaw. Esta temporada estuvo marcada por el bajísimo número de estrenos, ninguno de ellos de Martínez Sierra, salvo otro espectáculo de variedades llamado Espectáculo Nuevo destinado a reforzar los ingresos de taquilla.

Aunque se inició de modo similar a la temporada anterior, la sexta temporada (1921-1922) ofreció interesantes novedades y gozó de un importante éxito de público. La razón estuvo en la puesta en escena de varias obras que llamaron la atención de la crítica y de los espectadores, especialmente una tragicomedia de Martínez Sierra (Sueño de una noche de agosto), una de James Barrie (El admirable Crichton), una tragedia de Alfonso Vidal y Planas (Santa Isabel de Ceres) y por encima de todo, el inicio de las funciones del llamado "Teatro de los Niños", que constituyó uno de los hitos en el Teatro de Arte. Todas ellas reportaron magníficos beneficios al Eslava. Esta temporada volvió a estar marcada por la escasa productividad de Martínez Sierra y por la casi ausencia de adaptaciones, tan frecuentes en otros escenarios, y por un acontecimiento que condicionó también el desarrollo de la temporada: Catalina Bárcena estaba embarazada y tuvo que limitar mucho su trabajo hasta que dio a luz a una niña el día 29 de mayo de 1922. Su "enfermedad", como se puede leer en la prensa de aquellos meses, provocó que el peso de la compañía recayera sobre Manuel Collado, quien salió airoso de la prueba.

Si atendemos a los beneficios económicos obtenidos, veremos que estas dos últimas temporadas fueron las mejores para Martínez Sierra ya que en ambas rozó o superó el millón de

pesetas por ingresos de taquilla,[136] lo que indica que el movimiento constante del cartel no tenía una repercusión directa en la mayor o menor afluencia de público.

La séptima temporada (1922-1923) confirmó algunas líneas de las dos últimas temporadas, pero desde el punto de vista económico y artístico se inició la decadencia. El número de estrenos continuó siendo muy bajo y ninguno perteneció a una obra de Martínez Sierra. La comedia fue el género más aplaudido y Carlos Arniches el autor español más representado. Dos hechos nos parecen significativos. En primer lugar, Martínez Sierra siguió con su política de captar nuevos públicos y en esta temporada inauguró el "Teatro de las Familias", que se inició con El grillo del hogar, de Charles Dickens. En segundo lugar, Martínez Sierra probó fortuna con el teatro poético y obtuvo un éxito resonante gracias a la puesta en escena de El pavo real, de Eduardo Marquina. A pesar de esto, a estas alturas el vigor inicial del Teatro de Arte parecía cosa del pasado y las tres últimas temporadas fueron más comerciales que otra cosa.

La octava temporada (1923-1924) vino marcada por la ausencia absoluta de teatro extranjero y de obras de Martínez Sierra. Todas las obras que se estrenaron pertenecían a autores españoles contemporáneos, especialmente Pedro Muñoz Seca, y se trataba mayoritariamente de comedias. Martínez Sierra volvió a probar fortuna con la comedia poética y estrenó Una noche en Venecia, que le permitió un nuevo alarde escenográfico, pero que no le reportó un éxito tan rotundo de público como esperaba.

La novena temporada (1924-1925) presentó como novedad el estreno de dos comedias de Martínez Sierra y el equilibrio absoluto entre adaptaciones de teatro extranjero y obras de autores españoles contemporáneos, especialmente comedias.

La décima y última temporada (1925-1926) ofreció un número similar de estrenos que la temporada anterior, aunque aumentó el número de obras de Martínez Sierra, escritas en colaboración con Carlos Jaquotot y con Honorio Maura. La comedia fue el género casi exclusivo y todos los demás géneros, excepto el juguete cómico, no tuvieron cabida en el escenario de Eslava.

De todo esto podemos concluir que a lo largo de las diez temporadas que Martínez Sierra desarrolló en el teatro Eslava, el género predominante fue la comedia española contemporánea, principalmente con Carlos Arniches y con Felipe Sassone como autores. Otra consecuencia que podemos deducir es que, a pesar del eclecticismo declarado, las dificultades de la industria teatral le hicieron moderar progresivamente sus ímpetus renovadores, lo que por un lado lo mantuvo en la confianza del público, pero por otro le ganó la progresiva animadversión de la crítica.

Las cuatro primeras temporadas fueron de rápida consolidación gracias a la mejora evidente del trabajo de los actores, a la oferta renovadora de las obras que se presentaban y al trabajo acertado de los escenógrafos. Tanto en géneros como en autores, se pudieron apreciar las inquietudes de Martínez Sierra. Las dos temporadas siguientes (1920-1921 y 1921-1922) fueron las de mayores éxitos económicos y artísticos. Las cuatro temporadas siguientes fueron de decadencia. El número de estrenos fue bajo, los autores españoles noveles desaparecieron, así como los dramas y las pantomimas. Se buscó de forma declarada la complicidad con el público, a quien se le sirvieron espectáculos apropiados a sus gustos, con menores pretensiones artísticas. Así, cada vez que la temporada se presentaba difícil, Martínez Sierra recurría a la creación de espectáculos de variedades formados a partir de piezas breves, números de música y baile y todo aquello que le permitiera exhibir el trabajo escenográfico de los grandes artistas que colaboraron con él en esta empresa: Manuel Fontanals, Rafael Pérez Barradas y Sigfredo Bürmann, como

principales artistas plásticos. Ciertamente era muy tentador, pues espectáculos como Kursaal, Ideal-Concert o París-New York fueron de los que más beneficios le reportaron a Martínez Sierra.

Además de la escenografía, si algo se mantuvo de forma casi constante fue el elogio de la crítica y del público al trabajo interpretativo de la compañía. Las críticas tuvieron que ver, en general, con la elección de las obras, no con su puesta en escena y hay que señalar que ya desde 1925 Martínez Sierra pensaba más en trabajar con la compañía en el extranjero que en mantener la empresa de Eslava dadas las dificultades que tenía con los dueños del teatro, con un sector de la crítica y con su esposa, principal colaboradora y muy molesta, imaginamos, por su reciente paternidad.

### I.7.1.- La Comedia

Durante el período que nos ocupa, la comedia, en muchas de sus modalidades, tenía gran éxito entre buena parte del público. Aun gozando de menos aceptación popular que las obras cómicas, especialmente las líricas, hubo varios teatros que conformaron su repertorio mediante comedias. Este fue el caso del teatro Eslava, que en su Teatro de Arte ofreció más de setenta piezas, la mayoría en dos y tres actos, sobre todo de autores españoles, repartidas entre lo que podríamos llamar "alta comedia" y, en menor medida, algunos ejemplos de "comedia lírica", "comedia de magia", "comedia poética" y "comedia "asainetada".

#### I.7.1.a.- Comedias de Gregorio Martínez Sierra

La dirección de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra le permitía a Gregorio dar a conocer todas las obras de su repertorio, aunque algunas de sus comedias mejor aceptadas por la crítica y por el público madrileños ya habían sido representadas por diferentes compañías varios años antes, como Canción de cuna, Lirio entre espinas y otras. Si bien haremos un análisis más detenido de algunas de ellas[137] en el capítulo de la autoría, nos interesa aquí señalar la recepción que tuvieron dentro del contexto general.

De las restantes, quizás la obra más emblemática de su repertorio fue **El Reino de Dios**, comedia en tres actos original de Gregorio Martínez Sierra con la que, por otra parte, inauguró su

primera temporada. La obra fue estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 22 de septiembre de 1916.

Según María Lejárraga, el título inicial de esta obra era La Ilusión y Gregorio no estaba muy animado a estrenarla porque la consideraba demasiado realista y poco agradable para el público.[138] Sin embargo, el enorme éxito que alcanzó en su estreno en el teatro Novedades, de Barcelona, el 31 de diciembre de 1915 fue lo que le animó a mantenerla dentro del repertorio y a inaugurar con ella el Teatro de Arte, en el teatro Eslava. Se trató, sin lugar a dudas, de uno de los éxitos más grandes en la carrera de Gregorio Martínez Sierra como director y como dramaturgo. No en vano, esta obra formó parte fundamental en el repertorio de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, que la seguía representando con éxito en 1928 en Argentina, incluso cuando la obra ya había sido estrenada allí un año antes por la compañía de Lola Membrives y Ricardo Simó-Raso, en Chile y en otros países de Hispanoamérica. De todas las obras que representaron durante su exitosa gira por México en 1927, Gregorio aseguraba que El Reino de Dios fue la que más gustó,[139] aunque por el número de personajes era una obra que ofrecía complicaciones,[140] tanto de reparto como de distribución sobre escenarios pequeños.[141]

También se trató de una de las obras de mayor reconocimiento internacional, puesto que la compañía de Gillian Scaife la estrenó con éxito en el teatro Strand, de Londres en diciembre de 1927 y la de Ethel Barrymore lo hizo, asimismo con éxito, en el teatro Schubert, de Nueva York, en diciembre de 1928. Según Martínez Sierra, el éxito obtenido en Londres salvó las dificultades en Nueva York y Ethel Barrymore, actriz a la que Martínez Sierra consideraba poco apropiada para representarla por ser "actriz del viejo régimen",[142] se decidió a estrenarla y consiguió hacer con ella varias temporadas largas. En Londres y en Nueva York la traducción al inglés estuvo hecha por el

matrimonio Granville-Barker, traductores y representantes de Martínez Sierra en la mayoría de sus intereses en Estados Unidos e Inglaterra. Éstos, junto con J. Garret Underhill, habían publicado en 1923 un volumen con diez comedias de Gregorio Martínez Sierra entre las que se encontraba El Reino de Dios.

Para la crítica madrileña[143] la razón del éxito tenía que ver con la elección de su ambiente, contrario a la frivolidad de buena parte del público (El Imparcial), con el buen trabajo interpretativo de la compañía (Heraldo de Madrid) y con la brillantez del diálogo (El Liberal). Para Carlos Reyero Hermosilla la obra contaba con un aliciente más: la escenografía había sido creada por Sigfredo Bürmann, aunque todavía se trataba, según este crítico, de un tipo de decoración realista.[144] Aquí surge un punto de controversia ya que Bürmann fue el colaborador más asiduo de Martínez Sierra, pero la fecha en que ambos comenzaron a trabajar no está muy clara. Reyero Hermosilla es el único que señala 1916 para hablar del inicio de esta colaboración, sin embargo hemos encontrado reseñas de prensa de este mismo año que atribuyen a otros escenógrafos trabajos que Reyero Hermosilla atribuye a Bürmann. Por esta razón, puntualizaremos siempre la procedencia de datos sobre el particular.

Esta obra, que gozó de enorme aceptación en los teatros de muchos países, le sirvió a Martínez Sierra para desarrollar uno de sus últimos proyectos artísticos ya que en 1946, poco antes de morir, dirigió en Argentina una adaptación cinematográfica protagonizada por Catalina Bárcena, según indica Rafael Utrera.[145]

Muchos años más tarde, en una carta dirigida por María Lejárraga desde Buenos Aires, el 21 de diciembre de 1960, a su amiga Lola Santos, en Madrid, decía:

> *¿Qué cuál es la obra que creo mejor de todas las nuestras? Creo sinceramente que es El Reino de Dios. Mucho te va a costar encontrarle. Yo tengo sólo un ejemplar que encontré aquí en un puesto de libros viejos. Eso me sucede con muchas de nuestras obras, porque*

*la primer bomba que cayó en Madrid durante nuestra maldita guerra, fue a dar en nuestro depósito de libros y se hicieron ceniza treinta y cinco mil ejemplares. De los libros que he escrito yo sola, creo que el mejor es Viaje de una gota de agua. Tampoco tengo más que un ejemplar, porque la primera edición hecha aquí por la casa Hachette, se ha agotado y aún no han decidido hacer la segunda.*[146]

El éxito acompañó también a otra de sus comedias, **Mamá**, comedia en tres actos, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 20 de octubre de 1916. Comedia de enorme carga sentimental, fue una de las primeras de Gregorio Martínez Sierra. Había sido estrenada por la compañía Guerrero-Mendoza en el teatro de La Princesa en diciembre de 1912 y obtuvo un importante éxito. Algunos críticos señalaron entonces el parentesco entre Mamá y Casa de muñecas. Además de ser una obra técnicamente bien desarrollada, los críticos madrileños[147] destacaron el trabajo de la actriz Concha Catalá por el naturalismo de su interpretación, "como en la vida cotidiana" (El Liberal), y muy especialmente la escenografía. El Imparcial hablaba de una "escena presentada con toda propiedad y arte" o lo que es lo mismo, lujosamente decorada con una sillería de laca, cojines de damascos, tapices y aparatos de luz. Más interesante nos parece la información que acerca del escenógrafo ofrece Heraldo de Madrid, ya que cita a Fernando Mignoni como autor del decorado, lo que contrasta con la asignación a Bürmann hecha por Reyero Hermosilla.[148]

Esta obra también se mantuvo de forma ininterrumpida dentro del repertorio de la compañía de Martínez Sierra y en 1931 fue rodada por la Fox Film Corporation, dirigida por Benito Perojo. En 1950, la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra, con Catalina Bárcena a la cabeza, se presentó en el teatro de la Comedia, de Madrid, precisamen te con esta comedia. Figuraban en la compañía artistas como Irene Gutiérrez Caba, Encarna Paso, Antonio Prieto y Catalina Bárcena.[149]

Un caso especial lo constituye **Amanecer**, comedia en tres actos, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de noviembre de 1916. Estrenada por la compañía del teatro Lara, con

Catalina Bárcena y Enrique Borrás a la cabeza, el 8 de abril de 1915, en general, pudo considerarse un fracaso. Así lo indicó José de Laserna (El Imparcial)[150] y, fundamentalmen te, *El Papá de la Platanito* (El Cine), que escribió:

> *Amanecer es una lamentable tontería [...] Falso el pensamiento, cursis las situaciones, por los diálogos, acartonados los personajes, Amanecer es un paso más que da Martínez Sierra hacia su desaparición definitiva como literato.*[151]

El varapalo continuaba haciendo alusión al hecho de que Martínez Sierra escribía sus obras pensando en los actores que habían de representarlas, acusación de la que el autor se defendía en una "autocrítica" publicada por El Imparcial en la que, además de resaltar el carácter feminista de la obra, explicaba: "La obra no está escrita para Borrás [...] Yo no sé, ni aunque supiera querría, escribir comedias para un actor determinado. Escribo para mí y para el público".[152] Estas declaraciones contrastan diametralmente con lo que, por esas mismas fechas le escribía a su mujer:

> *Quiero que pensemos una obra cómica para Borrás, optimista quiero decir, como La loca de la casa, que yo creo que es lo que hace mejor.*[153]

Sin embargo, su presentación por parte de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra hizo variar la apreciación del público y de la crítica. El éxito de Amanecer en Cataluña fue arrollador, como también lo fue en Madrid el día de su presentación, y permite afirmar la importancia de Gregorio Martínez Sierra como director de escena. En varias cartas de su epistolario Gregorio señalaba que la compañía aún no estaba completa, pero a pesar de ello Amanecer gustaba enormemente en todas partes. Nos llama la atención el hecho de que los dos actores que interpretaron los principales papeles tanto en el teatro Lara como en el teatro Eslava fueran Borrás y la Bárcena y que, sin embargo, el resultado de sus trabajos variara mucho de uno a otro. Martínez Sierra aludió a los progresos que iba observando en Borrás, mérito que él se atribuía. En una carta escrita a su mujer le decía:

*Borrás es mil veces mejor actor que antes. Anoche estuvo maravilloso de sobriedad, de emoción, de minuciosidad: se puso, en algunos momentos, por encima de la obra, que ya es decir. Está en la plenitud de su arte y acabará por ser a mi lado el actor más moderno del mundo. Hace las comedias para gustarme a mí.*[154]

Si tomamos como ejemplo las críticas publicadas en El Imparcial podremos observar cómo se hablaba de un fracaso en el teatro Lara y de un éxito rotundo en San Sebastián y en Madrid. Las demás críticas aparecidas en Madrid para reseñar la puesta en escena de Eslava coincidían al señalar la magnífica puesta en escena y la buena interpretación de la compañía.[155]

En su epistolario Martínez Sierra explicaba cómo había visto la necesidad de cambiar papeles en esta obra para extraer de ella un mejor rendimiento:

*Cambiaré papeles en Amanecer: la mujer de París, que es buena actriz en papeles serios, como la niña del Abuelo, por ejemplo, hará la hermana; Rosario Pino, que es monísima, la feminista, y la otra muchacha, una que ahora hace la hermana, muy joven y agradable.*[156]

Carlos Reyero atribuye la escenografía a Sigfredo Bürmann[157] y el musicólogo Antonio Gallego recoge la noticia de una partitura que no se conserva compuesta por Manuel de Falla en 1915 y que serviría como música incidental para la comedia de Martínez Sierra.[158]

La necesidad de recurrir a su repertorio como base de la programación le llevó a presentar en su primera temporada **Madame Pepita**, una comedia en tres actos, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 30 de noviembre de 1916.

Era otra de las primeras comedias de Martínez Sierra. Se había estrenado en el teatro de la Comedia el 20 de diciembre de 1912 y se repuso varias veces antes de que Martínez Sierra la eligiera para rodarse con su nueva compañía. Esta obra, al igual que le sucediera con Amanecer, le sirvió para ir acoplando a los actores y para realizar múltiples pruebas intercambiando los papeles entre algunos de ellos. Por ejemplo, la decepción que le produjo la Romea le obligó a darle su papel a Ana Quijada, que tampoco satisfizo al director porque se trataba en ambos casos de actrices

"maleadas", es decir, formadas en otras compañías y con una técnica interpretativa no muy próxima a la preferida por Martínez Sierra, quien buscaba la naturalidad, la sencillez y los matices. Incluso de Enrique Borrás decía que se sabía el papel, pero que aún le faltaba hacerlo conforme a la técnica seguida por Martínez Sierra. A pesar de esto escribió:

> *Estamos volviendo a ensayar Madame Pepita por la Quijada, que aunque no es una maravilla estará bastante mejor que la Romea, aceptable en conjunto. Carmen Muñoz, regular nada más. ¡No hay actrices!: imposible conseguir que hablen con sencillez, y de matices, ni pensarlo. Sin embargo, se consigue algo machacando, pero es aburrido tropezar con gente maleada y ensayar siempre las mismas cosas. Borrás ya casi se sabe el papel de D. Guillermo, pero ahora le falta "hacerle".*[159]

No obstante, cuando esta obra se representó en el teatro Eslava recibió los elogios de la crítica,[160] especialmente porque sirvió de presentación al actor Alberto Romea, flamante incorporación como primer actor de la compañía. Se repuso en el teatro Eslava, de Madrid el 18 de diciembre de 1917 y ésta fue la primera reposición de una obra ya estrenada en el teatro Eslava.

El éxito de público acompañó a Gregorio con varias comedias más que representó la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Eslava, pero que no fueron unánimemente aprobadas por los críticos madrileños. Éste fue el caso de **Sueño de una noche de agosto**, novela cómica en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 20 de noviembre de 1918. Las cuarenta y cuatro representaciones que alcanzó en su primera temporada en Madrid, hacen de ella una de las comedias más populares de Martínez Sierra. Años más tarde se realizó una adaptación cinematográfica en 1933 con el título Una viuda romántica y en el año 1949, la resucitada Compañía cómico-dramática Martínez Sierra la reestrenó en Madrid con la aprobación de Alfredo Marquerie, que la consideró una "farsa llena de ingenio, de sorpresa y de donosura, y adornada con la picardía de un diálogo que no ha perdido ni frescura ni encanto con el paso del tiempo y que parece escrito en el día de hoy".

Su estreno en Madrid fue bien acogido por el público, pero en la crítica[161] hubo división de opiniones. Mientras que los críticos de ABC y Heraldo de Madrid alabaron su buena construcción dramática y la buena interpretación, El Liberal solicitó que Martínez Sierra dedicase su talento únicamente a dirigir la empresa de Eslava. Los decorados fueron realizados por Fernando Mignoni, aunque Carlos Reyero[162] indica que se trató de Sigfredo Bürmann.

Una recepción similar a la anterior fue la obtenida por **El corazón ciego**, comedia en cuatro actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de octubre de 1919. Con esta obra se inició la cuarta temporada en el teatro Eslava y, a juzgar por el número de cincuenta y seis representaciones que alcanzó, obtuvo éxito de público, aunque no tanto de crítica. Años después sería la obra más aplaudida por el público hispanoamericano durante la gira que la compañía realizó al otro lado del Atlántico. Lo que destacó la crítica, como ya venía siendo habitual, fue el trabajo interpretativo, aunque a la prensa argentina le llamó mucho la atención la escenografía, que seguía las "huellas renovadoras de Gordon Craig y de Max Reinhardt, buscando dar la máxima sugestión dentro de la más apretada síntesis" y suprimiendo el detallismo superficial o innecesario. Para la crítica española, uno de los valores más interesantes de la comedia residía en su orientación feminista y en que su protagonista, María Luisa, poseía un alma llena de complejidades.[163]

La última de las comedias de Martínez Sierra que obtuvo un relativo éxito de público fue **Mujer**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 31 de octubre de 1924. Continuando con la buena racha del inicio de la temporada 1924-1925, Martínez Sierra presentó en Madrid esta comedia después de haberla estrenado con un éxito inmenso en otras capitales españolas como Zaragoza, Vitoria y Barcelona. El sistema de trabajo habitual cuando Martínez Sierra entendía que la obra que tenía entre manos podía proporcionarle pingües beneficios era ir

estrenando en varios teatros cada obra para poder pulir todos sus defectos durante el verano y así llegar a Madrid en las mejores condiciones posibles. Así lo reconocía en una carta:

> *Estoy en los ensayos generales de Mujer que ya va saliendo, aunque no del todo a mi gusto. Tengo empeño en estrenarla aquí para que los actores se prueben ante el público en las dos representaciones que se harán, y así llegar a Barcelona, que es plaza importante, más entonada y más dominada. Yo desde el público estudiaré la interpretación y volveré a ensayar después para rectificar: Bürmann ha hecho dos decoraciones muy originales.*[164]

Aunque el crítico de El Imparcial se mostraba enormemente frío en la crítica que hizo del estreno, los demás periódicos[165] fueron algo más suaves y elogiaron la interpretación perfecta (ABC) o reconocieron que se trataba de "una comedia falsa, pero hábilmente escrita y diestramente desarrollada" (La Libertad). El público de Madrid le concedió su clara aprobación - llegó a la cifra de cuarenta y una representaciones-, y fue otra de las comedias de Martínez Sierra que se mantuvo con éxito durante la gira por Hispanoamérica. En 1933 se hizo una versión cinematográfica y en 1946, casi veinte años después de haber sido estrenada, Alfredo Marquerie reseñaba desde las páginas de ABC el éxito de su reposición por la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, ya entonces dirigida por Catalina Bárcena. Como era habitual, la comedia pervivía gracias a estar hábilmente escrita y su mejor baza residía en la interpretación de la Bárcena.

Tuvo menor recepción **Madrigal**, comedia en dos actos, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 2 de diciembre de 1916. Aunque se trataba de una de las obras más conocidas de Martínez Sierra, su puesta en escena en el teatro Eslava se vio afectada por el hecho de haber sido estrenada con anterioridad por varias compañías y por su coincidencia con el estreno de El sapo enamorado, pantomima que despertó un enorme interés en la crítica y en el público madrileños. Esto dio pie a la falta de atención de la crítica hacia esta pieza.

Sin embargo, las razones por las que ésta y otras comedias no interesaron a la crítica habría que buscarlas en las propias obras. Así sucedió con **Para hacerse amar locamente**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de diciembre de 1916. La obra, a pesar del éxito de público, era una excusa más para el lucimiento de la compañía que otra cosa. De este modo lo entendía Manuel Machado (El Liberal) cuando aludía al trabajo constante y variadísimo que exhibía la compañía, juicio en el que coincidió con Pérez Lugín (Heraldo de Madrid). *Floridor* (Luis Gabaldón) dio muestra de la confusión de géneros, al clasificar la obra como "juguete cómico", cuyos principales valores eran la explotación de la risa y la revelación de Catalina Bárcena como "tonina", lo que añadía un nuevo matiz a su capacidad interpretativa.[166]

Aunque no tenemos ninguna constancia de ello, Reyero Hermosilla[167] indica que la escenografía estuvo realizada por Sirfredo Bürmann. Quizás lo más interesante de esta obra sea que Martínez Sierra pensó en ella como base para una película, siempre y cuando se adaptase convenientemente, según le escribía a su mujer:

> *En Para hacerse amar hay que poner en acción todo lo que se cuenta, el debut, el viaje a Granada y añadir una parte sentimental, precisa para que una película tenga mercado. Es fácil porque los sentimientos de la protagonista son ridículos para los demás, para ella son en cambio muy serios.*[168]

Otra pieza importante para reconstruir la trayectoria de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, pero desfavorablemente acogida desde su estreno fue **Esperanza nuestra**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 8 de septiembre de 1917.

Emparentada temáticamente con El Reino de Dios, esta obra inauguró un tipo de función muy extendida en algunos teatros de aquel tiempo denominada "días de moda", que se celebraban un día fijo a la semana -los lunes en Eslava- y que estaban dirigidos a un público selecto. Era la

función social y frívola del teatro en estado puro. La obra fue acogida con bastante frialdad y permaneció poco tiempo en cartel.

Con esta obra también inició Martínez Sierra su costumbre de dirigirse a los espectadores para, a modo de loa, hacerles las indicaciones pertinentes acerca del espectáculo que iban a presenciar. En este caso, desdeñó la frivolidad, "la comedia fácil, en la que dialogan los muebles y un servicio de té constituye todo el atractivo de una escena" y se proclamó dispuesto a combatir la miseria, la incultura de los hombres y de la tierra, el abuso del poder injusto, el privilegio horrendo del capitalismo, la injusta posesión y el acaparamiento de los bienes comunes, etc. Estas palabras de Martínez Sierra eran también la síntesis de su programa de renovación.[169] No obstante, José de Laserna reseñó la poca fortuna del estreno de Esperanza Nuestra, debido, a su juicio, "a la falta de unidad y de rumbo fijo y seguro de la acción".[170]

Tampoco gustó **El pobrecito Juan**, comedia en un acto, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 21 de enero de 1918. Esta comedia de Martínez Sierra había sido estrenada por Catalina Bárcena cuando formaba parte de la compañía del teatro Lara, el 1 de mayo de 1912 y no había sido muy bien recibida por la crítica, que definió la obra como "unas cuantas escenas completamente falsas que había hilvanado el señor Martínez Sierra.[171] En la reposición del Eslava también pasó sin pena ni gloria.

Algo más de fortuna tuvo **Rosina es frágil**, comedia en un acto, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 8 de abril de 1918. A pesar de que en su primera temporada sólo alcanzó las veintinueve representaciones, posteriormente llegó a convertirse en una de las obras de mayor éxito para la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Como tendremos ocasión de ver, fue repetidamente puesta en escena durante la gira que realizaron por Hispanoamérica y siempre fue

bien acogida por la crítica y el público. Tal vez por este motivo, Martínez Sierra la incluyó a menudo en espectáculos de variedades formados a partir de piezas breves y actuaciones artísticas de todo tipo. La crítica[172] madrileña y el público vieron con grandísimo agrado las interpretaciones de la compañía, especialmente de Catalina Bárcena y de Ricardo Simó-Raso, insuperables en este género. Quizás el crítico más apasionado fue Manuel Bueno, quien señaló, con motivo de este estreno, que la labor de Martínez Sierra en el Eslava era parangonable a la que realizaba Firmin Gémier en el teatro Antoine, de París. En 1931, ya en Hollywood, fue una de las obras que Martínez Sierra trató de vender a la Metro para realizar una película que finalmente no se rodó.

Tampoco recabó un gran interés la reposición en el teatro Eslava el 26 de diciembre de 1918 de la obra más conocida de Gregorio Martínez Sierra, **Canción de cuna**, aunque, por supuesto, por razones de otra índole. Era, sin duda, la obra más importante de Martínez Sierra y una de las obras del teatro Español más veces representadas en lo que va de siglo. Las presiones que hicieron los hermanos Álvarez Quintero sobre Eduardo Yáñez, empresario del teatro Lara, fueron decisivas para que esta obra pudiera ser estrenada el 21 de febrero de 1911. El enorme éxito alcanzado hizo que figurase en el repertorio de muchas compañías españolas y extranjeras y que obtuviera éxitos en teatros de Londres o de Nueva York, incluso en los años cincuenta. Conoció varias adaptaciones cinematográficas, entre las que hay que citar una dirigida por Martínez Sierra en Argentina, del año 1941 y la más reciente de José Luis Garci, rodada en 1993.

Por lo que a esta reposición de 1918 se refiere, apenas llamó la atención de la crítica y alcanzó únicamente cinco representaciones, ya que era una obra suficientemente conocida y el propio Martínez Sierra se sirvió de ella numerosas veces para completar el programa de su

compañía tanto en España como en el extranjero, donde habría que destacar el éxito que con ella obtuvo Catalina Bárcena en Nueva York en 1927.

Entre las obras que despertaron escaso interés entre la crítica y el público madrileños podemos destacar **La suerte de Isabelita**, comedia lírica en un acto y cinco cuadros, con música de Jerónimo Jiménez y de Rafael Calleja, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de diciembre de 1919. Tan solo se dieron de ella nueve representaciones y su puesta en escena se debió, como en otras ocasiones, a la necesidad de renovar el cartel del teatro Eslava. Esta obra es un buen ejemplo de la pugna existente entre autores dramáticos y músicos y que tenía reflejo en la clasificación genérica. Mientras que la denominación zarzuela marcaba el protagonismo de los músicos, la de comedia se lo otorgaba a los autores dramáticos. Se estrenó en la Fiesta del Sainete celebrada a beneficio de la Asociación de la Prensa en mayo de 1911 con el subtítulo de "zarzuela cómica con fondo sainetesco", que cambió unos meses más tarde por el de "zarzuela cómica" y que Martínez Sierra transformó en el de "comedia lírica". La razón añadida para este último cambio fue la necesidad de llamar la atención del público. En este sentido, no podemos olvidar que el público del teatro Eslava era un público eminentemente de comedia.

También fue un fracaso una obra en la que Martínez Sierra tenía mucha confianza, **La torre de marfil**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 20 de febrero de 1925.

Aunque Martínez Sierra encontraba mucho interés en esta obra gracias a la riqueza psicológica de los personajes, a los temas tratados y a la novedad que suponía dentro del panorama teatral de la temporada, sólo alcanzó quince representaciones. En una carta dirigida a su mujer le decía:

*Niña: el primer acto de Torre de marfil es perfecto, para mi gusto. Tiene emoción, interés, gracia legítima, madrileñismo simpático y auténtico, proporción exacta, está admirablemente compuesto y es extremadamente agradable. Tiene además calidad literaria, verdad en los sentimientos, psicología sutil y sencilla al mismo tiempo como conviene a la calidad de los personajes, que son todos seres vivos y perfectamente diferenciados. Creo que al público le gustará también mucho, y a la crítica si quiere decir la verdad. Y como los temas de los actos siguientes son aún más interesantes y más hondos, espero que será obra de verdadero éxito. Además es una nota nueva en el teatro y pueden fácilmente representarla bien.*[173]

La obra fue magníficamente acogida en su estreno en San Sebastián, pero el éxito obtenido no se ratificó posteriormente en Madrid. Tanto la interpretación como la escenografía, de Sigfredo Bürmann, gozaron de la aprobación unánime de la crítica; no así la obra, en la que José de Laserna adivinaba "un poco de Ibsen de vía estrecha, otro poco de Dumas hijo adulterado, unos granos de Galdós".[174]

La última comedia de Martínez Sierra que pudo verse en el teatro Eslava dentro del Teatro de Arte fue **Cada uno y su vida**, comedia en un acto, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 10 de diciembre de 1925.

Su estreno en el teatro Novedades, de Barcelona, le hizo concebir muchas esperanzas a Martínez Sierra, como vemos en estos dos párrafos extraídos de su epistolario:

*Ahora acabo el ensayo general de Cada uno y su vida, que se estrenará mañana. La hacen bastante bien y creo que gustará mucho. Es simpática, está muy bien escrita, perfectamente desarrollada e interesa constantemente. No se puede pedir más. No he cortado nada aunque comprendo que quizá alguna escena sea un poco larga, pero prefiero verlo con el público*[175] *[...] Niña: como te decía en el telegrama, el éxito de Cada uno y su vida fue realmente extraordinario. Interesó desde el primer momento, y a medida que adelantaba la acción y se iban dando cuenta de la intención del autor, el público se caldeaba como pocas veces. Hubo yo no sé cuántos murmullos de aprobación, interrumpieron cuatro veces la representación con aplausos muy fuertes -cuando Irene dice "nos separan los treinta y cinco escalones que hay de la portería al principal", el mutis de Irene y el muchacho, cuando la hija dice que no se casará con Enrique y al final del párrafo elocuente del doctor hablando de los padres y los hijos.*[176]

Pero la reacción del público de Madrid no fue tan favorable y la obra permaneció muy poco tiempo en cartel -catorce representaciones-. La crítica[177] elogió la buena factura de la obra y la interpretación (Heraldo de Madrid), así como el buen recibimiento obtenido entre el público la noche del estreno (El Imparcial).

Además de las comedias de su repertorio, Martínez Sierra ofreció en el teatro Eslava varias piezas escritas en colaboración con otros autores. De todas ellas, la más importante fue, sin duda, **El pavo real**, comedia poética en tres actos, en verso, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de noviembre de 1922.

Cuando la empresa de Eslava estaba en horas bajas debido a las dificultades para atraer público, Martínez Sierra se encontró con un nuevo éxito en todos los órdenes. Esta obra, escrita en prosa por Martínez Sierra y versificada posteriormente por Eduardo Marquina, recibió la aceptación de la crítica[178] y del público de forma unánime, como prueban las setenta y seis representaciones alcanzadas. Los mejores elogios fueron dirigidos al trabajo de Manuel Fontanals y de Sigfredo Bürmann (El Imparcial, El Sol), aunque alguno consideró que la presentación escenográfica era en exceso fastuosa (Heraldo de Madrid). Para Leopoldo Bejarano, la puesta en escena de El pavo real constituía un elemento fundamental en la renovación teatral de su tiempo y no cabe duda que tanto el texto como la puesta en escena se alejaban del realismo reinante y de los presupuestos que triunfaban mayoritariamente dentro del teatro comercial. Algo menos apasionado, pero subrayando la visualidad y el produndo idealismo de la obra, escribía Enrique Díez-Canedo:

> *Justo es decir que la dirección de Eslava, con los escenógrafos Fontanals y Bürmann, ha dado al poema, en decorado y trajes, visualidad exquisita. Las sugestiones del libro se han realizado espléndidamente en afortunada plasticidad.*[179]

El éxito animó a Martínez Sierra a preparar unas funciones especiales de la obra para su "Teatro de los Niños" con el fin de obtener de ella el máximo rendimiento y porque entendía que el ambiente de fantasía de ésta, como el de otras obras, era bien recibido por los más pequeños. Con ello, la renovación no tenía sólo que ver con los criterios de puesta en escena, sino también con la elección de los públicos. La obra fue elogiada por todos los conceptos, especialmente por ofrecer la renovación del teatro poético como género, por abordarse la visualidad gracias a los sorprendentes alardes estéticos en la escenografía y en los figurines y por dar fe, una vez más, de la capacidad interpretativa de la compañía. Martínez Sierra había notado que en obras como "El pavo real han divertido mucho a la gente los cambios de lugar",[180] gracias a la variedad escenográfica y visual que permitía, aunque se quejaba, no obstante, de lo caro que resultaba poner en escena este tipo de montajes. En su epistolario podemos leer:

> *cuesta un ojo de la cara poner una obra en escena como es debido. Estos días no dejo de comprar lilas para El pavo real, porque no se acaba nunca y no hay otro remedio porque el público agradece cada día más el espectáculo.*[181]

La descripción que Arias de Cossío hace de la escenografía diseñada por Sigfredo Bürmann señala "la acumulación de formas fantásticas perfectamente encuadradas por un trazo oscuro que las compartimenta" y "la deleitación minuciosa del artista en el decorativismo extraordinario", semejante al de las estampas japonesas "que tanto interés y curiosidad despertaban entre los jóvenes artistas de entonces".[182] Por lo que respecta a los figurines, diseñados por Manuel Fontanals, señala la autora: "Revelan unos personajes estilizados obedeciendo a un espíritu entre decorativo e intelectual y caracterizado en el dibujo, como debiera caracterizarse el comediante ideal que ofreciera posibilidades para ello [...] su poder de síntesis es extraordinario".[183]

La buena acogida del público animó a Martínez Sierra a colaborar con Eduardo Marquina en otra comedia, **Una noche en Venecia**, comedia poética en cuatro actos, en verso, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 19 de noviembre de 1923. El resultado no fue tan absolutamente satisfactorio como el de la obra anterior, pero alcanzó la significativa cantidad de cuarenta y tres representaciones.

Animado por el éxito conseguido con El pavo real Martínez Sierra volvió a estrenar una obra de teatro poético, lo que permitió que Sigfredo Bürmann realizara una de sus creaciones más personales y que la crítica reafirmase el éxito incondicional de la compañía. Buena parte del mérito reconocido a la compañía tuvo que ver con la meticulosidad con que Martínez Sierra concebía el trabajo de interpretación y, antes que nada, la necesidad de los ensayos. En una de las cartas de su epistolario escribió:

> *recordaba el buen resultado que dio volver a ensayar de nuevo en Madrid Una noche en Venecia, después de haberla hecho en San Sebastián. Aun ahora faltan matices, pero los conseguiré para San Sebastián. La interpretación de las obras tiene una importancia extraordinaria, no en cuanto al lucimiento personal de los actores -que a veces triunfan ellos y perjudican a la comedia- sino en cuanto son los encargados de transmitir al público con exactitud lo que el autor ha escrito.*[184]

Algún crítico especialmente combativo contra Martínez Sierra como José de Laserna (El Imparcial) señalaba que la comedia no había gustado al público, pero no era esa la valoración que el resto de la prensa[185] hizo del estreno, pues elogiaron el texto, la interpretación, la escenografía de Bürmann -"tiene todo el poder evocativo que pudiera desear el más exigente"-, los figurines de Angelo Ongaro e incluso la prodigiosa caracterización del actor Baena (El Sol). Manuel Machado la consideró "un grande y verdadero espectáculo de arte completo, desde la mera visualidad plástica hasta el puro fondo espiritual". Así lo entendía también Martínez Sierra cuando escribía:

> *creo haber conseguido hacer llegar al público la gracia alada, el puntito de amargura, la burla seria y los sobreentendidos que tiene esta comedia. Desde luego es un espectáculo*

*refinado, fresco, inteligente y civilizado, cosas todas rarísimas en el teatro español actual.*[186]

Reyero Hermosilla afirma que la gran creación personal de Bürmann en Eslava fue Una noche en Venecia. Ésta era la descripción que hace de los bocetos:

> *una de las maquetas nos presenta un escenario compuesto exclusivamente por bambalinas dispuestas diagonalmente sin evocación alguna de paraje realista; a través de una escalera colocada oblicuamente se accede hasta el fondo del escenario; otra dispone los decorados laterales también en diagonal, dejando las aguas del Gran Canal veneciano en el centro de la evocación, al fondo, del puente de Rialto. En uno de los edificios se abren dos arcos ojivales con el suelo a distintas alturas para variar el desarrollo de la acción. Al otro lado, se coloca un palacio veneciano con un sofisticado arco de entrada. En otro cuadro, Bürmann vuelve a utilizar la división del escenario en tres tramos verticales, pero desarrollando considerablemente los efectos decorativos en arcos, ventanas, lámpara, etc. El espacio central está formado por decorados verticales, separados del fondo, desde los cuales se abren dos arcos hacia los lados.*[187]

Otro de los grandes éxitos que alcanzó Martínez Sierra como director y colaborador le vino de la mano de su "Teatro de los Niños", espectáculo infantil en el que se incluía el **Viaje a la isla de los animales**, comedia de magia en dos actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 4 de febrero de 1922. Formaba parte del espectáculo que Martínez Sierra había concebido para los niños y que tenía a Pinocho, papel interpretado por Manuel Collado, como protagonista. El crítico de la revista El Cine le dedicó a este espectáculo una crónica entusiasta, en la que se afirmó que era el espectáculo más interesante de la cartelera teatral gracias a "una suprema sencillez de forma, de una ingenua gracia, de una honda y dulce doctrina y de más trascendencia social y moral, que muchas obras de tesis y de pretensiones".[188] También destacó, al igual que el resto de la crítica, las excelencias de un decorado "grotesco y acertadísimo de Fontanals y Barradas". Las demás piezas que componían el "Teatro de los Niños" eran Matemos al lobo, cuento escénico en un acto y en verso, original de Luis de Tapia, y Viaje al portal de Belén, fantasía en cuatro cuadros original de Manuel Abril, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 29 de diciembre de 1921.

No fue ésta la primera vez que Martínez Sierra dirigió su atención hacia el público infantil. Una obra como El maleficio de la mariposa le había interesado inicialmente para representarla con niños, aunque después cambió de opinión. Otras obras como El viaje a la isla de los animales y El pavo real[189] fueron representadas también dentro de estas sesiones. Este espectáculo, que gozó de enorme éxito, fue uno de los intentos renovadores de Martínez Sierra, ya que trataba de acercar el teatro al público infantil ofreciendo obras de contenido apropiado a los niños y acomodando la escenografía y la interpretación a los gustos de los más pequeños gracias a que "los actores se pusieron a tono con el público. Es decir, trabajaron muy bien. De un modo suelto. Con graciosos ademanes. La señorita Cortesina bailó con gracia infantil e Isabel Barrón puso una gran simpatía y ternura en los personajes que representó".[190] La música estaba compuesta por Conrado del Campo, pero lo que la crítica[191] destacó sobremanera fue el trabajo de Manuel Fontanals y Rafael Pérez Barradas. El estilo ingenuo tan característico de los trabajos de Pérez Barradas encontró en esta función una de sus mejores oportunidades de lucimiento. Arias de Cossío describe los bocetos y señala "un dibujo elementalísimo de cromatismo plano y perspectivas ingenuas de un encanto extraordinario" enriquecido con "colores más contrastados y con oros".[192]

Por lo que respecta a otras colaboraciones de Martínez Sierra con diversos autores dramáticos, su recepción en el teatro Eslava puede considerarse abiertamente como un fracaso. Así nos lo muestran las doce representaciones que alcanzó **La moza de Esquivias**, comedia en cuatro actos original de Carlos Arniches y Gregorio Martínez Sierra estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 31 de marzo de 1923. El beneficio[193] de Catalina Bárcena y el fin de la temporada fueron el motivo por el que Arniches y Martínez Sierra se decidieron a escribir esta obra que no interesó ni a la crítica ni al público y que sirvió de despedida prematura de la compañía.

Tampoco fue mucho mejor recibida **La hija de todos**, comedia en tres actos original de Gregorio Martínez Sierra y Carlos Jaquolot, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 4 de noviembre de 1925.

Martínez Sierra seguía echando mano de adaptaciones ya estrenadas por su compañía durante el verano. Esta comedia tuvo, al parecer, mucha aceptación en teatros de provincias, según sostenía el propio Martínez Sierra al escribir: "El Idilio, La hija de todos y El monsieur de cinq heures se harán mucho en provincias y nos darán dinero de firme. Ya me las han pedido ocho compañías".[194] Pero en Madrid la crítica le fue desfavorable y el público no permitió que se mantuviera mucho tiempo en cartel, puesto que sólo alcanzó las veinticuatro representaciones. El comentario aparecido en Heraldo de Madrid de Rafael Marquina criticaba la "inanidad de los caracteres, los tópicos resobados y la retórica sensiblera" y concluía tajante: "No vale la pena detenerse a examinar la obra". Sin embargo, alababa sin reservas la escenografía de Sigfredo Bürmann ya que hacía del Eslava "el único teatro que está un poco a tono con las corrientes actuales de la escenografía".[195]

Semejante resultado obtuvieron las dos últimas comedias que la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra representó en el teatro Eslava, poco antes de partir a Buenos Aires. Desfavorable fue la acogida que se dispensó a **Susana tiene un secreto**, comedia en tres actos original de Honorio Maura y Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 8 de enero de 1926. Mientras que algunos periódicos (El Imparcial, ABC) se limitaron a señalar el fracaso de esta obra, el crítico de Heraldo de Madrid se hizo eco de la falta de criterios con que se estaba desarrollando la temporada en el teatro Eslava. A juicio del crítico, la consecuencia inmediata era la desorientación del público. Entendía también que Martínez Sierra trataba de

regenerar la comedia, pero el público recibía con frialdad sus últimos montajes, a pesar de que la interpretación era, como de costumbre, muy buena.[196]Por estas razones la obra sólo llegó a las diecinueve representaciones. Algunas más, veintidós, alcanzó **Mari la insoportable**, comedia en tres actos original de Honorio Maura y Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 22 de enero de 1926.

La última de las colaboraciones entre Honorio Maura y Martínez Sierra fue recibida muy desigualmente por la crítica.[197] Algunos comentarios (Heraldo de Madrid) elogiaron el "noble propósito de adecentar y ennoblecer el género cómico" por parte de Martínez Sierra, así como la refinada elegancia con que Sigfredo Bürmann vestía la escena de Eslava (ABC), pero ese afán renovador fue interpretado como un "pastiche" sin sentido en el que sólo cabía destacar la labor interpretativa de Catalina Bárcena. Esto opinaba José de Laserna de la obra:

> *Gracias a las gracias de Catalina Bárcena, y prescindiendo de lo demás, la soportamos. La comedia, que es un poco comedia, otro poco de sainete y un algo de vodevil, todo revuelto, no nos divierte mucho ni nos interesa gran cosa.*

### I.7.1.b. Comedias de autores españoles

Además de la puesta en escena de comedias de su repertorio, las compañías debían acudir inevitablemente al repertorio de los autores consagrados. Curiosamente, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra no puso en escena obras de Jacinto Benavente y sólo inicialmente acudió al repertorio de los hermanos Álvarez Quintero. La fría acogida del público y el deterioro de las relaciones entre Gregorio y los populares autores fueron las razones de tan exigua presencia. La primera comedia de los Quintero que pudo verse en el Teatro de Arte fue **Puebla de las mujeres**, comedia en dos actos, repuesta en el teatro Eslava, de Madrid el 11 de diciembre de 1916.

A pesar de pertenecer al repertorio los popularísimos hermanos Álvarez Quintero, el hecho de no tratarse de un estreno hizo que la obra pasara prácticamente inadvertida para la crítica. De alguna manera, se trataba de una marcha atrás con relación al carácter innovador del estreno que precedía a esta obra, la pantomima El sapo enamorado. Es importante hacer notar que Martínez Sierra debía a estos autores su incorporación al mundo teatral madrileño, pero no sentía por ellos un excesivo aprecio personal, como prueba la siguiente cita:

> *Los Quintero absolutamente insoportables, hablando siempre en irónicos sin que sea posible entenderlos, como gentes que están en el secreto de todo y muy por encima del resto de la humanidad; francamente estúpidos, en una palabra. De la nueva empresa sólo me dijeron: ¿Es verdad lo que se murmura por ahí? -Sí- ¿Pero es que se ha vuelto usted loco? Yo no contesté palabra y me alejé.*[198]

A continuación puso en escena **La Zagala**, comedia estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de enero de 1917. Nuevamente probó suerte Martínez Sierra con una obra de los Quintero, pero la respuesta de crítica y público no fue demasiado favorable. Tal vez por esto o por

la antipatía que sentía por los autores sevillanos, ésta fue la última obra de ellos que se representó en su Teatro de Arte.

El teatro de Carlos Arniches, otro de los autores de éxito de aquel período, sí encajó bien dentro del repertorio de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Su comedia en tres actos, **La chica del gato**, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de abril de 1921, llegó a las setenta y una representaciones. Esta comedia fue una de las que mayor éxito personal le proporcionó a Catalina Bárcena. Como espectáculo, se trataba de una comedia más de Carlos Arniches y la crítica apenas se ocupó de ella. Sin embargo, durante la gira por Hispanoamérica La chica del gato se representó con éxito en multitud de plazas.

Aún mayor fue el éxito que obtuvo **No te ofendas, Beatriz**, comedia en tres actos y un prólogo original de Carlos Arniches y de Joaquín Abati, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de diciembre de 1920. Con ciento diecisiete representaciones, se trata de la obra que mayor éxito de público alcanzó de todas las que Martínez Sierra estrenó en el teatro Eslava. También fue positiva la recepción crítica.[199] Algunos críticos, como Leopoldo Bejarano, la proclamaron el mejor estreno de la temporada de Pascua (El Liberal) y elogiaron su buena factura. Algo parecido opinaba Alfredo Cabanillas (Heraldo de Madrid), quien escribió: "No hemos de buscar ni caracteres, ni emociones ni ternuras del alma, ni felicidades del corazón, pero sí encontramos situaciones que, por lo arbitrarias y caprichosas, resultan altamente cómicas". Aun así, la mayoría situó muy por encima de la obra el trabajo interpretativo de la compañía. En este juicio coincidieron fundamentalmente José Alsina y Manuel Machado. Reyero Hermosilla[200] indica que la escenografía fue obra de Sigfredo Bürmann, aunque la prensa no ofrece datos al respecto.

También fue óptimo el resultado obtenido por **La tragedia de Marichu**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de diciembre de 1922. El éxito de esta obra, que llegó a las setenta y cuatro representaciones, le permitió a Martínez Sierra mantener una buena temporada ya que, en general, la crítica[201] y el público aplaudieron este montaje, a pesar de los "caracteres un tanto retardados" (El Liberal) y de tratarse de "una comedia casi bien hecha, pero que no acaba de interesarnos" (La Libertad). Una vez más, se ponía de manifiesto que la comedia era el género preferido del público de Eslava y que la compañía de Martínez Sierra se desenvolvía perfectamente en este tipo de registros.

La colaboración de Carlos Arniches ya había dado buenos resultados de público en Eslava y otra buena muestra volvió a ser **Ángela María**, comedia en tres actos original de Carlos Arniches y Joaquín Abati, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de febrero de 1924. Cada vez que la temporada se presentaba difícil, Martínez Sierra acudía a este tipo de espectáculos y jugaba las bazas de la puesta en escena y de la interpretación, lo que solía atraer público al teatro -cincuenta y tres representaciones- y provocar las iras de la crítica. El crítico más agresivo fue, una vez más, José de Laserna, quien ironizó acerca del eclecticismo del director de Eslava ya que, a su juicio, lo admitía absolutamente todo, incluso lo no artístico.[202]

A pesar de estos resultados, la última puesta en escena de una comedia de Arniches dirigida por Martínez Sierra resultó un fracaso absoluto de crítica y de público, como muestran las veintinueve representaciones que alcanzó **La cruz de Pepita**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de diciembre de 1925.

La discreta acogida que se dispensó a esta comedia era algo que ya intuía Martínez Sierra antes de su estreno. Entendía el director que Carlos Arniches era demasiado proclive a caer en lo

vulgar y eso le hacía perder la fuerza que muchas de sus obras mostraban en el primer acto. En una carta explicaba:

> *Desde ayer ensayamos los dos primeros actos de La cruz de Pepita, de Arniches. Por miedoso, como de costumbre, ha estropeado el segundo acto: en la primera versión era magnífico, sobrio, touchant, bien: pero según él no tenía bastante gracia y ahora ha inventado una situación vodevillesca vulgar. De todos modos gustará, pero se pierde un éxito de los gordos.*[203]

Por lo que a la prensa se refiere, algunos críticos coincidían con Martínez Sierra y de nostaron el carácter grosero de la comedia y la "falta de reposo del autor para desarrollar lo que las obras apuntan" (Heraldo de Madrid), aunque calificaron la interpretación de excelente. La mayor parte de la crítica acogió la obra con frialdad, al igual que el público.[204]

Entre los autores españoles consagrados, pero que podríamos situar en un nivel inmediatamente inferior al de Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero o el propio Carlos Arniches, es preciso destacar la asiduidad con que Felipe Sassone subió a las tablas del teatro Eslava. Fue uno de los autores más representado durante las temporadas del Teatro de Arte, junto al propio Martínez Sierra y, salvo excepciones, sus obras fueron bien acogidas por el público y no merecieron grandes elogios por parte de la crítica. La acogida inicial que el público le dispensó no fue muy alentadora, ya que la primera de sus comedias, **A campo traviesa**, comedia en tres actos estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de febrero de 1918, sólo pudo llegar a las seis representaciones.[205] Felipe Sassone se estrenó en las tablas del Eslava con una obra que la crítica rechazó por considerar que estaba mal escrita y que los defectos técnicos eran muchos.[206] A pesar de este mal comienzo, Felipe Sassone fue uno de los autores más representados en Eslava durante las temporadas del Teatro de Arte y su siguiente comedia, **La señorita está loca**, comedia en tres

actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 18 de octubre de 1918, alcanzó la nada despreciable cifra de setenta y nueve representaciones.

Aprovechando el éxito que esta comedia había obtenido en San Sebastián, Martínez Sierra abrió con ella su tercera temporada en el teatro Eslava. La crítica[207] y el público dispensaron una excelente acogida a esta obra, segunda estrenada de Felipe Sassone dentro del Teatro de Arte y que llamó la atención por el acierto de su técnica dramática.

Aunque este extremo no lo hemos podido confirmar, Carlos Reyero[208] indica que la escenografía fue diseñada por Sigfredo Bürmann, pero sin aportar ningún tipo de novedad.

Otra de las comedias de Felipe Sassone que gozó del favor de la crítica y del público madrileños fue **La rosa del mar**, comedia en cuatro actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 30 de enero de 1920. Esta comedia llegó a las cuarenta y seis representaciones a pesar de que Martínez Sierra la ofreció entre dos espectáculos de variedades que triunfaban entre el público, aunque desagradaban a los críticos. La crítica[209] madrileña, que coincidió con el público en los elogios, destacó especialmente el trabajo de la compañía y la puesta en escena, así como la habilidad técnica con que había sido escrita, la gracia y viveza del diálogo y la creación de caracteres, que hacían de ella una comedia muy animada. La reseña aparecida en la revista El Cine tuvo el interés añadido de anunciar el programa completo de obras previsto para la temporada, en el que se incluyó La enamorada del rey, de Valle-Inclán, que no llegó a estrenarse.[210]

Algunas comedias de Felipe Sassone tuvieron una vida efímera sobre las tablas del teatro Eslava, como ocurrió con **Sigue la vida**, comedia en tres actos y un epílogo, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 28 de marzo de 1919. La obra fue muy aplaudida por los espectadores en las

veinticuatro representaciones que de ella se hicieron, y recibió elogios de la crítica, a los que contribuyó la magnífica escenografía de Fernando Mignoni.[211]

Un resultado semejante consiguió **El amor no se ríe**, comedia en cuatro actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 6 de noviembre de 1923. A pesar del enorme éxito obtenido por esta obra, escrita expresamente para Catalina Bárcena, cuando se estrenó en San Sebastián, el público y la crítica[212] de Madrid no respondieron a las expectativas creadas y esta comedia, cuya escenografía le fue encargada a Manuel Fontanals, sólo pudo alcanzar veinte representaciones.

También Martínez Sierra dio entrada en el Eslava a Pedro Muñoz Seca, autor que empezaba a ser bastante popular. La primera comedia que este autor estrenó en Eslava fue **El ardid**, comedia en tres actos, presentada el 11 de octubre de 1921, que alcanzó un importante éxito de público al llegar a las cincuenta y una representaciones, aunque la crítica[213] madrileña estuvo dividida en su valoración. Mientras algunos críticos reprocharon (El Sol) a Martínez Sierra que incluyera este tipo de obras en su programación del teatro Eslava, otros (Heraldo de Madrid, El Liberal) señalaron el éxito obtenido o elogiaron la interpretación. Pero el más ácido de todos fue José D. de Quijano, que escribió:

> *Uno detrás de otro, todos los escenarios de Madrid se fueron rindiendo al muñozsequismo [...] y en pleno auge del astracán sólo un teatro -el de Eslava- no claudicaba; por algo Martínez Sierra representaba en España con su compañía, con su plan artístico, con su orientación moderna y varia el verdadero "teatro de arte". Esta tendencia pura y elevada, decayó un poco hacia una excesiva concesión al juguete cómico [...] para venir a caer (¡ahora, en plena decadencia de Muñoz Seca!) en la sima fatal. ¡Muñoz Seca en Eslava! Muñoz Seca, con El ardid, ha conseguido lo que parecía imposible: echarle el público encima a la Bárcena. Martínez Sierra descansa hace tiempo y no entrega a su intérprete ideal nuevas creaciones.*

El final de la cita ponía de manifiesto uno de los hechos más llamativos de la temporada: la falta de estrenos de Martínez Sierra. Es preciso señalar aquí que esta temporada resultó infructuosa

principalmente por el embarazo de Catalina Bárcena, que la prensa trató como una "enfermedad", sin especificar de qué se trataba. Es más que posible que aquí estuviera la causa de la "sequía" de Martínez Sierra, pues la colaboración con su mujer debió de pasar durante estos meses por uno de los momentos más difíciles y tensos. Al éxito de esta obra le siguió el de **El conflicto de Mercedes**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 25 de octubre de 1922. Martínez Sierra inició la temporada 1922-1923 con cierta preocupación, según le confesó a María en una de sus cartas: "Sigo teniendo miedo a la temporada: empiezo con La hora mala y el lunes estrenaré El pavo real.".[214] No le faltaba razón, ya que la comedia de Muñoz Seca recibió de forma unánime la desaprobación[215] de la crítica, fundamentalmente debido a que trataba un tema tabú -madre e hija que aman al mismo hombre-, aunque desarrollado con gracia. Únicamente se salvó el trabajo interpretativo de la compañía, lo que sin duda contribuyó a que el público permitiera que esta obra se mantuviera en cartel un número considerable de funciones. Para Manuel Machado, el trabajo de Manuel Collado, "dentro de una naturalidad exquisita, dejó entrever, con la debida sobriedad, el fondo sentimental y simpático" del personaje, lo que le valió numerosos elogios. A pesar de la crítica desfavorable, esta comedia llegó a representarse cincuenta y cuatro veces.

Aún más veces, sesenta y seis, fue representada **Las hijas del rey Lear**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de octubre de 1923. El inicio de la octava temporada en Eslava registró éxito de público, pero fracaso de crítica. La obra fue considerada desigual (La Libertad) y exagerada en la caricatura. Otro reproche que se le hizo fue el desentono del lenguaje en relación con ciertas situaciones y el exceso de ingenio. Por lo que a la interpretación se refiere, el tono de las críticas fue muy positivo. Sirva como ejemplo lo escrito por Díez-Canedo:

> *La señora Bárcena puso en la interpretación de su personaje más de lo que el autor había dado. Su escena de salida, en especial, fue un prodigio de ingenua gracia. Si hubiera tenido qué decir, sin duda, podría contarse entre sus creaciones más perfectas; pero la*

*simple historia de la chiquilla educada en un convento y la súbita coquetería incipiente ante el amor presentido están en el texto tan mezquinamente apuntadas, que, para infundirles vida, es necesario todo el arte de esta gran actriz, que sabe poner en los caracteres adecuados sus naturales condiciones. En general, los actores de Eslava representaron la obra de manera excelente.*[216]

Sin llegar a despertar el interés que la obra precedente, **La muerte del dragón**, cuento en tres actos en prosa y verso original de Pedro Muñoz Seca, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 13 de diciembre de 1923, alcanzó las cuarenta y ocho representaciones.

Se incluyó esta obra dentro del "Teatro de los Niños" y gozó de un considerable éxito de público. Un sector de la crítica[217] consideró la pieza "demasiado verbalista" para los niños (El Sol), aunque coincidía con el resto en señalar las excelencias de la puesta en escena de Sigfredo Bürmann y la magnífica interpretación, "fuera de algunos momentos en que las figuras artificiales y el dragón desfilan por el campo visual, o de los breves instantes en que tiene alguna acentuación la tendencia bufa". Otro de los reproches que se le hizo a la obra fue el intento de Muñoz Seca por parecer un poeta serio (El Liberal), si bien algunos críticos creyeron ver en ello una parodia de otros géneros (La Libertad). Incluso alguien tan poco favorable a Martínez Sierra como José de Laserna (El Imparcial) elogió la puesta en escena y el espectáculo en general, que calificó de "entretenimiento muy agradable para chicos y grandes".

Por lo que a Martínez Sierra se refiere, él era perfectamente consciente de que la temporada no era buena y de que la crisis industrial estaba haciendo difícilmente sostenible el negocio. Precisamente el hecho de no estrenar esta obra durante el verano provocó su ruptura con Muñoz Seca, de quien no tenía un concepto demasiado elevado. En una carta, interesante como prueba de la diversidad de públicos y gustos, afirmaba:

*La temporada aquí, como verás, se sostiene bien, y te aseguro que dada la horrorosa crisis industrial y la competencia es un milagro. Más aún, teniendo en cuenta que no traigo ni una sola obra de gran éxito, y en Barcelona, el público es indudablemente más*

*inteligente que en Madrid. En realidad hasta ahora solo han gustado Una noche en Venecia, Cada uno y su vida, Los milagros del jornal y Salmantina. Y espero que también Mujer. Todo lo demás ha fracasado: pero se hacen lenguas de la postura en escena y de las interpretaciones, y eso nos salva. La temporada próxima será mucho más interesante: todo el material preparado es más o menos interesante, y no creo que haya nada francamente idiota. No sé si te dije que Muñoz Seca se hace el ofendido sin motivo ni fundamento; solo alega que no he estrenado en Cádiz La muerte del dragón. ¡figúrate! Yo me alegro, porque saliendo de Madrid, da vergüenza representar sus obras, y aunque no hubiera sido capaz de renunciar a ellas por mi voluntad, celebro que no me las lleve -o que deje una temporada de estrenar en Eslava-. Tengo, en cambio, Linares, Arniches, y las nuestras.*[218]

El propio Muñoz Seca escribió otras dos obras en colaboración con Pedro Pérez Fernández para ser estrenadas en el teatro Eslava. El resultado fue muy desigual, pues la primera de ellas, **Castigo de Dios**, comedia lírica en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 11 de marzo de 1924, sólo alcanzó las dieciséis representaciones.

Destacaron fundamentalmente los bailes de María Esparza y de Custodia Romero, así como la escenografía de Sigfredo Bürmann, pero la obra no fue bien acogida por la crítica. Rafael Marquina se mostró desorientado por el género, ya que no supo decidir si se trataba de una zarzuela, de una película o de una opereta y terminó por señalar que se trataba de una obra "incalificable".[219]

Mucho más favorable fue la acogida del público a **El cabaret de los pájaros**, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 11 de marzo de 1924. Esta comedia, a la que la prensa apenas prestó atención, obtuvo un relativo éxito de público al alcanzar cuarenta y cinco representaciones, pero no de crítica.[220]

Las comedias de Honorio Maura se sitúan entre las que peor acogida de crítica y público tuvieron en el Teatro de Arte. Así lo muestran las seis representaciones de **La mujer misteriosa**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 2 de enero de 1924, que fue, probablemente, el mayor fracaso de la temporada. La prensa apenas le prestó atención[221] y cuando

lo hizo, fue para criticar duramente la escritura teatral de Honorio Maura que "nos ha demostrado por segunda vez que no tiene fibra de comediógrafo. Su última obra, La mujer misteriosa, carece de originalidad, los personajes son vulgares y arbitrarios muñecos que se mueven conforme al capricho del autor, sin un destello de vida propia".

Tampoco gustó **Baby**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 29 de marzo de 1924. Esta nueva comedia de Honorio Maura volvió a ser, a pesar de la escenografía de Sigfredo Bürmann, un fracaso de crítica y de público, como prueban las reseñas aparecidas en la prensa y las diecisiete representaciones que de ella se dieron.[222]

Bien es cierto que si de fracasos se trata, el mayor registrado por el Teatro de Arte y uno de los más significativos de la historia del teatro español fue el de Federico García Lorca con **El maleficio de la mariposa**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 22 de marzo de 1920.

El estrepitoso fracaso de esta comedia -cuatro representaciones- es uno de los hitos en el teatro español de este siglo. A pesar de los interesantes recursos estéticos, del empleo de la técnica del ballet y de la capacidad sugestiva del texto, el público y buena parte de la crítica rechazaron contundentemente este primer texto dramático de García Lorca. Según Carlos Reyero, unos decorados con grandes escarabajos, mariposas y otros animales de colores brillantes y de aspecto infantil e irreal fueron rechazados por García Lorca y tuvieron que ser sustituidos la víspera por otros de Fernando Mignoni. Los figurines le fueron encargados a Rafael Pérez Barradas.

Los periódicos rechazaron la obra[223] y como muestra recogemos esta cita extraída de Heraldo de Madrid:

> *Trátase de una obra de un simbolismo poco convencional...un pensamiento que resulta grotesco por la forma en que se nos presenta [...] con curianitas, vulgo cucarachas, no hay medio de disponer una fábula escénica ni de mantener el interés en el público [...] A*

*mi juicio, lo inaceptable de El Maleficio está en la elección de los curianos y de las curianas. Si el autor quería hacer algo simbólico, pudo elegir otra "especie" de personajes menos ñoños y más interesantes.*

Como revelan éste y otros juicios, la obra se apartaba del realismo y ofrecía una concepción vanguardista del texto y de la puesta en escena que no fue comprendida en su momento. Las vicisitudes del estreno han sido estudiadas por los doctores Mª Francisca Vilches y Dru Dougherty y, en una interesante edición de esta obra, el profesor Piero Menarini completa su análisis textual y espectacular.[224]

Afortunadamente, no todos los autores noveles representados en el teatro Eslava tuvieron tan lamentable inicio y algunos obtuvieron éxito de crítica y de público. Así le sucedió a Juan Ignacio Luca de Tena con su comedia **Lo que ha de ser**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de noviembre de 1917.

Tras la buena acogida que el público de San Sebastián había dispensado a esta comedia, Martínez Sierra la presentó en Madrid, al tiempo que daba una oportunidad a un autor novel, lo que sin duda constituyó otro de los aspectos más renovadores de la empresa de Eslava. La obra obtuvo éxito, tanto de público como de crítica (El Liberal).[225]

También la comedia de Luis Antón del Olmet, **El sembrador**, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 21 de enero de 1918, fue bien acogida por crítica y público. Lo que más destacó la crítica de esta obra fue el trabajo de interpretación y la dirección de actores, debido al "raro acierto con que fue representada la comedia", en palabras del crítico Manuel Bueno.[226] Sin embargo, como era habitual, no detalló en qué consistía la rareza o el acierto de dicha interpretación. Estos elogios estaban también en las críticas de Manuel Bueno (Heraldo de Madrid) y de José Alsina (El Sol), aunque este último rechazaba la obra por la "escasa definición de sus personajes".

Algo peor fue recibida la comedia de Alberto Insúa, **La Madrileña**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de diciembre de 1917. Otro autor novel para el teatro estrenaba con cierto éxito en Eslava, pero las críticas no mostraron excesivo entusiasmo, aunque sí elogiaron, como ya parecía costumbre, el trabajo de la compañía, dirigida esta vez por el propio autor. El más crítico con la pieza fue Manuel Machado, que le veía como principales defectos la falta de definición de los caracteres, así como la falta de vida y de realidad.[227]

Dentro de este grupo de autores, una de las obras mejor recibida fue la de Fernando Periquet, **Goyesca**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 26 de enero de 1917. Una de las críticas más apasionadas que aparecieron en la prensa fue la del crítico Manuel Machado (El Liberal). En ella, además de reseñar el éxito de la comedia, elogió sobremanera el cuidado de la puesta en escena, tanto referida a la caracterización como a la escenografía, a los figurines y a todo el trabajo de dirección que se desprendía del espectáculo presentado por Martínez Sierra. De este modo, como tantas veces ocurrió, una obra que no pasaba de ser discreta se convirtió, gracias a la dirección escénica, en un espectáculo que elogiaron los críticos como Pérez Lugín o Manuel Machado, quien escribió:

> *Nadie ha puesto hasta aquí al servicio de la mise en scène un espíritu de arte tan exquisito, tan cuidadoso, tan minucioso [...] Recordad sencillamente el decorado, los trajes, las caracterizaciones de los personajes, los detalles preciosos [...] Pensad en el trabajo, en la honda preparación que todo eso requiere y reparad también que esa labor de estudio ha inculcado en el mismo espíritu de los artistas que él ha ido formando, amoldando, perfeccionando.*[228]

Los populares autores Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo también tuvieron su éxito de público con **Margarita la Tanagra**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de marzo de 1917.

La obra, aplaudida por el público, no interesó especialmente a la crítica. Leopoldo Bejarano (El Liberal) objetaba que la pieza estaba contruida con un diálogo fácil y que los personajes carecían de profundidad. Se trataba, a su juicio, de una obra destinada exclusivamente a hacer reír. Lo que sí destacó favorablemente la crítica fue el meritorio trabajo de Irene Alba que, por esta época, era uno de los elementos fundamentales de la compañía.[229] Su *vis cómica* fue a menudo aprovechada por Martínez Sierra, a pesar de que en un principio no contaba con ella para contratarla, según le confesaba a su mujer: "Siguen ofreciéndose cómicos: Sofía Romero, Sepúlveda. No contrataré a Irene Alba".[230]

Mejor fortuna tuvo Manuel Linares Rivas con la puesta en escena de **Cuando empieza la vida**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 21 de noviembre de 1924. La puesta en escena de esta comedia de Linares Rivas obtuvo un éxito incondicional tanto de crítica[231] como de público, pues llegó a las cincuenta y nueve representaciones. Mientras que algunos críticos destacaron la magnífica interpretación de la compañía (Heraldo de Madrid, El Liberal), otros, aun no estando de acuerdo con la tesis defendida en la obra, elogiaron la hábil construcción dramática (La Libertad) o la escenografía (El Sol) diseñada por Sigfredo Bürmann. Con esta comedia reapareció la actriz Josefina Morer, que volvía a la escena después de algunos años de retiro.

La presencia de comedias de autores españoles se cerró en el Teatro de Arte con el tremendo varapalo recibido por E. Contreras y Camargo con **Provincianita**, comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 2 de febrero de 1926. Fue un fracaso absoluto.[232] Sólo se dieron seis representaciones de esta obra, pero por estas fechas, Martínez Sierra tenía ya

adelantadas las negociaciones para abandonar España con su compañía y esto explicaría también la falta de vigor con que se acometieron los últimos montajes de Eslava.

### I.7.1.c. Comedias de autor extranjero

El primer éxito de público y de crítica de la temporada lo constituyó **Domando la tarasca** (The Taming of the Shrew), comedia en dos actos original de William Shakespeare, traducida por Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 12 de abril de 1917, con la que compensó el fracaso estrepitoso de su primer montaje, **Adiós, juventud** (Addio, giovinezza), comedia en tres actos original de Sandro Camassio y de Nino Oxilia, traducida por Enrique Tedeschi y R. González del Toro, y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 28 de septiembre de 1916, considerada "sensiblera y ñoña", aunque sirvió magníficamente para dar otra muestra del alto nivel interpretativo de Catalina Bárcena, aspecto que todos los críticos coincidieron en señalar.[233]

Esto no significa que la puesta en escena de su segundo montaje, **Mario y María** (Mario e Maria), comedia en tres actos original de Sabatino Lopez y traducida por Enrique Tedeschi y Antonio Fernández Lepina, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de noviembre de 1916, fuera un fracaso. Se trata de una de las primeras ocasiones en que el criterio del público y el de la crítica no fue coincidente al juzgar una obra del Teatro de Arte. Mientras que el público se mostró frío con la obra, la crítica sí la elogió abiertamente, en especial Manuel Machado, crítico de El Liberal a quien le pareció admirable, al tiempo que señaló que no se trataba de una obra adecuada para nuestro público por estar llena de matices, lo que explicaría la acogida poco favorable que le dispensaron de los espectadores.[234] Sin lugar a dudas, la dirección de la compañía tuvo mucho que ver en ello por cuanto la búsqueda de la naturalidad, la expresión de los matices y el alejamiento de

la grandilocuencia no eran técnicas inicialmente bien vistas por un amplio sector del público. Alejandro Pérez Lugín dispensó una fría acogida a la obra, pero juzgó irreprochable el trabajo interpretativo de la compañía.

Así pues, Martínez Sierra encontró con la adaptación de Shakespeare la clave del éxito. Cuando los Martínez Sierra estaban trabajando en esta obra, allá por 1915, Gregorio le indicaba a María: "Creo también que es una opereta preciosa, si damos con un músico ligero y elegante. Dirán que todo lo aprovechamos: naturalmente, porque se puede".[235] Como puede verse, la designación genérica, cuando se trataba de adaptaciones, aumentaba todavía más la confusión, aunque finalmente la obra se presentó como comedia.

La crítica madrileña[236] resaltó el doble triunfo obtenido por Martínez Sierra gracias a la puesta en escena de esta obra. Se alabó su acierto como adaptador de Shakespeare, pero por encima de todo se resaltó su condición de director de escena. En la puesta en escena de obras clásicas residía uno de los principales medios de renovación teatral y la conexión entre la renovación y la vanguardia. Algunos señalaron (Heraldo de Madrid) que se trataba de una representación "hecha al modo como se representaban las comedias en tiempos de Shakespeare" y que se conseguía "sin dar gran importancia a la postura escénica", pero otros testimonios revelan que no fue así. La orientación de Martínez Sierra fue comparada (ABC) con la de André Antoine por su capacidad para relacionar el espectáculo con todos sus valores al buscarle fondo y entonación apropiados. Uno de los elementos que más destacó la crítica de este periódico fue la escenografía diseñada por Fernando Mignoni, consistente en un lujoso cierre de cortinas laterales que cuadraba el fondo, perfectamente iluminado. Para A. Pérez Lugín (Heraldo de Madrid), el movimiento escénico, sobrio, preciso y bien entendido, así como la armonía entre trajes y

decorados era lo más reseñable. Por su parte, Manuel Machado escribía en las páginas de El Liberal:

> *La labor de Gregorio Martínez Sierra merece por todo extremo, no sólo la aten ción sino el sincero aplauso de cuantos aman el arte escénico en todos sus aspec tos. Gregorio Martínez Sierra ha procurado la variedad en los géneros dramáticos; la propiedad y aún el lujo en la escenografía, en la indumentaria; el decoro siempre en la presentación. Desde el misterio, el milagro, el auto sacramental a la pantomima y aún a la película ilustrada literariamente no ha habido género ni intención dramática que el director de Eslava no haya tenido presente para obsequiar a su público. Ayer mismo, la presentación de una maravilla shakesperiana, La Doma de la fierecilla, en toda su integridad y variedad escenográfica por medio del retablo de Reinhardt constituyó una preciosa innovación que si de un lado aporta un cierto adelanto absolutamente necesario a la mise en scène [...] tienen sobre todo la alta excelencia de ahorrarnos las [illegible]ninosas, las sacrílegas refundiciones que han osado hasta aquí utilizar y deformar la obra del genio.*

La presentación de la compañía en el teatro Eslava en su segunda temporada fue recibida favorablemente por la crítica. Deseoso de ofrecer el mayor cuidado en todos los aspectos, Martínez Sierra había renovado durante el verano la decoración del teatro y cambia do todas las butacas de la sala. La comodidad del público también era importante para él. Éste agradeció sus esfuerzos con los aplausos dispensados a **Divorciémonos** (Divorçons), comedia de Victorien Sardou, traducida por Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de octubre de 1917.

Durante los años de existencia del Teatro de Arte, el teatro extranjero abasteció de un modo notable a las principales compañías españolas, incluida la del Eslava. La mayor parte de las adaptaciones procedía del teatro francés, lo que exigía no sólo una traducción de calidad aceptable, sino importantes modificaciones en la dramaturgia a fin de que el público español, especialmente el madrileño, aceptase este tipo de piezas.[237] Por ello es interesante comprobar cómo este aspecto de las adaptaciones fue muy cuidado por Martínez Sierra, como reconoció la crítica en el caso de la obra que nos ocupa.

A pesar de que algunos consideraron la comedia de Sardou intrascendente (El Liberal), todos los críticos[238] coincidieron en señalar que la puesta en escena y la interpretación mantenían el buen nivel exhibido durante la temporada anterior. El crítico de El Liberal, Manuel Machado, consideró injusta la vaga antipatía que rodeaba la figura de Martínez Sierra dentro del mundo teatral madrileño. La principal razón para ello parecía ser la intransigencia de Gregorio con los autores, quienes le acusaban de cerrarles las puertas de Eslava, lo que, como se demostró, era bastante inexacto por lo que escribió en su defensa:

> *Gregorio Martínez Sierra supo poner a contribución en varias empresas no solo el talento propio, sino el de los demás [...] No es justa, pues, ese aura de vaga antipatía que contra toda lógica parece rodear la figura (triste un poco) de Gregorio Martínez Sierra. No es justo hablar de su avaricia de éxitos, de su intransi gencia con los autores, a quienes cierra -dicen- las puertas de Eslava; de la "maternidad" de sus obras aludiendo emboza-damente a una colaboración femenina que en último caso no sería sino legítima y honrosa.*

No disfrutó del mismo éxito otra obra de Victorien Sardou, **El gallo de oro**, sátira infantil de Joaquín Abati a partir de la obra Rabagas, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 6 de marzo de 1918, cuyo fracaso de crítica y público se debió, en opinión de los críticos, a los muchos cambios que Abati introdujo con relación al original de Sardou, los cuales desvirtuaron por completo la comedia.[239] Un caso semejante debió de ser el **El asno de Buridán** (L'Âne de Buridan), comedia en tres actos de Robert de Flers y Gaston A. Caillavet, representada en el teatro Eslava el 30 de marzo de 1918. Su puesta en escena sólo nos consta por los libros de cuentas del teatro, por lo que no podemos precisar si se trató de un estreno o de una reposición, aunque por la fecha, pensamos que sería más bien lo primero.

Tras el fracaso de los dos montajes reseñados de la temporada anterior y el más reciente del drama **El Jayón**, las arcas de Eslava encontraron un respiro en **La felicidad de Antonieta** (Le

Gendre de M. Poirier), comedia en tres actos original de Emile Augier y Julien Sardeau, traducida por Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 21 de diciembre de 1918. Se realizaron treinta y tres representaciones. Al éxito de esta comedia contribuyeron una buena traducción (El Sol) y la magnífica interpretación de Catalina Bárcena y Simó-Raso (El Cine y ABC), quienes lograron realzar esta "obra apacible, interesante y risueña" que destacaba asimismo por la sencillez de la trama, la suavidad del ambiente y un diálogo literario que encerraba "conceptos de valor ideológico", junto con la siempre bien valorada escenografía de Fernando Mignoni.[240]

Esta buena acogida crítica le acompañó en sus dos montajes posteriores: **Sol de la aldea**, comedia rusa original de J. Gordine, traducida por G. Portnof y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 13 de enero de 1919, de la que la crítica [241] destacó nueva mente la interpetación de Catalina Bárcena y la escenografía de Sigfredo Bürmann, y **Julieta y Francina**, comedia en tres actos original de A. Janvier, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 1 de febrero de 1919, en la que sobresalió más que el trabajo de Catalina Bárcena o la brillantez de la escenografía, la hábil adaptación realizada por Martínez Sierra que hizo variar el original cambiando el desenlace y suavizando los momentos escabrosos del original francés.[242]

La temporada se cerró, sin embargo, con un fracaso, **Bridge**, comedia original de Pierre Berton y Charles Hamilton, adaptada por Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 7 de marzo de 1919, que fue una obra muy cuestionada por ser la sexta adaptación de la temporada en Eslava. El crítico de Heraldo de Madrid, abiertamente contrario a esta práctica que calificó como "atentado artístico", culpaba al público de la necesidad de recurrir a las adaptaciones puesto que su carácter simplista obligaba a las compañías

a ofrecer las obras dentro de unos cauces ya predetermina dos y a evitar cualquier posible "excentricidad". Pero lo cierto es que en este caso, el público tampoco gustó del espectáculo, se mostró contrario a la obra y no dejó de hacer ruido a partir de la mitad del primer acto.[243]

Durante la siguiente temporada, Gregorio Martínez Sierra ofreció una pieza de otro clásico, **Rosaura, la viuda astuta** (Rosaura, la vedova scaltra), comedia lírica en tres actos original de Carlo Goldoni, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y Luis de Tapia, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de noviembre de 1919. La adaptación de la obra de Goldoni sirvió de presentación como actriz de *La Argentinita*. Lo más destacado de la obra fueron los figurines de Manuel Fontanals y la escenografía de Fernando Mignoni. La obra, con escenas en prosa y verso, tuvo una buena acogida de crítica,[244] que llamó la atención sobre su "discreteo e ironía elegante, en variedad de rima" y sobre la presencia de letrillas, a usanza clásica. El interés de la representación estaba, no obstante, en ver a *La Argentinita* en un nuevo aspecto: el de actriz, trabajo por el que fue muy aplaudida y merecidamente felicitada. El joven maestro Font, uno de los ases del cuplé, ilustró musicalmente la comedia con "varios números de elegante estilo y adecuado carácter" que se completaban con "la postura escénica, al cuidado de Mignoni y Fontanals, perfectamente armonizada con el ambiente de la comedia".

Las treinta y una representaciones del montaje anterior animaron a Martínez Sierra a emprender un espectáculo de diversa índole: **París-New York**, comedia en tres actos original de Francis de Croisset y de Emmanuel Arène, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 3 de abril de 1920. Aunque algunos críticos[245] se mostraron ferozmente contrarios a la puesta en escena de esta obra (El Liberal), otros (El Cine) apreciaron que daba ocasión "para una nueva creación de la genial Catalina Bárcena, aquella ingenua, según algunos,

que cada día nos asombra en un nuevo aspecto de su arte multiforme. Tres actos hablando con acento yanki, matizando el papel deliciosamente, sin descuidar un solo detalle psicológico ni externo, es labor reservada a las figuras de la talla artística de nuestra gran actriz". El público, por su parte, aceptó de muy buen grado este nuevo espectáculo ofrecido en Eslava, aunque sólo llegó a las cuarenta representaciones.

Para el inicio de su quinta temporada en Eslava, Martínez Sierra decidió estrenar la comedia de Bernard Sahw, **Pigmalión** (Pygmalion), comedia en cuatro actos, traducida por Julio Broutá y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de noviembre de 1920. Se trataba, sin duda, de uno de los dramaturgos más importantes del momento, lo que le valió el reconocimiento unánime de la crítica[246] madrileña. Además de los elogios dedicados a la obra, el trabajo de Catalina Bárcena fue reconocido como uno de los mejores de su carrera y por ello la obra se mantuvo de forma ininterrumpida dentro del repertorio de la compañía. No obstante, uno de los aspectos más controvertidos fue la lectura por parte de Martínez Sierra de unas cuartillas orientadas a ilustrar al público acerca de los valores de la dramaturgia de Bernard Shaw. Mientras algunos críticos elogiaron este gesto (El Sol) otros lo juzgaron innecesario argumentando que el público estaba perfectamente capacitado para entender la obra sin necesidad de textos didácticos como el de Martínez Sierra. Pero sin duda, el más ácido fue Manuel Machado que, a la vista de sus palabras, opinaba que Martínez Sierra desconocía el teatro de Bernard Shaw. De esta obra tan significativa se dieron cuarenta y cinco representaciones.

También fue un éxito de crítica otra comedia inglesa, **El admirable Crichton** (The Admirable Crichton), comedia inglesa en cuatro actos original de James M. Barrie, traducida por Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de marzo de 1922, que

llegó a veintiocho representaciones. La crítica y el público consideraron un éxito la puesta en escena de esta comedia de Barrie por el interés del texto y por la impecable puesta en escena exhibida por la compañía de Eslava. El único reparo que mostraron algunos críticos fueron las cuartillas leídas por Martínez Sierra, como en él era habitual, al comienzo de la representación. La crítica aparecida en Heraldo de Madrid resume perfectamente los comentarios aparecidos en el resto de la prensa madrileña:

> *Es la mejor obra de la temporada. Acaso la única obra de la temporada. El admirable Crichton en la escena española, es una obra que marca distancias [...] La interpretación de la comedia fue excelente. Es un obra que sólo se vence con talento. El señor Collado muy bien... Josefina Santaularia... Isabel Barrón, Milagros Leal es una de las principales figuras de Eslava... lo único que estuvo mal fueron las cuartillas leídas antes de alzarse el telón [...] la traducción del señor Gregorio Martínez Sierra, muy correcta.*[247]

Sin embargo, no todo fueron éxitos durante esta temporada. **El regreso** (Le Retour), comedia en tres actos y un prólogo original de Robert de Flers y Francis de Croisset, traducida por Carlos del Batlle y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 3 de marzo de 1921, fue uno de los grandes fracasos de crítica[248] y de público -sólo cinco representaciones-. Algunos críticos se limitaron a señalar el escaso interés de la función (El Imparcial), pero otros hicieron hincapié en los errores de la traducción (El Cine) y en el carácter demasiado personal e íntimo de la literatura francesa de posguerra, razón de su escasa aceptación entre el público español. También fue censurada esta pieza debido a su humorismo extraño y antipático, a sus escenas absurdas, a su acción fatigosa y al desenvolvimiento nada lógico de la trama. Además, cosa poco habitual, se consideró equivocada la asignación de papeles a los actores de Eslava. La escenografía, de Manuel Fontanals, tampoco llamó especialmente la atención.

Lo mismo ocurrió con **El Indeciso**, (Triplepatte), comedia en cinco actos original de Tristan Bernard y A. Godfernaux, adaptada por Eduardo Marquina y estrenada en el teatro Eslava,

de Madrid el 17 de abril de 1922. Una primera adaptación de esta obra se había ofrecido dos temporadas atrás con el título de Los abejorros. Esta obra no tuvo especial interés para los espectadores, pero algún crítico llamó la atención sobre el hecho de que se había montado en seis días, y eso teniendo en cartel El admirable Crichton -cuatro actos- y Santa Isabel de Ceres -cinco actos-, lo que unido a los cinco actos de El Indeciso sumaba un total de catorce actos diarios, más el trabajo de ensayos de El pavo real y de La mala hora. Sin duda, la disciplina de trabajo de Martínez Sierra tenía en este hecho una prueba evidente. Es importante señalar, por lo que se refiere al movimiento de actores, que El Indeciso requería de veintiocho personajes en escena, por lo que sólo una compañía bien conjuntada podría preparar en tan sólo seis días una función de estas características.

La fórmula de la adaptación como clave del éxito pareció perder su eficacia. **El grillo del hogar** (The Cricket on the Hearth), comedia en tres actos original de Charles Dickens, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 29 de enero de 1923, fue la única presentada en la temporada 1922-1923 y sólo alcanzó veintitrés representaciones.

Se alabó el intento de Martínez Sierra al adaptar esta obra con la que comenzó su "Teatro de las Familias" y en la que "los personajes razonan y hablan demasiado", pero se criticó el trabajo de la compañía (Heraldo de Madrid) y no se le dio especial relieve al estreno.[249] La escenografía era de Sigfredo Bürmann y, a juicio de Arias de Cossío, respondía a una "pintura de intimidades, de realidades autocreadas que serían a partir de entonces su estilo más o menos constante [...] Todo ello con una atrevida perspectiva y una expresión en las líneas plena de vibraciones íntimas y coloristas".[250]

La penúltima temporada de Martínez Sierra al frente del teatro Eslava se inició, como él había previsto, con buenas expectativas. La adaptación de la comedia de Alfred Savoir **La octava mujer de Barba Azul** (La Huitième Femme de Barbe Bleue), comedia en tres actos, traducida por Joaquín Montaner y Salvador Vilaregut, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 17 de octubre de 1924, obtuvo éxito de público y de crítica,[251] especialmente la compañía (Heraldo de Madrid) por el "acierto con que saben disciplinarse para el mejor servicio de la realización escénica", las decoraciones de Sigfredo Bürmann (El Sol) y la propia comedia, no obstante estar adaptada con un exceso de "mojigatería" (La Libertad) a todas luces innecesario. La obra consiguió cuarenta y cinco representaciones.

Tras el fracaso absoluto de **Lo que pasó a las ocho**, comedia traducida de la obra americana The Sing on the Door, de Channing Polloch, adaptada por Rogelio de Echarri, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 11 de diciembre de 1924, -cinco representaciones-de la que sólo se salvó el "decorado fantasista" de Sigfredo Bürmann y la interpretación de la reaparecida Josefina Morer y del habitual primer actor de la compañía, Manuel Collado,[252] la necesidad de sostener la temporada le hizo a Martínez Sierra encargar a Carlos Arniches la adaptación de **La risa de Juana** (Petite peste), comedia en tres actos original de Romain Coolus, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 19 de diciembre de 1924, que había obtenido éxito en Francia. Esta comedia, "con tipos nuevos y diálogo ingenioso",[253] consiguió éxito de público -cuarenta y cinco representaciones-, pero la crítica[254] no le fue en absoluto favorable. Sólo se salvó la "bella presentación" realizada por Sigfredo Bürmann (Heraldo de Madrid). Algún crítico calificó el espectáculo de "lamentable" (El Imparcial) y otros, menos beligerantes, se limitaron a señalar el escaso interés que la obra les suscitaba (El Liberal, La Libertad).

Gregorio Martínez Sierra adaptó como despedida una polémica obra, **Idilio en un quinto piso** (Pile ou face), comedia en cuatro actos de Louis Verneuil, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de octubre de 1925, que obtuvo treinta y cuatro representaciones. El estreno de esta obra en Barcelona en mayo de 1925 fue muy bien acogido por el público y por la crítica[255] por lo que Martínez Sierra se decidió a inaugurar con ella su última temporada en el teatro Eslava, a pesar del "atrevimiento" que muchos veían en la obra. Su confianza se puede apreciar en una carta dirigida a su mujer en la que le escribía:

> *Siguen diciendo que el Idilio en un quinto piso es muy atrevido, pero el caso es que se ha llenado el teatro todas las representaciones que se le han dado, y aún le quedan bastantes salpicadas. A mi entender hace mucho tiempo que no estrenamos una obra tan divertida. Y espero que en Madrid será de mucho resultado. Precisa mente ese punto de atrevimiento discreto es el mayor atractivo de la comedia.*[256]

Sin embargo, en Madrid la obra no llamó especialmente la atención y el éxito no se produjo en la magnitud esperada por Martínez Sierra, aunque la escenografía realizada por Sigfredo Bürmann sí despertó interés.

### I.7.2. Farsas

Como algunos críticos han notado, se trata de un género que permitió la conexión entre el teatro tradicional y el vanguardista,[257] aunque las obras denominadas "farsas" presentaban múltiples diferencias que las aproximaban a las comedias o a las pantomimas, el denominador común a todas ellas podría ser, en palabras de Ruiz-Ramón, "la búsqueda de otros modos de reteatralización del texto dramático y la puesta a punto de unas técnicas del *grotesco* aplicadas a la construcción de espacio, de personajes, de acción y, naturalmente, del lenguaje verbal".[258] A pesar del enorme interés que tenía esta propuesta escénica, es preciso señalar que la puesta en escena de farsas en el teatro Eslava fue muy escasa y, en general, insuficientemente respaldada por la crítica y por el público. En este sentido, la única que mereció la aprobación de ambos sectores fue **La princesa que se chupaba el dedo**, cuento burlesco en tres actos, original de Manuel Abril, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de diciembre de 1917.

Los elogios de la crítica[259] y el aplauso del público fueron unánimes. Los dos aspectos más destacados fueron la dirección de escena (El Sol), debido al acierto en el movimiento escénico y a la magnífica disposición de grupos sobre el escenario, y la escenografía, realizada por Manuel Fontanals, a quien también se encargaron los figurines. Carlos Reyero destaca este trabajo de Fontanals como uno de los mejores que realizó para el teatro Eslava. Lo más destacado era la disposición de un fondo pintado de diversos colores y formas -fuentes, árboles, cascadas- que trataban de ofrecer un efecto de composición general nada realista.

También es preciso considerar algunas farsas que despertaron el interés del público, pero que obtuvieron el rechazo de los críticos. De éstas, el caso más significativo fue el de **Las grandes fortunas**, farsa cómica en tres actos original de Carlos Arniches y de Manuel Abati estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 23 de diciembre de 1919, de la que se realizaron setenta y siete representaciones.

Esta nueva comedia de Arniches contó con el éxito de público, no así el de crítica,[260] que consideró la obra un cúmulo excesivo de chistes sin mayor interés y demasiado larga (La Libertad). La interpretación sí obtuvo buenas críticas, y hay que reseñar que el papel protagonista lo compartieron Catalina Bárcena y *La Argentinita*, que tuvo que sustituir a la primera actriz aquejada durante varios días de un problema de garganta. Por lo que a la compañía se refiere, con esta obra se presentó el nuevo actor contratado por Martínez Sierra, José Isbert.

Algo muy similar ocurriría con **Lluvia de hijos**, farsa cómica en tres actos de Margaret Mayo, adaptada por Federico Reparaz. La reposición de esta obra, el 24 de noviem bre de 1917 sirvió de presentación al actor cómico Ricardo Simó-Raso. El público se mostró favorable, pero la crítica[261] no acogió la obra con mucho entusiasmo.

El resto de las farsas representadas en el teatro Eslava fueron verdaderos fracasos tanto de crítica como de público. El éxito obtenido en algún teatro extranjero solía ser suficiente garantía para que los directores españoles se decidieran a su estreno. La habilidad de la compañía del Eslava para este tipo de obras, hizo que se mantuviera en cartel durante bastantes tardes -veintidós representaciones-, una farsa como **Un contrato leonino**, farsa en tres actos original de Edward Pepply, adaptada por J. Juan Cadenas y Sinibaldo Gutiérrez, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 17 de febrero de 1919, a pesar de tratarse de un obra cómica "un poco inocente y otro

poco infantil"(El Cine).[262] En realidad, se trataba de otra de las muchas adaptaciones que se pudieron ver, no sólo en el teatro Eslava, sino en todos los teatros madrileños durante aquellos años.

Tampoco fueron mejores los resultados obtenidos por **Alicia neurasténica**, farsa en dos actos original de A. E. Thomas, traducida por Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 8 de abril de 1918.

Esta farsa se ofrecía junto con la comedia Rosina es frágil, de Martínez Sierra, y tres importantes críticos[263] de Madrid coincidieron en situar el trabajo de Catalina Bárcena por encima de la obra, que, por otra parte, no permaneció muchos días en cartel -cinco representaciones-.

Ni siquiera la puesta en escena de un clásico como **El médico a la fuerza** (Le Médecin malgré lui), farsa en tres actos original de J. B. Poquelin (Molière), traducida por Tomás Borrás y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 31 de octubre de 1919, despertó la curiosidad del público y tan sólo alcanzó catorce representaciones. Ni el teatro clásico español ni el extranjero fueron lo suficientemente saboreados por el público madrileño. Tampoco la crítica madrileña pareció muy interesada en la farsa de Molière y lo que más llamó su atención[264] el día del estreno fue un corte de luz que sembró el desconcierto entre actores y público. Tan sólo pareció salvarse la escenografía de Manuel Fontanals.

En un último intento por captar la atención de los espectadores, Martínez Sierra ofreció dos piezas más adaptadas del repertorio francés. La primera de ellas, **Reservado de señoras** (Le Compartiment des dames seules), farsa cómica en tres actos original de Maurice Hennequin y Georges Mitchell, adaptada por Federico Reparaz, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 7 de noviembre de 1918, fue retirada tras la décima represen tación. Este nuevo fracaso hizo que

Martínez Sierra no programase otra pieza de estas características hasta dos años más tarde en que con **La mujer fatal** (La Femme fatale), farsa en dos actos y un epílogo de André Birabeau, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 9 de diciembre de 1920, se dio definitiva mente por vencido a la decimoquinta función. Nueva adaptación y nuevo fracaso de crítica[265] y de público en Eslava. Aunque algunos críticos destacaron el trabajo de Catalina Bárcena (ABC), otros (El Cine) consideraron la obra una "cosa ligera, absurda de argumento y tan inconsistente como nuestro astracán". El que más lejos llegó en sus reproches, especialmente contra el director de escena fue José de Laserna, quien escribió:

> *La mujer fatal es un vaudeville adocenado, al que no se le concedió en París importancia, ni muchos menos la tiene para merecer los honores de la importancia y la exhibición en un teatro español de categoría. A pesar de eso, dispuesto, según parece, el señor Martínez Sierra a ejercer el protectorado de la juventud universal, echando lo exótico por delante, se ha creído en el caso de traducir y representar la mencionada obra de M. Mirabeau, que es un principiante [...] reúne todos los tópicos manidos de ese género desvergonzado, que ya en la misma Francia está mandado retirar.*[266]

Tampoco corrió mejor suerte **Romancera**, parodia en un acto original de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, música de Francisco A. Barbieri, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 2 de febrero de 1925. Un género que no se había cultivado apenas en Eslava, la parodia, daba cuenta de por dónde caminaban los rumbos de esta empresa. A pesar del éxito de la obra de los hermanos Álvarez Quintero, Cancionera, esta parodia apenas despertó el interés del público. La autoridad de los hermanos Quintero era enorme dentro del panorama teatral de la época, lo que hizo a los parodistas comedirse excesivamente al eliminar cualquier atisbo de sátira. Ésta fue, según algunos críticos (El Imparcial), la razón por la que los autores no le sacaron todo el partido que hubieran podido y se quedaron muy cortos en la intención, "acaso cohibidos por diferentes miramientos". Se elogió, no obstante, la interpretación, especialmente la de Milagros Leal, protagonista de esta pieza.[267]

### I.7.3. Juguetes cómicos

Se encontraban muy próximos genéricamente a las comedias, a los vodeviles y a los sainetes, pero presentaban unos rasgos propios que permitía diferenciarlos de los anteriores, aunque algunos bien pudieran aparecer en cualquiera de las demás clasificaciones. Eran más modernos y cosmopolitas que los sainetes y hacían de la complicación argumental una de sus más genuinas expresiones. Frente a los vodeviles, el juguete cómico solía ser más "atrevido" tanto en sus texto como en sus situaciones y, frente a la comedia, buscaba más los recursos humorísticos que el tratamiento de asuntos de índole moral, social o ideológica. Los juguetes cómicos, gracias a su ingenio y humor, fueron enormemente queridos por el público madrileño de aquel período, a pesar de lo cual, Martínez Sierra no ofreció un número excesivamente elevado de ellos en su teatro. En general, puede decirse que la crítica madrileña se mostró intransigente con las muestras de este género ofrecidas en el teatro Eslava, aunque el público no mostró una opinión tan negativa. La obra más aplaudida pertenecía al repertorio extranjero, **Una novela vivida** (Le Monsieur de cinq heures), juguete cómico en tres actos original de Maurice Hennequin y Pierre Weber, adaptado por Gregorio Martínez Sierra y estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 18 de noviembre de 1925, que llegó a las cuarenta y dos representaciones.

Esta pieza, estrenada primero en Barcelona, obtuvo una magnífica respuesta por parte del público, según afirmaba el propio Martínez Sierra, que lamentó no llegar a igualar la calidad el estreno parisino:

> *Le monsieur de cinq heures gustó anoche mucho. Estuvieron riendo toda la noche, especialmente durante el 2° acto. También la encontraban atrevida, pero ya se ha visto con Pile ou face que ese no es inconveniente para que vengan a verla. No salió mal, pero*

*esta vez no hemos podido igualar la interpretación del Palais Royal. Estaba demasiado bien, me refiero a la primera vez que la vimos. Total, otro gran éxito, ya que sigue el santo de cara en Barcelona.*[268]

El éxito obtenido en Barcelona, como muestra la cita anterior, fue, a su vez, el último de los estrenos que alcanzó alguna resonancia dentro del Teatro de Arte en el Eslava. Aunque algún crítico manifestó su enojo por el hecho de que ahí se estrenasen vodeviles de baja calidad (El Imparcial), la mayor parte de la prensa destacó la magnífica interpretación de la compañía (Heraldo de Madrid, El Sol), la buena traducción de autor anónimo, pero "descargada de sal y pimentón" (La Libertad) y el buen trabajo de conjunto ofrecido en este espectáculo (El Liberal).[269] Entre las actrices destacadas se encontraba la jovencísima Rosita Díaz Gimeno (14 años) que se convertiría en una afamada estrella de cine en Hollywood al servicio de la Paramount y de la Fox.

Ningún otro juguete cómico gozó de un éxito similar en el Eslava. Ni siquiera en el caso de los de autores españoles tan reconocidos como los famosos Joaquín Abati y Antonio Paso Cano, como **La bendición de Dios**, juguete cómico en dos actos, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de diciembre de 1916. De esta obra cabe poco que reseñar puesto que se encontraba plenamente situada dentro de la órbita del teatro comercial sin mayores pretensiones que llenar el patio de butacas y obtener beneficios. Una compañía tan disciplinada y homogénea como la de Eslava podía acometer esporádicamente la puesta en escena de este tipo de obras y manifestar la calidad del conjunto, a veces por encima de la de las obras.[270] De parecidas características, aunque extraída del repertorio extranjero, fue la pieza titulada **La Reconquista**, vodevil en 3 actos original de E. Blum y de R. Toché, arreglado por Enrique Fernández Gutiérrez-Roig, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 3 de febrero de 1917, que consiguió cierto éxito de público, especialmente debido al buen trabajo de Irene Alba, pero que no suscitó mucho interés entre la crítica.[271]

Semejante resultado obtuvo Joaquín Abati en solitario con **Jesús, María y José**, juguete cómico, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 22 de diciembre de 1917. Lo único reseñable de este montaje, nuevamente, fue el éxito que obtuvo gracias al trabajo interpretativo de la compañía.[272] Obedecía al tipo de obra apropiada para el periodo navideño, breve y desenfadada.

Tampoco los prestigiosos hermanos Álvarez Quintero se pudieron beneficiar de la puesta en escena de **Amor a oscuras**, paso de comedia en un acto, representado en el teatro Eslava, el 9 de febrero de 1917. Acerca del estreno de esta obra sólo hemos podido recoger información gracias a los libros de cuentas cuyo balance ofrecemos en el capítulo dedicado a la actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra. Ninguno de los periódi cos consultados ofrecen noticias de su puesta en escena.

La relación de fracasos de crítica y de público podríamos cerrarla con varias obras de autores españoles y extranjeros. En el primer grupo cabría citar **La del alba**, juguete cómico de Miguel Portolés estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 1 de marzo de 1918. La crítica recibida por esta función nos mostraba la disparidad de criterios con que eran acogidos algunos montajes. Mientras que El Sol consideró que había sido un fracaso de público y coincidía con esta opinión, El Liberal se refirió al éxito obtenido con el público y resaltaba la magnífica interpretación de la compañía.[273] También al repertorio español pertenecía **Pastor y borrego**, juguete cómico en dos actos y cuatro cuadros de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, representado el 23 de marzo de 1918, del que sólo tenemos noticias por su inclusión en los libros de cuentas del teatro Eslava para la temporada 1917-1918, y **Sime**, juguete cómico en tres actos original de A. Navarro Santana y Carlos Jaquolot, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 28 de diciembre de 1921, con motivo del día de los Inocentes y que guardaba alguna relación argumental con dicha

celebración. Destacó el trabajo de los actores secundarios de la compañía, como Milagros Leal o Ricardo de la Vega, a pesar de lo cual sólo se dieron cinco representaciones.[274]

Por lo que se refiere al repertorio extranjero, la acogida no variaba demasiado, como podemos comprobar con la puesta en escena de **Hable usted con mamá**, juguete cómico en dos actos original de Ferenc Herczeg, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de diciembre de 1925, que fracasó entre la crítica y el público, aunque se salvó la interpretación de la compañía.[275]

### I.7.4. Sainetes

Eran piezas que tenían gran aceptación todavía hacia 1920, aunque era apreciable la decadencia del género chico tradicional.[276] La razón apuntada para su supervivencia era su adaptación de rasgos procedentes de otras piezas cómicas, como los juguetes, al tiempo que mantenían su apego a la tradición. Sus otras características tenían que ver con una considerable carga sentimental, con el escaso interés por complicar la trama y con la aparición de caracteres extraídos de entre las clases populares, especialmente la madrileña. La obra más apreciada tanto por la crítica como por el público fue **Las lágrimas de la Trini**, sainete en dos actos original de Carlos Arniches y Joaquín Abati, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 22 de abril de 1919, y que llegó a las ochenta y dos representaciones.

Fue el mayor éxito cómico del año (Heraldo de Madrid). Cada vez que Martínez Sierra transitaba por el camino de la comedia solía obtener, al menos, el reconocimiento del público. En este caso, el sainete de Arniches y Abati tal vez hubiera llegado a las cien representaciones de haber sido estrenado antes. La crítica[277] alabó de forma unánime la magnífica construcción escénica de los autores por su "admirable y habilísimo desarrollo escénico" (El Liberal) y el buen hacer interpretativo de toda la compañía, especialmente de Ricardo Simó-Raso, pero no olvidó (El Cine) que una obra de Eduardo Escalante, La sogra de Castañola era exactamente igual, por lo que la acusación de plagio estaba hecha, aunque la polémica se quedó ahí.

También fue Carlos Arniches el autor del otro gran éxito obtenido por la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en este género gracias a la puesta en escena de **La hora mala**,

cuadro dramático de costumbres populares en tres actos original de Carlos Arniches, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 2 de mayo de 1922, que se representó cincuenta veces. Con este éxito público se cerraba la temporada en el teatro Eslava. La prensa[278] coincidió en señalar la habilidad técnica de Arniches para construir sus piezas, pero llamó más la atención sobre sus muchos defectos, en especial las dificultades que tenía el autor para mantener el interés que solía despertar el primer acto. A un primer acto sainetesco muy acabado le siguieron un segundo acto "melodramático e insoportable" y un tercer acto "innecesario". Una de las principales razones para ello era que los caracteres se borraban a partir del segundo acto (El Cine). Por otro lado, se reconocía la buena disposición de la compañía de Eslava para representar las obras de este género.

Otra de las piezas en que público y crítica coincidieron fue **Manolito Pamplinas**, sainete andaluz en tres actos original de José María Granada, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de febrero de 1922. Con esta obra Martínez Sierra consiguió mantener su buena racha en el teatro Eslava. Tanto la crítica[279] como el público -treinta y siete representaciones-, respondieron favorablemente. La primera, cautivada por la novedad de la pieza y por las decoraciones de Sigfredo Bürmann; el segundo, por el tono humorístico de la obra y la buena representación de la compañía. Uno de los aspectos (Heraldo de Madrid) más comentado fue que, movido por el interés de Martínez Sierra por la reforma teatral, había ofrecido un sainete andaluz totalmente atípico, ni quinteriano ni astracanesco, que satirizaba con saña a los curas poniendo en escena uno totalmente afeminado. Así lo entendió también José D. de Quijano (El Cine) al afirmar:

> *En Eslava se hacen las cosas bien, y Martínez Sierra le encargó a Bürmann el decorado de Manolito Pamplinas. El primer cuadro, acaso resulta atrevido en su estilización modernista; el segundo es un prodigio de entonación y buen gusto; y el tercero es una maravilla y una obra magistral de escenógrafo; dado lo reducido del escenario, hacer la perspectiva de tres o cuatro callejas granadinas, tortuosas, pinas, practicables y cuatro o cinco casitas, con todos sus huecos practicables también, y darles ese carácter de verdad*

*y ese ambiente granadino auténtico, dentro del refinamiento del estilo moderno es realmente una obra de arte que debemos agradecer y aplaudir al señor Bürmann.*

Similar éxito de público, pero no de crítica obtuvo Carlos Arniches con **Los pasionales**, sainete rápido, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 1 de mayo de 1919 que llegó a las treinta y seis representaciones. Con este sainete cerraba su temporada la compañía del teatro Eslava, pero no captó la atención de la crítica, que apenas sí le dedicó unas líneas.[280]

El resto de los sainetes que pudieron verse en Eslava fracasaron, a juzgar por las reacciones tanto de la crítica como del público. Es cierto que, en algunos casos, este tipo de funciones no tuvo otra finalidad que servir de presentación a algún actor que se incorporaba a la compañía, como ocurrió en el caso de **El ilustre huésped**, humorada en un acto original de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 12 de enero de 1917, que sirvió de presentación al actor Pedro Sepúlveda,[281] quien trabajó en papeles secundarios en la compañía durante muchos años.

En otros casos se trataba de piezas destinadas al lucimiento de los actores secunda rios, como la celebrada Irene Alba, quien en **La peque resulta grande**, sainete en tres actos original de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 27 de abril de 1917, obtuvo uno de su mejores éxitos en Eslava. La razón que provocó la desatención por parte de la crítica[282] fue que esta pieza se presentó el mismo día que se estrenaba Casa de muñecas, drama que sí despertó gran interés entre la crítica y el público madrileños. A este grupo perteneció también **La gentil Mariana**, sainete original de Joaquín Abati y Antonio Paso Cano, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de mayo de 1917, cuyo objetivo era aprovechar las magníficas condiciones de actriz cómica de Irene Alba, para quien fue compuesta la obra **~~Contienda electoral~~**,

que se incluyó dentro del mismo programa a beneficio de la actriz, insuperable en este género, pero muy limitada de registros.[283]

Aunque tampoco despertó el interés de la crítica, **En capilla**, sainete en un acto original de Antonio Ramos Martín, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 22 de marzo de 1920, llegó a representarse en veintiséis ocasiones. Curiosamente, este sainete que acompañaba al estreno de El maleficio de la mariposa consiguió una mejor aceptación por parte del público.[284]

Los sainetes que sufrieron el rechazo del público y de la crítica se pusieron en escena durante la temporada 1917-1918 y fueron **En casa del anticuario**, sainete en un acto original de Santiago Rusiñol, traducido por Gregorio Martínez Sierra y estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 7 de enero de 1918, a cuya mala traducción apuntaba la crítica como causa primordial del fracaso,[285] y **La mujer del héroe**, sainete en dos actos original de Gregorio Martínez Sierra, repuesto en el teatro Eslava, de Madrid el 12 de abril de 1918.

A estas alturas de la temporada, la calidad de los montajes de Eslava solía bajar considerablemente, debido probablemente a que ya estaba más interesado en los negocios de provincias. Esta obra, estrenada en 1914 con motivo de la popular Fiesta del Sainete, no despertó ningún interés en la crítica.

Tan sólo no queda citar **El oficial 5º**, sainete original de Ángel Torres del Álamo y de Antonio Asenjo, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 5 de marzo de 1917, del que sólo hemos podido recoger información gracias a los libros de cuentas, cuyo balance ofrecemos en el capítulo dedicado a la actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra. Ninguno de los periódicos consultados ofrecen noticia de su puesta en escena.

## I.7.5. Dramas, tragicomedias y tragedias

En el período que nos ocupa, el drama no tenía demasiada aceptación, si exceptuamos el tradicional Tenorio que muchas compañías de Madrid representaban el día 30 de octubre. La puesta en escena de estas piezas a menudo ponía de manifiesto los diferentes criterios exitentes entre la crítica y el público. Martínez Sierra obtuvo un absoluto éxito de crítica y público con el estreno de **Santa Isabel de Ceres**, tragedia popular en cinco actos original de Alfonso Vidal y Planas, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 7 de enero de 1922. Ésta fue una de las piezas más representadas en el Teatro de Arte, a pesar de que el rechazo inicial de varios empresarios madrileños hizo que tuviera que ser estrenada en provincias, donde consiguió un éxito arrollador. Esto propició que los empresarios se interesaran por ella y finalmente, Martínez Sierra, compró sus derechos por la cantidad de 5.000 pesetas. Se convirtió, según los doctores Vilches y Dougherty, en uno de los éxitos comerciales de la temporada, en el género del drama, al alcanzar las ciento dos representaciones,[286] lo que representa un dato importantísimo pues, como estos investigadores han puesto de manifiesto, el drama no solía ser éxito en el teatro de aquellos años.

La crítica acogió esta obra de forma desigual. Mientras Heraldo de Madrid la consideró un rotundo fracaso del que ni siquiera quiso hacer comentarios, La Libertad alabó el atrevimiento de Vidal y Planas por acercarse al mundo de los bajos fondos y a Martínez Sierra por estrenar la obra en Eslava. La crítica de El Sol se preocupó más de la magnífica escenografía de Bürmann y de la buena interpretación de la compañía, aunque señaló que Ramón Martori debía eliminar algunos gestos característicos de Enrique Borrás. Por lo que a la interpretación se refiere, parece oportuno

hacer constar que esta obra se montó en tan sólo ocho días, al tiempo que se ensayaban varias comedias, y que no contó en el reparto con la participación de Catalina Bárcena, ausente por su embarazo. A pesar de estos imponderables, los espectadores hicieron de ella uno de los grandes éxitos de público en la historia del Teatro de Arte, por lo que Joaquín de Santillana se preguntó dónde estaba la crisis cuando las obras tenían interés.[287]

El éxito de Santa Isabel de Ceres llevó a Martínez Sierra a poner en escena otro drama de Vidal y Planas, **Los gorriones del Prado**, drama en cuatro actos, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 15 de febrero de 1923, que, curiosamente, resultó ser uno de los mayores fracasos de crítica y de público del Teatro de Arte, al alcanzar tan sólo cinco representaciones.

Pese a los elogios que recibió la escenografía de Bürmann, el fracaso de público y de crítica[288] de esta obra fue rotundo debido a su "escaso interés dramático". Acerca de la escenografía escribe Arias de Cossío:

> *La orgía de color y subjetivismo que se ve en la decoración de Los gorriones del Prado está dentro de la esencia de un uso revolucionario del color, a fin de definir las formas y expresar el sentimiento.*[289]

La puesta en escena del tradicional **Don Juan Tenorio**, drama en siete actos en verso original de José Zorrilla, repuesta el 28 de octubre de 1916, fue importantísima para consolidar el trabajo de Martínez Sierra. Como era habitual, durante unos cuantos días la obra se representaba en varios teatros a la vez -hasta siete en alguna ocasión- lo que hacía inevitables las comparaciones de todo tipo. Esto provocó la creación de un concurso en Heraldo de Madrid para que los críticos determinasen cuál había sido el mejor de todos los representados cada año. "Ganó" el de Eslava claramente por varios motivos: desde el punto de vista de la interpretación, contó con la mejor *Brígida*, Irene Alba, y la mejor *doña Inés*, Catalina Bárcena. Desde el punto de vista de la dirección

el éxito se basó en varias innovaciones. En primer lugar, Martínez Sierra hizo que las ilustraciones musicales, de W. A. Mozart, sirvieran únicamente para realzar el lirismo de algunas escenas, sin utilizarlas como elemento protagonista. Además montó un sorprendente entierro final que llamó poderosamente la atención del crítico de El Imparcial, quien lo señaló como uno de los rasgos más innovadores, junto con una *Brígida* que rompía la tradición teatral (Heraldo de Madrid). En último término, las siete decoraciones de Vilumara, Alarma y Junyent fueron también muy elogiadas.[290]

**Don Juan Tenorio.** Se repuso en el teatro Eslava, de Madrid el 30 de octubre de 1917 y el 30 de octubre de 1923.

El interés de Martínez Sierra por la figura del famoso seductor del teatro español se completó con la puesta en escena de **Don Juan de España**, tragicomedia en seis actos original de Gregorio Martínez Sierra estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 18 de noviembre de 1921, que fue representada consecutivamente en treinta y siete ocasiones.

Se trató, por diversas causas, de uno de los montajes más significativos del Teatro de Arte, de Martínez Sierra. Obtuvo un éxito regular de público, mucho menor que en Barcelona,[291] y buenas críticas,[292] fundamentalmente en lo que se refería a la escenografía, proyectada por Manuel Fontanals y realizada por Sigfredo Bürmann. Algunos críticos (La Libertad) juzgaron excelentes la dirección escénica, la coreografía de María Esparza, las ilustraciones musicales de Conrado del Campo y la escenografía y figurines de Manuel Fontanals, que le dieron un gran encanto cromático. En este sentido se pronunció el crítico de Heraldo de Madrid, quien afirmó no haber presenciado jamás en España una escenografía de tan alta calidad. Sin embargo, esta brillantez escenográfica la consideraron algunos (El Liberal) como una argucia de Martínez Sierra para disimular el escaso

valor de las obras que presentaba en Eslava. Refiriéndose a este mismo aspecto, declaró Martínez Sierra:

> *Hay que utilizar las artes auxiliares como complemento: la música, el baile, la decoración, todo aquello que presta visualidad al espectáculo. Este he hecho yo en Don Juan de España y he sido ayudado de tal manera que en ello fío la mayor parte del éxito. Los trabajadores lo han hecho con tal fe, que realmente son mis colaboradores en esta obra a la que he dedicado dos años de trabajo [...] El género cómico es el que prima. Pudiéramos llamarle género optimista. El público hoy día viene al teatro a olvidar preocupaciones con las que la vida actual, agitada y de lucha abruma los espíritus [...] Esto, y los espectáculos a base de luz y decorado, como los bailes rusos, son las corrientes por donde va el mundo.*[293]

El mayor inconveniente que presentaba una obra de estas características, según Martínez Sierra, era que se requería un gasto enorme para montarla y no todos los teatros disponían de un escenario lo suficientemente grande como para ofrecerla en ellos.[294] Incluso entendía que esta obra era, dentro de su repertorio, la que más posibilidades de éxito tenía para los públicos extranjeros y escribía:

> *Ahora gestiono el estreno de Don Juan de España, que a mi entender es la obra nuestra que más resultado puede dar en el extranjero: es un poco difícil porque cuesta mucho dinero montarla, pero lo conseguiré.*[295]

Por último, conviene señalar que esta obra supuso la ruptura definitiva entre Martínez Sierra y Manuel de Falla, ya que éste reclamaba su participación en la elaboración de la comedia, según consta en una carta fechada en Granada el 24 de noviembre de 1921.[296] Otro de los grandes aciertos de Martínez Sierra como empresario y director del teatro Eslava fue la puesta en escena de **La dama de las camelias** (La Dame aux camélias), drama en cinco actos original de Alexandre Dumas (hijo), traducida por Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 22 de enero de 1917. Mantuvo esta obra dentro del repertorio de la compañía y, como veremos más adelante, fue una de sus bazas fuertes durante la gira por Hispanoamérica. Manuel Machado anunciaba como novedad más interesante para su estreno en Madrid que se trataba de la primera

vez que esta obra se iba a representar en España con figurines de la época. En ésta, como en otras ocasiones, Martínez Sierra cuidó escrupulosamente lo que se denominaba "presentación escénica" y fue otro de los pilares básicos de su renovación artística.

En líneas generales, el estreno de La dama de las camelias en Madrid fue acogido por la crítica y el público muy favorablemente, como muestra la siguiente cita de Alejandro Pérez Lugín:

> *Los mayores aplausos fueron para Gregorio Martínez Sierra porque ayer justificó más que nunca su título de director artístico [...] En Martínez Sierra, empresario, negocio y arte tienen el mismo valor, y mientras atiende al uno del modo que él cree conveniente a sus intereses, tiene cuidados respetuosos y devotos para el otro e imprime a cuantas obras pone un sello de arte, buen gusto y distinción que dejará huella [...] la representación fue, como siempre en Eslava, mejor por el lado de las actrices que de los actores.*[297]

Asimismo, puede considerarse un éxito de crítica la puesta en escena de **Casa de muñecas** (Et dukkehjem), drama en tres actos original de Henrik Ibsen, traducido por Gregorio Martínez Sierra, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 27 de abril de 1917. La obra, unánimemente elogiada por la crítica,[298] se incluyó en el beneficio de Catalina Bárcena y sirvió, entre otras cosas, para demostrar su capacidad como actriz dramática y su talento poco explotado, según resaltó Luis Araquistáin.[299] Como era habitual en muchos estrenos, especialmente en los de obras importantes, la representación estuvo precedida de una conferencia explicativa a cargo de Martínez Sierra en la que aclaraba el sentido y la interpretación de la obra. Uno de los aspectos que destacó la crítica aparecida en ABC fue el interés de Martínez Sierra por conservar la comedia en toda su virtualidad, por lo que no modificó el final polémico de la misma. Sobre la traducción se hizo asimismo hincapié (Heraldo de Madrid), ya que en la otra traducción disponible en España se había alterado el final y Nora permanecía en su casa, con lo que se destruía toda la tesis expuesta por Ibsen. Así se defendió esta puesta en escena desde la página teatral de ABC:

> *Martínez Sierra, entendiendo que las obras reputadas como maestras concepciones de la literatura universal no deben modificarse, ha conservado íntegramente, respetuosa mente, el pensamiento del autor, y la comedia se ha representado en toda su virtualidad. Es*

*decir, no se ha modificado el final [...] Digna por todos conceptos de los mayores elogios es la admirable orientación artística que Martínez Sierra ha conseguido dar a su campaña de Eslava, encauzando atinadamente el gusto del público, un tanto pervertido y quizá más que esto, desorientado por la falta de unidad y de criterio que preside otras especulaciones teatrales.*

También la obra de un autor novel, Jacinto Grau, gozó de la confianza de Martínez Sierra y recibió el apoyo incondicional de la crítica y del público. Nos referimos a **El hijo pródigo**, drama en tres actos original de Jacinto Grau, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 14 de marzo de 1918.

En el caso de Jacinto Grau, Gregorio Martínez Sierra tuvo el acierto de representar esta obra y el error de rechazar El señor de Pigmalión. El éxito de crítica[300] y público en el caso de El hijo pródigo, que Manuel Bueno consideró "una de las obras más bellas del teatro español contemporáneo por la fusión de humanidad y poesía", fue unánime y el triunfo se lo repartieron el trabajo escenográfico de Fernando Mignoni y los figurines de Manuel Fontanals (El Liberal) y la habilidad y buen gusto del director de la compañía por haber sacado a la luz una obra tan interesante (Heraldo de Madrid), a pesar de que se reprochó que la prosa rítmica del drama era un elemento algo desfavorable.

Además de la puesta en escena del tradicional drama de Zorrilla, **La adúltera penitente**, drama en tres actos y diez cuadros original de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Fragoso, música de Joaquín Turina y escenografía de Vilumara, Alarma y Junyent, entrenada en el teatro Eslava de Madrid el 15 de octubre de 1917, fue una de las escasas incursiones de Martínez Sierra en el teatro clásico español. En su segunda temporada al frente del teatro Eslava, Martínez Sierra se sumó a la corriente del teatro de verso. Para Martínez Sierra ésta era la ocasión de iniciar las representaciones de teatro clásico en Eslava según sus propios criterios, que explicó

en la conferencia que precedió a la representación. El texto íntegro de esta conferencia apareció publicado en la edición de la obra que él mismo editó en Estrella en 1922[301] y en él defendió el enorme interés de nuestro teatro clásico por ser abundante de acción, por estar lleno de humanidad y ser rico en temas. A pesar de esto, el teatro clásico interesaba poco, según Martínez Sierra, por culpa de los refundidores y de la mala elección hecha de las obras. Observó cómo había un gran parentesco entre las comedias de enredo y las comedias de sociedad, ya que en ambas se retrata la buena sociedad, "recortando y suprimiendo en el retrato cuanto pueda parecer pasión, problema, contradicción, cambio de postura [...] exactamente lo mismo que ahora se hace." Otra razón que había contribuido a oscurecer el teatro clásico procedía del realismo, con su idea de la verosimilitud, a la que era contrario Martínez Sierra. Por todo ello el director de Eslava se decidió a montar esta obra respetando "estrictamente el plan de la obra", completando todo aquello que faltaba en los originales y sustituyendo los largos relatos de acontecimientos por la representación pantomímica.

Sin embargo, la crítica[302] no recibió de buen grado este trabajo y lo subrayó negativamente por varios motivos. Por ejemplo, Manuel Machado tachó de ridículas e inoportunas las pantomimas que sustituían algunas escenas del original, aunque alabó el alto nivel de interpretación exhibido por la compañía. Tampoco fueron de su agrado los recitados de las *Coplas*, de Jorge Manrique, y los fragmentos musicales intercalados. Manuel Bueno, crítico de Heraldo de Madrid, discrepó con Martínez Sierra a la hora de señalar las razones por las que no interesaba el teatro clásico. Según este crítico, sus temas tiene que ver sólo con una parte mínima del público español, el perteneciente a la "España rica, hidalga y envanecida de sus ejecutorias", pero afirmó, no obstante, que "el talento de Gregorio Martínez Sierra es de las cosas mejor administradas en España [...] nadie le aventaja en

agilidad para adaptarse a las necesidades artísticas de la hora presente". Quizás el más ácido de todos los críticos fue José de Laserna porque ese despliegue artístico de Martínez Sierra en telones, decoraciones, juegos de luces, música, danza, indumentaria y poesía convertía lo accesorio en lo principal hasta ahogar la comedia. Como vemos, la crítica fue bastante dura y Martínez Sierra dejó de aventurarse con obras similares a pesar de que el público no se había mostrado tan hostil.

Tampoco fueron del agrado de los críticos otros dramas presentados por Martínez Sierra, como ocurrió con **Alma gaucha**, drama en tres actos original de Alberto Ghiraldo estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 28 de febrero de 1918, al que el público no mostró un rechazo manifiesto. La razón pudo deberse a la magnífica interpretación de la compañía y, en menor medida, a la novedad que supuso la presentación de una pieza del repertorio argentino.[303]

El público también se mostró benevolente con una obra como **La mala vida**, drama en tres actos de Julio Valmitjana, traducido por Gregorio Martínez Sierra y estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 24 de abril de 1918. Además de reseñar el apoyo recibido por parte del público es interesante hacer notar que se trató de una de las escasas obras no dirigida por Gregorio Martínez Sierra en el Teatro de Arte, ya que el encargado de dirigir los ensayos fue el propio autor, Julio Valmitjana, a pesar de lo cual esta obra "algo densa" (El Sol) fue bien acogida por el público gracias entre otras cosas a un trabajo interpretativo que también elogió la crítica.[304]

Pese a que la respuesta del público y de la crítica a los escasos dramas presentados por Martínez Sierra había sido, en general, favorable, algunas obras apenas resistieron unos cuantos días en cartel. Este fue el caso de **El jayón**, drama en tres actos original de Concha Espina, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 9 de diciembre de 1918, ya que tan sólo llegó a las cuatro representaciones. El estreno de este drama de Concha Espina podría considerarse, pensando

en su rápida salida del cartel, como un fracaso absoluto de público, pero como muy bien ha estudiado Pilar Nieva,[304] "la crítica[305] fue unánime al comentar las entusiastas aclamaciones del público en el estreno". Algunos de los rasgos más celebrados por los comentaristas fueron la belleza literaria del texto, sus estrechos vínculos con la tragedia (El Liberal) y con el teatro poético, así como la belleza de la escenografía diseñada por Fernando Mignoni.

Por lo que a claros fracasos de crítica y público se refiere, es preciso señalar que **El dilema**, drama en tres actos original de Juan Ignacio Luca de Tena estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 7 de marzo de 1923, tan sólo llegó a las nueve representaciones. De este fracaso tan únicamente se salvó el excelente trabajo interpretativo de Catalina Bárcena, "que habla maravillosamente, tiene también una prodigiosa manera de callar. Sus silencios son, en su labor interpretativa, de un valor emocional y expresivo del todo admirable".[306] Tampoco corrió mejor suerte **El hombre que ha visto al diablo**, drama en cuatro actos original de Gaston Leroux, adaptado por Manuel Lasso de la Vega, estrenado el 24 de noviembre de 1919, que fue mal recibido por el público -dieciocho representaciones-, y que apenas despertó el interés de la crítica.[307]

## I.7.6.- Variedades: revista, espectáculos combinados, imitaciones y operetas

Hemos recogido en este mismo apartado, principalmente, todas aquellas obras que basaron su éxito en los alardes escenográficos y musicales al tiempo que desdeñaban el protagonismo de los textos. Las "parodias" gozaron de gran aceptación en sus distintas variantes, ya que podían hacerse sobre personajes reales, tipos dramáticos, obras de éxito o acontecimientos populares. Las de corta duración se incluían en espectáculos de variedades, mientras que las que se hacían acerca de obras completas tenían el mismo carácter que sus referentes, como por ejemplo Romancera, de Antonio Asenjo y A. Torres del Álamo, que parodiaba la popular Cancionera, de los hermanos Álvarez Quintero. Las "revistas" experimentaron un progresivo triunfo a partir de los años 20 debido a una sorprendente y vistosa puesta en escena y al erotismo "contenido" y refinado que ofrecían estos espectáculos. Por lo que se refiere a las "operetas", tanto la vienesa como "la opereta con disfraz nacional, en su fondo, presentaban un tipo de escapismo",[308] que también era querido por el público y en ocasiones no se diferenciaba mucho de las zarzuelas.

De gran innovación resultó el espectáculo denominado **Christus**, película con ilustraciones literarias estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 21 de marzo de 1917. A partir de una proyección italiana dirigida por Giulio Antamoro e interpretada por Amleto Novelli y Leda Gys que se proyectaba desde hacía años durante las fechas de Semana Santa, Martínez Sierra montó un espectáculo muy significativo. Con él se continuaba la serie de "experimentos" renovadores ofrecidos en el escenario de Eslava. Las proyecciones cinematográficas para completar sesiones teatrales no eran una novedad, pero el trabajo de Martínez Sierra indicaba la búsqueda de un cine

sonoro y el mayor protagonismo del cine respecto al teatro. En esta ocasión, el cine era lo predominante, mientras que la palabra servía tan solo para realzar las imágenes que aparecían proyectadas. La crítica[309] acogió desigual mente este trabajo de Martínez Sierra. Algunos (Heraldo de Madrid) destacaban el instinto del director para ofrecer espectáculos que despertaban el interés del público, pero otros (El Liberal), lo consideraron un atentado contra el cinematógrafo. Al tiempo que se desarrollaba la acción, los actores de Eslava recitaban comentarios poéticos extraídos por Martínez Sierra de la poesía clásica española, así como del Romancero y de la poesía de Cancionero. El recitado estuvo a cargo de Isabel Garcés, de Josefina Morer y de los señores Gómez de la Vega y Aguirre. Como complemento a la proyección Christus para conformar un programa adecuado desde el punto de vista del calendario religioso se representó **Lucero de nuestra salvación**, auto religioso original de Gregorio Martínez Sierra, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 21 de marzo de 1917. Como podemos observar, Martínez Sierra cuidó todos los detalles en su programa ción y buscó siempre la complicidad con el público, que recibió con agrado la obra. Lo más destacado de ella, no obstante, fueron las decoraciones que preparó el escenógrafo Salvador Alarma.

Tras casi tres temporadas de paréntesis, Martínez Sierra volvió a intentar, esta vez con mayor éxito, la puesta en escena de espectáculos de variedades. Comenzó con **Eslava-Concert**, espectáculo de variedades original de Gregorio Martínez Sierra estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de diciembre de 1919. A pesar del éxito relativo que obtuvo este espectáculo -treinta y cinco representaciones-, concebido expresamente para *La Argentinita*, la crítica se mostró ciertamente hostil por considerar excesivo el eclecticismo de que hacía gala Martínez Sierra dando cabida a todo tipo de montajes, incluidos alguno como el que reseñamos.[310] Se trataba de una

fórmula que fue imponiéndose poco a poco hasta llegar a ser uno de los espectáculos en auge a partir de la temporada siguiente.

El mismo número de representaciones alcanzado con Eslava-Concert lo recabó con su nuevo montaje, **Kursaal**, espectáculo de variedades estrenado en el teatro Eslava de Madrid el 23 de febrero de 1920 compuesto por Colombina está rabiosa, farsa de André de Lorde y D'Marzele, adaptada por Martínez Sierra; El arte de amar, comedia de payasos en un acto original de Gregorio Martínez Sierra, y el sainete de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, El movimiento continuo.

Aunque algunos críticos[311] elogiaron la escenografía de Sigfredo Bürmann o unas graciosas caricaturas de Rafael Pérez Barradas, la crítica de Manuel Machado podría resumir lo que otros críticos opinaron acerca de este espectáculo: "espectáculo variado en el que no se sabe qué detestar más: el baile, el canto o la declamación". El más crítico con este espectáculo fue José de Laserna quien con tono ciertamente pastoral manifestaba: "la severa lección que del público recibió anoche debería servirle de enseñanza y empujarle al arrepentimiento [...] se descarría este teatro de arte por los vericuetos del género ínfimo". Pero esta interpretación no fue compartida por José D. de Quijano, cuya descripción del espectáculo nos parece muy interesante:

> *El nuevo espectáculo Kursaal estrenado en Eslava, viene a ser una ampliación más en serio de Eslava Concert, que tanto tiempo se mantuvo en el cartel. Y precisamente su semi-fracaso se ha debido a eso: al exceso de importancia que se dio a un género que, dentro del amplio y ecléctico programa de Martínez Sierra, estaba muy bien para fin de fiesta, para completar una función. Se descomponía el espectáculo en tres partes. La primera titulada Variedades terminó en medio de gran entusiasmo: fue un éxito completo. Aquello era la dignificación de las "varietés" o género ínfimo, pues a lo ingenioso de los números y a la notable interpretación de los artistas se unía la dirección escénica, de un gusto y arte exquisitos [...] La segunda parte se componía de una comedieta de Pierrot y Colombina, adaptada por Sinibaldo Gutiérrez, que se aplaudió [...] C. Bárcena recitó dos monólogos, como intermedio. El primero tenía tan poca gracia que se salvó porque la enorme actriz lo dijo deliciosamente. El segundo se ovacionó dos veces con ovaciones enormes y terminó en pateo. Las ovaciones a la Bárcena, que sin hacer otra cosa que*

*llorar durante media hora, hace que el público ría a carcajadas. ¡Qué grande es! Pero el monólogo se prolonga con tanta pesadez y tan poco ingenio, que ya ni hecho por ella es tolerable. Cortado por la mitad ha quedado las noches sucesivas en un triunfo enorme de la genial actriz. Termina la segunda parte con otra comedia de payasos, indigna del talento de Martínez Sierra, que la adaptó, y que fracasó ruidosamente. Es una lástima, pues el decorado y los monigotes, de una grotesquez deliciosa, debidos al caricaturista Barradas, tenían muchísima gracia. Y el truco del tren parado y el paisaje que pasa, hubiera resultado muy bien, si el diálogo insípido y pesado, no lo hubiera malogrado. La tercera parte era un sainete de Asenjo y Torres del Alamo, muy mediano, y que incurre en el defecto de estar hecho a base de más números de varietés, cuando ya el público estaba cansado de cuplés. Sin embargo, y a pesar de ello, la ovación de la noche estalló al final para la Bárcena en una caricatura estupenda, genial, de Raquel Meller.*

Dos meses después volvería a ensayar la misma fórmula con la presentación de **La revista de Eslava**, revista compuesta por La venus de las pieles, de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo; Los ricos, de Carlos Arniches; La multimillonaria, de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo; Inconsolable de Gregorio Martínez Sierra, y La vida de la mujer, de Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 30 de abril de 1920, y que se representó diecinueve veces consecutivas.

Con este espectáculo de cinco horas Martínez Sierra trataba de ir sobre seguro y enderezar una temporada que se le había puesto muy cuesta arriba. El éxito de público fue enorme. Se combinaron diversos estrenos y parodias y, en un intento por agradar al máximo recurriendo a cualquier método, se les obsequió a todos los asistentes con un artístico retrato de Catalina Bárcena y con autógrafos de las personalidades más relevantes de la vida española.[312] La opinión de la crítica no varió mucho respecto del espectáculo anterior, pero aún así, algún comentario entusiasta merece ser recogido por cuanto expresaba magníficamente la visualidad y riqueza plástica con que se ofrecieron estas funciones en el teatro Eslava. Así lo describió José D. de Quijano:

*Los estrenos de esta tarde fueron La multimillonaria, caricatura de opereta, de Asenjo y Torres del Alamo, música del maestro Font. Inconsolable, un monólogo, de autor anónimo, que pasó gracias al arte de la Bárcena. Charivari, letra de Asenjo y Torres, música de Romero, entre cuyos números destacaron un baile de apaches por París y la*

*Guillot, un cuadro baturro a base de la Argentinita, una deliciosa parodia, en francés, de La dama de las camelias, y sobre todo, un monologuito en verso, de Martínez Sierra, La vida de una mujer, modelo de sencillez, gracia y humorismo con leves gotas de melancolía, digno de figurar en una antología; dicho maravillosamente por la Bárcena. Fue aplaudidísimo. Y por fin, una parodia de baile ruso, música de Lloret, titulada El talismán del caudillo, acertada caricatura musical de las danzas de Stravinsky, poema de Paris y la Argentinita, que lo bailaron con mucha gracia y arte. El decorado y vestuario, de gran efecto.*

Sin embargo, esta fórmula también se agotó en Eslava y los nuevos montajes que se ofrecieron ya no llegaron a igualar la respuesta obtenida con el espectáculo anterior. Los márgenes de sorpresa se hicieron más estrechos y **El talismán del caudillo**, parodia de los *Bailes rusos* original del maestro Llovet, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 30 de abril de 1920, apenas despertó interés entre el público madrileño. Esta parodia servía para completar programa y, como podemos apreciar, buscaba aprovechar la popularidad de los *Bailes rusos* entre el público madrileño con el fin exclusivo de complacerlo, pero no podemos olvidar el interés de algunos montajes de Serge Diaghilev como Le Tricorne, derivado de El corregidor y la molinera, presentado precisamente por Martínez Sierra con música de Manuel de Falla.

El afán por ofrecer novedades llevó a Martínez Sierra a confeccionar otros espectáculos en los que, a modo de reclamo, se incluía la palabra "nuevo" en el título. De este modo, se estrenó **Espectáculo nuevo**, el 10 de febrero de 1921. Este espectáculo estaba compuesto por varias piezas como el sainete aragonés La maña de la mañica, de Carlos Arniches, Joaquín Abati y P. García Marín (veintidós representaciones), El carna val de Puk y de Plok, de Bernard, Morris y Marcus (dieciocho representaciones) y el baile de las herma nas Cossío. La crítica[313] no aportó nada en relación a otros espectáculos semejantes, salvo el crítico de Heraldo de Madrid, que veía en Martínez Sierra el modelo de empresario incansable que apelaba a todos los recursos de la escena - pantomimas, bailes, comedias...- y agotaba todas las combinaciones posibles en el teatro.

Cuando parecía que la crítica iba a cargar definitivamente contra este tipo de obras, Martínez Sierra sorprendió a todos una vez más con la presentación de **Linterna mágica**, espectáculo de variedades original de Gregorio Martínez Sierra estrenado en el teatro Eslava, de Madrid el 16 de diciembre de 1921. Algunos críticos[314] valoraron este espectáculo como "lo más depurado y exquisito de cuanto se ha hecho en España de ese estilo", aunque el público no lo recibió con el agrado de otras veces y sólo se dieron dieciséis representaciones. Estaba compuesto por dieciséis números que se sucedían sin interrupción y que iban precedidos, a su vez, de una exposición que hacía Martínez Sierra por boca de sus actores. Del extenso programa destacaron un cuadro titulado Bailes rusos, "prodigioso de plástica, de luz y de color" (El Cine) y una bellísima pantomima de *pierrots*. Uno de los elementos más destacados fue la escenografía diseñada por Rafael Pérez Barradas, quien ideó, a juicio de Arias de Cossío, "arquitecturas de extraordinaria fantasía, como recuerdo del futurismo de sus años mozos, planteada en distintos planos y con un uso muy expresivo del color".[315]

Este espectáculo no gozó de éxito en Madrid, pero durante su gira americana, Martínez Sierra confeccionó otro con el mismo nombre a partir de bailes y números folklóricos de los países que iba recorriendo con su compañía.

Aún mayor fue el éxito que obtuvo con **El jardín encantado de París**, revista de salón en quince cuadros original de J. Juan Cadenas con un apropósito de Ramón López Montenegro, estrenada en el teatro Eslava, el 9 de enero de 1925. Con esta obra Martínez Sierra volvía a lo que consideraba negocio seguro, es decir, al aprovechamiento de una compañía disciplinada y de un magnífico escenógrafo, Sigfredo Bürmann, para confeccionar un espectáculo de variedades que contó con la aprobación del público -sesenta y cinco representaciones-, aunque la crítica[316] no lo

aplaudiera. Para este espectáculo, Martínez Sierra contrató a dos bellas tiples, Enriqueta Serrano y Hermelinda de Montesa, más un cantante, Máximo de Riskoff. Probablemente, la crítica más dura fue la escrita por Leopoldo Bejarano, en El Liberal:

> *Después de tantos años de tanteos vergonzosos, anoche por fin quedó instaurada en Eslava la revista [...] con mujeres jóvenes guapas y ligeras de ropa, músicas, telones, combinaciones de luces, etc. [...] Es lamentable que en Eslava se hagan revistas.*

Una respuesta semejante fue la obtenida con **Eslava-Concert**, espectáculo de variedades original de Gregorio Martínez Sierra estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 15 de enero de 1924. Incluía los siguientes números: Salmantina, cuadro popular de Gregorio Martínez Sierra (ocho representaciones); El Cabaret, de Honorio Maura; La fadista enamo rada, apropósito de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, música de Conrado del Campo (diez representaciones); La gallina romántica, cuento popular alemán; Imitación de Raquel Meller, por Catalina Bárcena; Sólo para mujeres y Una vida de mujer, monólogos de G. Martínez Sierra; recital de piano por Marcelle Avril, y Lola, Lolilla y Loló, sainete de Pedro Pérez Fernández (diez representaciones).

El espectáculo, atractivo para los espectadores, contó con una desigual acogida de los críticos y mientras unos censuraban: "Todo lo que sea un señuelo para atraer al público nuestro amigo [Gregorio Martínez Sierra] lo aborda con una encantadora intrepidez [...] Quiere el señor Martínez Sierra practicar lo que se hace en otros teatros del extranjero y le falta, naturalmente, la esplendidez y la acometividad para realizar la obra" (La Libertad), otros afirmaban que Eslava-Concert, también llamado Ideal-Concert, a su juicio, (El Liberal), contenía pasillos de comedia, escenas de cabaret, monólogos, audiciones musicales, bailes, canciones, números de circo, etc... todos excelentes, divertidos y muy bien interpretados.

Una noticia interesante con relación a este espectáculo la facilita E. Díez-Canedo, quien señala que algunos poemas de Campoamor que iban a ser recitados en este espectáculo fueron sustituidos por unas escenas de La marquesa Rosalinda, de Valle Inclán.[317]

Tal y como venía siendo habitual, los éxitos y los fracasos se fueron alternando sobre las tablas de Eslava. La puesta en escena de **La estrella de Justina**, caricatura en verso original de Luis Fernández Ardavín, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 6 de febrero de 1925, supuso un nuevo intento de Martínez Sierra por ofrecer teatro poético en Eslava. A la negativa respuesta del público -veintiuna representaciones-, correspondió una crítica entusiasta que calificó el espectáculo de "teatro puro" (Heraldo de Madrid) y que elogió la prodigiosa interpretación de Catalina Bárcena (El Imparcial). También la escenografía de Sigfredo Bürmann, en la línea de los montajes de Martínez Sierra, recibió los elogios de la crítica. Díez-Canedo apuntó que la autoría, no declarada, correspondía también a Martínez Sierra.[318]

La obra que concilió los gustos de público y críticos fue **Apaches**, espectáculo de bailes en dos actos adaptado del espectáculo francés Mon homme, original de André Picard y Francis Carco, adaptado por Gregorio Martínez Sierra y estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 26 de febrero de 1923. Esta comedia había sido dada a conocer durante la temporada anterior por la compañía francesa de Cora Lapercerie en una corta gira por España. La obra no gustó mucho, pero el éxito que había cosechado en París animó a Martínez Sierra a presentarla en Eslava y para ello decidió eliminar, como parecía costumbre, todos aquellos elementos que pudieran herir la sensibilidad de los espectadores. El resultado fue que la obra quedó reducida a la mitad y aún gustó menos. Además si la comedia era el género en el que mejor se desenvolvía la compañía de Martínez Sierra, el espectáculo de variedades era el que podía poner al descubierto sus limitaciones y así lo

denunciaron las críticas.[319] El fracaso -once representaciones-, fue rotundo, como sugiere la crítica de José de Laserna:

> *A los cómicos de Eslava -y no sé si esto es una censura o un elogio- no les llama Dios por ese camino, y actrices y actores apacheando a la parisiense nos hacen el mismo efecto que los franceses cuando se meten a flamencos y toreadores. El público aguantó con cortesía, lamentando que el insigne Martínez Sierra se obstine en convertir su teatro de arte en una especie de sucursal de las bajas truculencias granguiñolescas.*

El último estreno de la temporada se saldó con un importante fracaso de crítica[320] y de público. En la reseña publicada acerca de **Katia la bailarina** (Katja die Tänzerin), opereta de Jean Gilbert adaptada por J. Juan Cadenas, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 28 de febrero de 1925, algún crítico resaltó la versatilidad de los actores de Eslava (El Imparcial) y otros elogiaron la habilidad de Martínez Sierra para dar con una fórmula que le permitiera abordar también la puesta en escena de zarzuelas, género mucho más caro que las comedias y, por tanto, más difícil de llevar a escena (Heraldo de Madrid). El acierto consistía en aumentar la nómina de actores de la compañía en lugar de buscar zarzuelas con pocos participantes, como se hacía en otras empresas. La escenografía proyectada por Sigfredo Bürmann fue calificada de "atrevida, aunque de buen gusto".

## I.7.7.- Pantomimas

El montaje de pantomimas, como veremos, fue uno de los aspectos más evidentes de la renovación teatral ofrecida en el teatro Eslava. Como escribe Jesús Rubio:

> *Estas artes adquirieron cada vez mayor relevancia cuando el arte escénico fue considerado como una convergencia de distintas artes. En la danza y la pantomima se aprecia con claridad el papel otorgado a la literatura en la nueva concepción del arte escénico, el de un elemento más dentro de un conjunto [...] cabe destacar de estas pantomimas su relativa novedad para el público, la voluntad indiscutible de Martínez Sierra de ofrecer un repertorio ambicioso estéticamente consiguiendo unas puestas en escena poéticas en el sentido de que el espectador se sintiera trasladado a un mundo de ensoñación [...] Lo curioso de pantomimas como El sapo enamorado, de Borrás, es que nos colocan a un paso del joven García Lorca autor de El maleficio de la mariposa, con su historia de amor imposible y fatalista; y también a un paso del Valle-Inclán autor de Ligazón, auto para siluetas, con sus inolvidables efectos de sombras chinescas dibujadas en el cuadro de luz de la puerta y ventana iluminadas, pero que ya están en la obra citada.*[321]

La puesta en escena de **El sapo enamorado**, pantomima en un acto y un prólogo original de Tomás Borrás, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 2 de diciembre de 1916, con escenografía y figurines de José Zamora, música del maestro Luna y dirección orquestal a cargo de Joaquín Turina, despertó un enorme interés entre los críticos madrileños que veían la propuesta de Martínez Sierra como un ejemplo inequívoco de renovación escénica.

Se trató, sin ningún género de dudas, de uno de los más importantes éxitos artísticos de Martínez Sierra como director de escena. Unos días antes de su estreno se hablaba de la "pantomima" como género y su puesta en escena sobre las tablas del teatro Eslava se atribuía al carácter innovador de su director de escena. La prensa[322] de Madrid no regateó elogios y, aunque algún periódico señaló lo innecesario del prólogo (Heraldo de Madrid) recitado por el actor Gómez

de la Vega, la mayor parte de los comentarios, incluidos los de Heraldo de Madrid, fueron positivos. Martínez Sierra preparó cuidadosamente este espectáculo y para ello, además de haber seleccionado un buen texto y un buen escenógrafo, reforzó la compañía con un importante cuerpo de baile y con un grupo de músicos procedentes de la Filarmónica. No en vano una de sus máximas a la hora de preparar una función era "presentarla siempre mejor que nadie".

Ramón Pérez de Ayala subrayó en su crítica aparecida en El Imparcial el carácter innovador de Martínez Sierra por ofrecer un género tradicionalmente ausente de los teatros españoles. Además, señaló que era un proyecto enormemente útil para educar el gusto del público y para instruir a los actores en el "dominio del gesto, la gracia de la actitud y la disciplina y ritmo del movimiento". También hizo hincapié en la confluencia de la música, de la pintura y de la representación. Por último, se refirió a "ciertos atrevimientos pictóricos", aludiendo a la escenografía ideada por José Zamora, que servían "para adoctrinar la pupila del espectador, aguzarle la percepción de los colores y la emoción y sentido de las lineas, e insinuarle poco a poco las normas del buen gusto y la autonomía del criterio." Otro crítico de renombre, Manuel Machado, resaltó las excelencias del prólogo y, por encima de todo, el poder comunicativo de la expresión y de la música, que hacían innecesaria la palabra sobre el escenario. Junto con la dirección, valoró el efecto conseguido "con la policromía y el gusto verdaderamente fantástico y exquisitamente atrevido de un decorado y un atrezzo ideales." Por último, Alejandro Pérez Lugín incluyó en las páginas de Heraldo de Madrid un texto del propio Martínez Sierra en el que explicó sus pretensiones con esta obra:

> *Me he propuesto hacer, con toda humildad, un modestísimo ensayo de espectáculo artístico, culto y agradable. Ensayo que, andando el tiempo, si la suerte ampara y el público no desampara, tal vez pueda llegar a ser algo importante e interesante por la calidad de los elementos que actualmente tenemos en España propios para un intento de esta clase [...] Pantomima es sencillamente un entretenimiento dramático, en el cual la*

*acción se desenvuelve con ayuda de espectáculo, música y danza. No es novedad lo que intento. Es algo viejo y perdurable, que ha subsistido a través de siglos y siglos [...] La última forma ha sido el cine. El cine es pantomima fotografiada [...] Petruschka es una maravillosa pantomima de Stravinski que conocimos gracias a los Ballets Rusos el año pasado [...] Ahora hay buenos elementos en España que se pueden aprovechar para darle esplendor a la Pantomima: música. España atraviesa un momento de florecimiento lírico.*

De las palabras de Martínez Sierra puede deducirse su interés por renovar la escena, pero siempre y cuando el público respondiese favorablemente. Vio con claridad el auge del cine y el triunfo de Charlot y Buster Keaton, que triunfaban en un género próximo a la pantomima cinematográfica, así como el desarrollo de la música en nuestro país. No debe olvidarse que para dirigir la orquesta contó nada menos que con la colaboración de Joaquín Turina. Si tenemos en cuenta que en diversas ocasiones Martínez Sierra trabajó con Manuel de Falla, Conrado del Campo, José María Usandizaga y María Rodrigo, la nómina de "colaboradores" musicales no resulta nada despreciable.

Aprovechando la buena aceptación que tuvo la obra arriba reseñada, Martínez Sierra ofreció otra obra genéricamente emparentada con ella, **Navidad**, misterio en tres cuadros original de Gregorio Martínez Sierra, con música de Joaquín Turina, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 21 de diciembre de 1916. Con ella volvía Martínez Sierra a intentar seguir por el camino abierto con El sapo enamorado. Se trataba de una pieza próxima a la pantomima, ya que los dos primeros cuadros eran mímicos y el tercero hablado. Aunque Joaquín Turina fue el encargado de componer la música, García del Busto[323] señala que la música debía servir al guión escénico, es decir, no había un planteamiento formal y el maestro debía ceñirse a las condiciones de la orquesta de catorce músicos del teatro Eslava, ni uno más ni uno menos. Los críticos[324] de Madrid elogiaron vivamente este nuevo espectáculo ofrecido por Martínez Sierra y el público correspondió con su asistencia al teatro ya que en un mes casi se alcanzaron las sesenta representaciones de esta obra.

Pérez de Ayala alabó el interés de Martínez Sierra por "modificar el criterio del público teatral y despertarle, al propio tiempo, a la sensibilidad del arte escénico, como arte en alguna manera autónomo e independiente de las demás artes".

Pero sin duda, la tercera de las pantomimas representada durante la primera temporada fue la más importante dentro del repertorio del Teatro de Arte. Mediante la colaboración con Manuel de Falla puso en escena **El corregidor y la molinera**, farsa mímica basada en El sombrero de tres picos, de P. Antonio de Alarcón,[325] estrenada en el teatro Eslava, de Madrid el 7 de abril de 1917. Se trató de otro de los grandes éxitos de Eslava. Tal fue el interés que despertó, que Serge Diaghilev la hizo mundialmente famosa con sus *Ballets rusos*, a pesar de que la crítica[326] madrileña hubiera señalado en su momento (Heraldo de Madrid) que la música de Falla era excesivamente descriptiva y entorpecía el buen trabajo de los actores, especialmente el de Luisa Puchol. Con esta obra volvía Martínez Sierra por los caminos de la pantomima, que tan buenas críticas le había proporcionado. El encargado de dirigir la orquesta fue Joaquín Turina, los decorados los realizaron los escenógrafos Amorós y Blancas, mientras que los figurines fueron diseñados por Rafael de Penagos.

Sin embargo, y después de que las tres pantomimas representadas por el Teatro de Arte durante su primera temporada recibieran el apoyo generalizado de la crítica, Martínez Sierra desistió de ofrecer este género en su teatro, tal vez, decepcionado por la respuesta menos entusiasta del público madrileño.

## I.7.8. Monólogos

El mayor interés de este espectáculo reside en su género, ya que desde muy pronto Martínez Sierra trata de abrir la oferta genérica de sus montajes con el fin de salir de los caminos más trillados del teatro comercial al uso. Contar con una actriz aclamada como Catalina Bárcena le permitió, sin duda, abordar este tipo de piezas con buenas garantías. Las características de estos espectáculos, a menudo pensados para completar funciones o para acompañar a otras piezas de mayor envergadura, hicieron que el desinterés de la crítica fuera frecuente.

De todos los monólogos que ofreció con el Teatro de Arte destacó **Sólo para mujeres**, monólogo original de Gregorio Martínez Sierra reestrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 19 de febrero de 1917. Inicialmente se trató de un monólogo especialmente escrito para el beneficio de María Guerrero el 23 de marzo de 1913. Al formarse la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, Catalina Bárcena lo escenificó en numerosas ocasiones, la primera de las cuales es la que recogemos aquí.

Ni la crítica ni el público mostraron apenas interés por los monólogos y durante las temporadas que Martínez Sierra dirigió el teatro Eslava, únicamente en dos ocasiones más ofreció algún monólogo, siempre como complemento de alguna comedia. También de su autoría era **La pata de gallo**, estrenado en el teatro Eslava, de Madrid, el 11 de noviembre de 1916,[327] mientras que el siguiente, original de Luis Fernández Ardavín, **La carta y la rosa**, en verso, tampoco consiguió llamar la atención ni del público ni de la crítica,[328] al ser estrenado en el teatro Eslava, de

Madrid, el 29 de marzo de 1924, como "complemento" al estreno de la comedia en tres actos de Honorio Maura, Baby.

Por todo lo anterior, no nos parece infundada la inclusión de Gregorio Martínez Sierra entre los principales impulsores de la renovación que, sin duda, experimentó la escena española durante el primer tercio de este siglo, ya que su concepción plástica del espectáculo, el modelo de interpretación impuesto a su compañía y el repertorio que dio a conocer durante las temporadas que el Teatro de Arte se mantuvo sobre las tablas del teatro Eslava así nos lo muestran. Es cierto que las razones mercantiles no siempre se aliaron con las exclusivamente artísticas y que este hecho limitó o abortó algunas de las tentativas más "atrevidas" de Martínez Sierra y de otros dramaturgos, pero esto no puede obviar la deuda que el teatro español contrajo con ellos como responsables directos de su progreso.

# NOTAS

1. Francisco Ruiz-Ramón, "El drama del teatro español contemporáneo", ALEC, 17, 1992, pp. 13-14.

2. César Oliva y Francisco Torres Monreal, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990, p. 343.

3. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, op. cit.

4. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

5. Edgar Ceballos, "Composición visual en movimiento. George II, Duque de Saxe-Meiningen", en Edgar Ceballos (ed.), Principios de Dirección Escénica, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992, pp. 31-38.

6. André Antoine, "Causerie sur la mise en scène", La Revue de Paris, X, 1903, pp. 596-612, en Edgar Ceballos (ed.), Principios de Dirección Escénica, op. cit., pp. 41-48.

7. Michel Corvin, El teatro nuevo, Barcelona, Oikus-tao, 1973, p. 24.

8. Jacinto Benavente, El teatro del pueblo, Madrid, L. F. Fe, 1909, p. 88.

9. Mariano Martín Rodríguez ha estudiado la fuerte implantación renovadora del teatro extranjero sobre los escenarios madrileños durante este periodo (Mariano Martín Rodríguez, "Ejemplos de renovación: Teatro en francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (eds. y coords.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939, Madrid, CSIC-FGL-Tabapress, 1992, pp. 127-135).

10. Jordi Coca, "Adrià Gual. A qualsevol lloc, fora del mon", en Adrià Gual, mitja vida de modernisme, Barcelona, Dip. Provincial, 1992, p. 32.

11. Ibídem, p. 97.

12. Isidre Bravo, "L'espai de les imatges", en Adrià Gual, Mitja vida de modernisme, op. cit., p. 153.

13. Ibídem, p. 103.

14. Adrià Gual, Mitja vida de teatre, Barcelona, Aedos, 1957.

15. Ibídem, p. 237.

16. M. Martínez Espada, Teatro Contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica, Madrid, Imprenta Ducázcal, 1900, pp. 260-262.

17. Judith L. Rusciolelli, Gregorio Martínez Sierra: between two worlds, Los Ángeles, University of California, L.A., 1981.

18. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

19. Véase M. Martínez Espada, Teatro Contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica, op. cit., pp.260-262.

20. Véase Dru Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: El grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", en Homenaje a Alonso Zamora Vicente, IV, Madrid, Castalia 1994, pp. 177-192, y Jesús Rubio Jiménez, "El Teatro de Arte (1908-1911). Un eslabón necesario entre el Modernismo y las vanguardias", Siglo XX/20th Century, V, 1-2 (1987-1988), pp. 25-33.

21. Dru Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: El grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", art. cit., y Jesús Rubio Jiménez, "El Teatro de Arte (1908-1911). Un eslabón necesario entre el Modernismo y las vanguardias", art. cit.

22. Alejandro Miquis, "El Teatro de Arte", Crónica Teatral, VII, 26-XII-1908, p. 2.

23. E. Díez-Canedo, El Sol, 10-IV-1924, s. p. y Teresa García-Abad, "La recepción de Fedra de Unamuno", ALEC, 19, 3, 1994, pp. 261-273.

24. Mª Francisca Vilches de Frutos, "The Spanish Stage's Direction in Twentieth Century", en María Delgado Rubin (ed.), Modern Spanish Drama, Contemporary Theatre Review, Manchester, VII, 2, 1997.

25. Juan Antonio Hormigón, Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 549.

26. Dru Dougherty, "Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada", Ínsula, julio-agosto 1986, pp. 1 y 18.

27. El texto íntegro lo hemos reproducido en el capítulo dedicado a la actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra.

28. Fernando Rondón, Cinelandia, enero 1932, pp. 35 y 44-46.

29. Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español, Valencia, Pre-textos, 1991; Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, "Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía", en Cuadernos El Público, 42, 1989, y Mª Francisca Vilches de Frutos, "The Spanish Stage's Direction in Twentieth Century", art. cit.

30. Enrique Moreno Báez, "La Barraca", en Andrés Soria Olmedo, Treinta entrevistas a Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1988; Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "Federico García Lorca, director de escena", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 241-251, y Mª Francisca Vilches de Frutos, "The Spanish Stage's Direction in Twentieth Century", art. cit.

31. Luis Sáez de la Calzada, "La Barraca teatro universitario", Madrid, Revista de Occidente, 1976.

32. Margarita Ucelay, "El Club Teatral Anfistora", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 453-467.

33. Manuel Aznar Soler, "El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 415-427.

34. Gloria Rey Faraldos, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 153-164.

35. Véase Mariano Martín Rodríguez, "El Teatro: Revista teatral madrileña (1900-1905)", ALEC, 17, 1992, 1-3, pp. 87-98.

36. Véase Julio Enrique Checa Puerta, "Crónica Teatral (1908-1909): Perfiles de la escena madrileña en una revista teatral", ALEC, 18, 3, 1993, pp. 487-501.

37. Véase Juan Miguel Godoy Marquet, "Comedias y Comediantes. Revista quincenal (1909-1912): al servicio de un teatro español de calidad", ALEC, 18, 3, 1993, pp. 503-518.

38. Un importante acercamiento a las aportaciones de este crítico puede verse en María Teresa García-Abad, "La crítica teatral de Manuel Machado en La Libertad (1920-1926)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 535-554.

39. Mª Francisca Vilches de Frutos, "The Spanish Stage's Direction in Twentieth Century", art. cit.

40. Un esclarecedor estudio sobre las aportaciones de la crítica puede verse en Mª Teresa García-Abad, La crítica teatral en la prensa madrileña: La Voz y La Libertad (1918-1936), Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1993.

41. Guillermo Heras, "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., p. 139.

42. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 11.

43. Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, Mundo Latino, 1930, pp. 254-256.

44. "En provincias", El Imparcial, 20-VIII-1915, p. 5.

45. "Los cómicos", El Imparcial, 20-IX-1916, p. 3.

46. Manuel Dicenta, "Mis 25 años de teatro (1924-1950)", TEATRO, 16, 1955, p. 49.

47. A. Pérez Lugín, "Gacetillas Teatrales", Heraldo de Madrid, 23-I-1917, s. p.

48. Presidenta honoraria: Catalina Bárcena; Presidente Honorario: Gregorio Martínez Sierra; Presidenta efectiva: Ana de Siria; Vicepresidenta: La Argentinita; Secretaria: Josefina Morer; Tesorera: Eugenia Illescas; Vocales: Ana María Quijada, Joaquina Almarche, Amalia Guillot, Margarita Gelabert, Carmen Sanz y Rafaela Satorres.

49. La actriz a la que se refiere es Carmen Muñoz. Véase carta 38.

50. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, op. cit., pp. 172-179.

51. Véase carta 1.

52. Véanse cartas 2 y 9.

53. Véase carta 24.

54. Véanse cartas 23, 28, 44 y 46.

55. Véase carta 44.

56. Pablo Vila San-Juan, Memorias de Enrique Borrás, Barcelona, AHR, pp. 182-185.

57. Véase carta 22.

58. Carta desde Buenos Aires, el 23 de noviembre de 1956, dirigida a su familia en Madrid. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga. Antonio González Herranz, sobrino político de María Lejárraga es quien amablemente me ha facilitado éste y otros documentos incluidos en esta investigación.

59. Véase El Imparcial, 23-XII-1919, p. 2.

60. Véase El Imparcial, 12-III-1925, p. 2.

61. Véase José de Paco Navarro, José Crespo. Memorias de un actor, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, Colección Imagen, 1994, pp. 51-52.

62. Ignacio Iglesias, "Catalina Bárcena", España 1915, Madrid, XVIII, 28-V-1915, p. 213.

63. Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 9-IV-1918, s. p.

64. *Tristán*, El Liberal, 29-IX-1916, p. 2.

65. Luis C. Sepúlveda, "Martínez Sierra en Nueva York", México, El Universal Ilustrado, 5-V-1927, pp. 30-31.

66. Ibídem, p. 52.

67. Se trata del libro Catalina Bárcena en Nueva-York, Madrid, Tipografía Artística, 1928, 63 pp.

68. Carmen de Burgos, Confesiones de artistas, I, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s. a., pp. 19-28.

69. "Las ideas de Catalina Bárcena", La Nación, 27-VI-1928, p. 10.

70. César González-Ruano, Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias, Madrid, Tebas, 1979.

71. Emilio Román Cortés, Desde mi butaca, crítica de los estrenos teatrales del año 1917, Madrid, Imp. Art. Sáez Hnos., 1918, p. 169-171.

61. Heraldo de Madrid, 3-III-1925, p. 5.

62. El Liberal, 15-V-1917, p. 3.

63. Ibídem, p. 18.

64. Véase carta 83.

65. AA.VV., Catalina Bárcena en Nueva York, op. cit., p. 55.

66. Véase carta 77.

67. Louis Jouvet, "La profesión del director de escena" en Directores de escena, Cuadernos El Público, 23, abril 1987, pp. 35-40.

68. Manuel Dicenta, "Mis 25 años de trabajo (1924-1950)", en TEATRO, art. cit., pp. 55-57.

69. José Alsina, El Sol, 15-XII-1917, p. 5.

70. Redacción, La Nación, 1-IV-1929, s. p.

71. *Vitel*, El Cine, 4-VI-1921, p. 7.

72. Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 9-IV-1918, s. p.

73. A. Pérez Lugín, ABC, 13-IV-1917, p. 15.

74. Manuel Machado, El Liberal, 27-I-1917, p. 3.

75. Véase carta 69.

76. Véase carta 84.

77. Redacción, La Nación, 28-V-1926, p. 9.

78. Véase carta 35.

79. Véase carta 32.

80. Véase carta 39.

81. Véase carta 28.

82. Véase carta 51.

83. Véase carta 60.

84. Heraldo de Madrid, 30-XII-1921, p. 5.

85. Véase carta 99.

86. Joaquín Muñoz Morillejo, Escenografía teatral española, Madrid, Imprenta Bass, 1923.

87. Ana María Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, Madrid, Mondadori, 1991.

88. Carles Batlle i Jordá, Adrià Gual, mitja vida de modernisme, op. cit.

89. E. Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936, México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 76.

90. Francisco Nieva, "La no historia de la escenografía teatral en España", en Paisaje intermitente de la escenografía española, Madrid, Cuadernos El Público, mayo 1986, pp. 4-15.

91. Rafael Fuentes, Jr., "Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena van a la conquista de México", El Universal Ilustrado, México, 10-III-1927, pp. 26-66.

92. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, Madrid, Fundación Juan March, 1980.

93. Ibídem, pp. 11-13.

94. El Imparcial, 13-XII-1917, p. 5.

95. ABC, 5-II-30, p. 38.

96. Heraldo de Madrid, 2-XI-20, s. p.

97. Véase Úrsula Beckers, La escenografía teatral de Sigfredo Bürmann (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1992.

98. Véase carta 48.

99. Véase carta 74.

100. Ibídem, pp. 11-13.

101. Redacción, La Nación, 1-IV-1929, s. p.

102. El Imparcial, 8-II-1929, p. 8.

103. E. Díez-Canedo, op. cit., p. 30.

104. Para un acercamiento a la obra de este pintor pueden consultarse los catálogos editados por la galería Guillermo de Osma, en noviembre de 1991; la galería Jorge Mara y, especialmente, el coeditado por la Comunidad de Madrid, la Generalitat de Catalunya y el Gobierno de Aragón en 1992, con motivo de las exposiciones que pudieron verse en la Galería Guillermo de Osma,

Barradas-Torres García, crónica de una amistad, Madrid, 1991, Rafael Barradas, mayo, 1992, y Barradas. Exposición antológica (1890-1929), Zaragoza, octubre de 1992.

105. César González-Ruano, op. cit., p. 95.

106. Ibídem, pp. 9-10.

107. M. Martínez Espada, Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica, Madrid, Imprenta Ducázcal, 1900.

108. J. Francos Rodríguez, El teatro en España, 1908, Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo, s.a. (1909) y El teatro en España, 1909, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s.a. (1910).

109. Jacinto Benavente, El teatro del pueblo, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909.

110. Manuel Bueno, Teatro español contemporáneo, Madrid, Renacimiento, 1909.

111. Luis Araquistáin, La batalla teatral, op. cit.

112. E. Estévez-Ortega, Nuevo Escenario, Barcelona, Lux, 1928.

113. Juan A. Hormigón, Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario, op. cit., pp. 548-549.

114. P. Caballero, 10 años de crítica teatral (1907-1916), Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916, p. 12.

115. Véase carta 27.

116. Véase carta 23.

117. Véase carta 42.

118. Véanse cartas 33 y 62.

119. Véase carta 52.

120. Dru Dougherty, Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 184-186.

121. Véase carta 57.

122. J. Marino, El Cine, 13-XI-1922, p. 4 y José D. de Quijano, El Cine, 25-III-1922, p. 6.

121. Joaquín de Santillana, El Cine, Madrid, 8-II-1919, p. 4.

122. *Vitel*, El Cine, 30-VII-1921, p. 7.

123. Véase carta 20.

124. Véase carta 48.

125. Véase carta 32.

126. Véase carta 38.

127. Véase carta 51.

128. Redacción, El Cine, 25-II-1922, p. 8.

129. José D. de Quijano, El Cine, 7-I-1922, p. 6.

130. Redacción, La Nación, 8-VIII-1928, p. 10.

131. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, Madrid, Fundamentos, 1990.

132. J.A. Pérez Bowie, "Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., p. 35.

133. M. Martínez Esgueva, La colección teatral "La Farsa", Madrid, C.S.I.C., 1971. Además de este estudio sobre una colección de la época hay que citar los de Ramón Esquer Torres, La colección dramática 'El Teatro Moderno', Madrid, C.S.I.C., 1969; John Kronik, La Farsa y el teatro español de preguerra, Madrid, Castalia, 1970; Cecilia García Antón, "Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", Revista de Literatura, L (1988), 100, pp. 547-569, y dos recientemente publicados, a saber, José Antonio Pérez Bowie, La novela teatral, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996, y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957), Madrid, Asociación de Libreros de viejo, 1996.

134. Enrique Díez-Canedo, El Sol, 16-I-1924, p. 7.

135. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, op. cit., pp. 95-97.

136. Véase el capítulo dedicado a la actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra.

137. Torre de marfil, Juventud, divino tesoro, La sombra del padre, El ama de la casa, Madame Pepita, Canción de cuna, Lirio entre espinas, El Reino de Dios, Primavera en otoño, Amanecer, Sueño de una noche de agosto, Mujer, Seamos felices, Las Golondrinas, El Amor brujo, Don Juan de España, El pavo real y Triángulo.

138. María Lejárraga, Gregorio y yo: medio siglo de colaboración, México, Gandesa, 1953.

139. Véase carta 102.

140. Véase carta 98.

141. Véase carta 113.

142. Véase carta 106.

143. Joaquín López Barbadillo, El Imparcial, 23-IX-1916, p. 2; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 23-IX-1916, p. 6, y *Tristán*, El Liberal, 23-IX-1916, p. 2.

144. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit.

145. Rafael Utrera, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, Madrid, Ediciones JC, 1985.

146. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

147. Redacción, El Imparcial, 21-X-1916, p. 5; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 21-X-1916, p. 6, y Redacción, El Liberal, 21-X-1916, p. 2.

148. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 19.

149. Redacción, ABC, 11-I-1950, p. 21.

150. José de Lasema, El Imparcial, 8-IV-1915, p. 1.

151. *El Papá de la Platanito*, El Cine, 7-IV-1915, p. 6.

152. G. Martínez Sierra, "Autocrítica", El Imparcial, 7-IV-1915, p. 1.

153. Véase carta 27. En la carta 20 también le había escrito: *"Si se nos ocurre, haremos una obra a Simó Raso para darle una puñalada a Yáñez"*.

154. Véase carta 32.

155. Redacción, El Imparcial, 15-X-1916, p. 4; Redacción, El Imparcial, 18-X-1916, p. 2; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 18-XI-1916, p. 4, y *El Caballero del Verde Gabán*, El Liberal, 17-XI-1916, s. p.

156. Véase carta 38.

157. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 19.

158. Antonio Gallego, Catálogo de obras de Manuel de Falla, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

159. Véase carta 42.

160. Redacción, El Imparcial, 1-XII-1916, p. 3; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 1-XII-1916, p. 1, y Redacción, El Liberal, 2-XII-1916, p. 2.

161. *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 21-XI-1918, pp. 18-19; Manuel Machado, El Liberal, 21-XI-1918, p. 3; José Alsina, El Sol, 21-XI-1918, p. 6, y Alfredo Marquerie, ABC, 19-II-1949, p. 20.

162. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 21.

163. Manuel Bueno, El Liberal, 17-X-1919, p. 3; José Alsina, El Sol, 17-X-1919, p. 9; *Martinillo*, El Cine, 25-X-1919, p. 4; José de Lasema, El Imparcial, 17-X-1919, p. 2; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 17-X-1919, s. p.; Redacción, La Nación, 29-V-1926, p. 10, y Redacción, La Nación, 26-VII-1926, p. 6.

164. Véase carta 5.

165. Redacción, ABC, 31-X-1924, p. 7; Redacción, ABC, 2-XI-1924, p. 24; José de Lasema, El Imparcial, 1-XI-1924, p. 2; Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 1-XI-1924, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 1-XI-1924, p. 3; E. Díez-Canedo, El Sol, 31-X-1924, s. p., y Rafael Marquina, ABC, 21-II-1946, p. 21.

166. Manuel Machado, El Liberal, 24-XII-1916, p. 3; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 24-XII-1916, p. 5, y *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 24-XII-1916, pp. 11-13.

167. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 19.

168. Véase carta 67.

169. *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 9-XI-1917, p. 16.

170. José de Lasema, El Imparcial, 9-XI-1917, p. 1.

171. Redacción, ABC, 2-V-1912, p. 8.

172. Manuel Machado, El Liberal, 9-IV-1918, p. 2; Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 9-IV-1918, s. p.; Manuel Machado, La Libertad, 1-V-1920, p. 3, y *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 9-IV-1918, p. 18.

173. Véase carta 51.

174. José de Lasema, El Imparcial, 21-II-1925, p. 2 y *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 21-II-1925, p. 31.

175. Véase carta 55.

176. Véase carta 57.

177. Redacción, Heraldo de Madrid, 11-XII-1925, p. 6 y José de Lasema, El Imparcial, 11-XII-1925, p. 5.

178. José de Lasema, El Imparcial, 15-XI-1922, s. p.; Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 15-XI-1922, p. 1; Redacción, Heraldo de Madrid, 23-XII-1922, p. 3; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 24-XI-1922, p. 4; Manuel Machado, La Libertad, 15-XI-22, p. 4, y José Alsina, El Sol, 15-XI-1922, p. 2.

179. Enrique Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1968, p. 10.

180. Véase carta 49.

181. Véase carta 48.

182. Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, op. cit., p. 258.

183. Ibídem, p. 260.

184. Véase carta 60.

185. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 20-XI-1923, p. 5; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 20-XI-1923, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 20-XI-1923, p. 4; Enrique Díez-Canedo, El Sol, 19-XI-1923, s. p., y José de Laserna, El Imparcial, 20-XI-1923, p. 2.

186. Véase carta 60.

187. C. Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., pp. 11-13.

188. José D. de Quijano, El Cine, 7-I-1922, p. 6.

189. Redacción, Heraldo de Madrid, 23-XII-1922, p. 3.

190. Redacción, Heraldo de Madrid, 30-XII-1921, p. 5.

191. Redacción, Heraldo de Madrid, 30-XII-1921, p. 5 y José de Laserna, El Imparcial, 17-XII-1921, p. 2.

192. Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, op. cit., p. 261.

193. Redacción, ABC, 1-IV-1923, p. 31.

194. Véase carta 67.

195. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 5-XI-25, p. 5.

196. José de Laserna, El Imparcial, 9-I-1926, p. 3; Redacción, ABC, 9-I-1926, p. 25, y Redacción, Heraldo de Madrid, 9-I-1926, p. 5.

197. José de Laserna, El Imparcial, 23-I-1926, p. 2; *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 23-I-1926, p. 28, y Redacción, Heraldo de Madrid, 23-I-1926, p. 3.

198. Véase carta 17.

199. Alfredo Cabanillas, Heraldo de Madrid, 24-XII-1920, s. p.; Redacción, El Imparcial, 24-XII-1920, p. 2; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 24-XII-1920, p. 3; José Alsina, El Sol, 24-XII-1920, p. 4, y Manuel Machado, La Libertad, 24-XII-1920, p. 3.

200. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 23.

201. Redacción, Heraldo de Madrid, 25-XII-1922, s. p.; Julio Gómez, El Liberal, 24-XII-1922, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 24-XII-1922, p. 4, y Redacción, El Sol, 24-XII-1922, p. 2.

202. José de Lasema, El Imparcial, 11-I-1924, p. 4.

203. Véase carta 67.

204. Redacción, Heraldo de Madrid, 24-XII-1925, p. 5 y José de Lasema, El Imparcial, 24-XII-1925, p. 3.

205. Todos los datos concernientes al número de representaciones han sido extraídos del libro de Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, op. cit.

206. Manuel Machado, El Liberal, 15-II-1918, p. 3; José Alsina, El Sol, 15-II-1918, p. 6; Redacción, Heraldo de Madrid, 16-II-1918, s. p., y Redacción, Heraldo de Madrid, 17-II-1918, p. 1.

207. Redacción, Heraldo de Madrid, 19-X-1918, p. 1; Manuel Machado, El Liberal, 19-X-1918, s. p., y José Alsina, El Sol, 19-X-1918, p. 6.

208. Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., p. 21.

209. Leopoldo Bejarano, El Liberal, 31-I-1920, p. 3; José Alsina, El Sol, 31-I-1920, p. 9; Manuel Machado, La Libertad, 31-I-1920, p. 4, y Redacción, Heraldo de Madrid, 31-I-1920, s. p.

210. **Elenco para la temporada 1919-1920**: Joaquina Almarche, Catalina Bárcena, Margarita Gelabert, Amalia Guillot, Eugenia Illescas, Inés L. Múgica, Josefina Morer, Ana María Quijada, Carmen Sanz y

Ana de Siria. Juan Beringoia, Manuel Collado, Francisco Hernández, Pablo Hidalgo, José Isbert, Angel Lombera, Juan Martínez Román, Luis Peña, Luis Pérez de León, Vicente Plasencia, Jesús Tordesillas, Ricardo de la Vega.

**Apuntadores**: Francisco Palazón, Antonio Cabezas, Vicente Huarte.
**Maquinista**: Antonio Vivar.
**Secretario**: Acisclo Gil.
**Estrenos anunciados**:
**Obras en tres actos**: Se necesita un huésped, de Manuel Abril; Las grandes fortunas, de Arniches y Abati; Totó, de Jacinto Grau; Egoísmo, de A. Hernández Catá, El padre joven, de Alberto Insúa; Curiosidad, de Alberto Marquina; La princesita Nova, de Pedro de Répide y La enamorada del rey, de Valle-Inclán.
**Obras en dos actos**: La sirenita, de Jacinto Benavente.
**Obras en cuatro actos**: El corazón ciego, de Gregorio Martínez Sierra y La rosa del mar, de Felipe Sassone.
**Obras en un acto**: Compañerito, de los hermanos Millares.
También se anunciaba un número semejante de adaptaciones extranjeras aunque sin especificar cuáles serían y conferencias de Julio Camba, Fdez. Flórez, Luis Gabaldón, Luis de Tapia y otros (Redacción, El Cine, "Madrid temporada de otoño", 18-X-1919, s. p.).

211. Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 30-III-1919, p. 3 y *El Caballero del Verde Gabán*, El Cine, 5-IV-1919, p. 4.

212. Redacción, El Imparcial, 24-VIII-1923, p. 5; José de Lasema, El Imparcial, 7-XI-1923, p. 2, y Redacción, Heraldo de Madrid, 7-XI-1923, p. 2.

213. José de Lasema, El Imparcial, 11-X-1921, p. 4; Redacción, Heraldo de Madrid, 12-X-1921, s. p.; J. L. de M., El Liberal, 11-X-1921, p. 6; José Alsina, El Sol, 11-XI-1921, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 11-X-1921, p. 3, y José D. de Quijano, El Cine, 22-X-21, p. 4.

214. Véase carta 49.

215. Manuel Machado, La Libertad, 26-X-1922, p. 3; José de Lasema, El Imparcial, 26-X-1922, p. 1; Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 26-X-1922, p. 3; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 26-X-1922, p. 3, y José Alsina, El Sol, 26-X-1922, p. 2.

216. Manuel Machado, La Libertad, 6-X-1923, s. p.; Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 6-X-1923, p. 2; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 6-X-1923, p. 2; Redacción, El Sol, 5-X-1923, s. p.; José de Lasema, El

Imparcial, 6-X-1923, p. 2, y Enrique Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936, op. cit., p. 228.

217. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 14-XII-1923, p. 2; Joaquín Dicenta, El Liberal, 14-XII-1923, p. 2; Manuel Machado, La Libertad, 14-XII-1923, p. 4; José Alsina, El Sol, 14-XII-1923, p. 8, y José de Laserna, El Imparcial, 14-XII-1923, p. 2.

218. Véase carta 58.

219. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 12-III-1924, p. 4 y José de Laserna, El Imparcial, 12-III-1924, p. 6.

220. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 12-III-1924, p. 4 y José de Laserna, El Imparcial, 12-III-1924, p. 6.

221. José de Laserna, El Imparcial, 3-I-1924, p. 2 y *Vío*, El Cine, 10-I-1924, s. p.

222. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 31-III-1924, p. 5.

223. *Don Pablos*, Heraldo de Madrid, 23-III-1920, s. p. y Redacción, El Imparcial, 24-III-1920, p. 4.

224. Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), Madrid, Tabapress/Fundación Federico García Lorca/C.S.I.C., 1992 y Federico García Lorca, Il Maleficio della Farfalla, Piero Menarini (ed.), Parma, Ugo Uganda Editore, 1996.

225. Manuel Machado, El Liberal, 16-XI-1917, p. 2.

226. Manuel Machado, El Liberal, 22-I-1918, s. p .; Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 22-I-1918, s. p., y José Alsina, El Sol, 22-I-1918, p. 6.

227. Manuel Machado, El Liberal, 6-XII-1917, p. 2; Redacción, El Imparcial, 6-XII-1917, p. 5, y Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 6-XII-1917, s. p.

228. Manuel Machado, El Liberal, 27-I-17, p. 3 y A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 17-II-1917, pp. 4 y 17.

229. Leopoldo Bejarano, El Liberal, 17-II-1917, p. 3 y A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 17-II-1917, p. 4.

230. Véase carta 7.

231. Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 22-XI-1924, p. 4; J. L. de M., El Liberal, 22-XI-1924, p. 2; Manuel Machado, La Libertad, 22-XI-1924, p. 3, y Redacción, El Sol, 21-XI-1924, s. p.

232. José de Lasema, El Imparcial, 3-II-1926, p. 3 y Redacción, Heraldo de Madrid, 3-II-1926, p. 3.

233. El Liberal, 29-IX-1916, p. 2, Heraldo de Madrid, 29-IX-1916, p. 5, y El Imparcial 29-IX-1916, p. 1.

234. Manuel Machado, El Liberal, 24-XI-1916, p. 1; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 24-XI-1916, p. 1, y Ramón Pérez de Ayala, El Imparcial, 24-XI-1916, p. 2.

235. Véase carta 21.

236. Redacción, ABC, 13-IV-1917, p. 15, A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 13-IV-1917, s. p.; Manuel Machado, El Liberal, 13-IV-1917, p. 2, y Redacción, El Imparcial, 13-IV-1917, s. p.

237. Con relación a la presencia del teatro extranjero en los escenarios madrileños durante este período, véase Mariano Martín Rodríguez, El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936), op. cit.

238. Manuel Machado, El Liberal, 7-X-1917, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 6-X-1917, p. 4, y Redacción, El Imparcial, 6-X-1917, p. 2.

239. Manuel Machado, El Liberal, 9-II-1918, p. 3 y José Alsina, El Sol, 7-II-1918, p. 6.

240. José Alsina, El Sol, 22-XII-1918, p. 6; *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 22-XII-1918, p. 17, y J. Mariño, El Cine, 11-I-1919, p. 4.

241. J. Mariño, El Cine, 25-I-1919, p. 4.

242. Redacción, ABC, 21-II-1919, p. 25; Redacción, Heraldo de Madrid, 2-II-1919, p. 5; José Alsina, El Sol, 2-II-1919, p. 2, y Joaquín de Santillana, El Cine, 8-II-1919, p. 4.

243. *El Caballero del Verde Gabán*, El Cine, 15-III-1919, p. 4 y Redacción, Heraldo de Madrid, 8-III-1919, p. 6.

244. José de Laserna, El Imparcial, 16-XI-1919, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 16-XI-1919, s. p., y *X.X.*, El Cine, 22-XI-1919, p. 4.

245. Redacción, El Liberal, 1-V-1920, p. 6; Manuel Machado, La Libertad, 1-V-1920, p. 3, y J. Mariño, El Cine, 10-IV-1920, p. 4.

246. Redacción, El Imparcial, 6-XI-1920, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 8-XI-1920, s. p.; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 6-XI-1920, p. 3; José Alsina, El Sol, 6-XI-1920, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 6-XI-1920, p. 3, y J. Mariño, El Cine, 13-XI-1920, p. 4.

247. Redacción, Heraldo de Madrid, 15-III-22, p. 5; Redacción, El Imparcial, 15-III-1921, p. 5, y J. D. de Quijano, El Cine, 29-IX-1922, p. 6.

248. A. Cabanillas, Heraldo de Madrid, 15-III-22, p. 5; Redacción, El Imparcial, 4-III-1921, p. 2, y J. Mariño, El Cine, 12-III-1921, p. 2.

249. J. Pérez Bances, Heraldo de Madrid, 30-I-1923, s. p. y Redacción, ABC, 1-II-1923, p. 25.

250. Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, op. cit., pp. 259-260.

251. Redacción, Heraldo de Madrid, 18-X-1924, p. 3; Redacción, El Liberal, 18-X-1924, p. 2; Manuel Machado, La Libertad, 18-X-1924, p. 2; E. Díez-Canedo, El Sol, 17-X-1924, s. p., y Redacción, El Imparcial, 25-X-1924, s. p.

252. Redacción, El Imparcial, 12-XII-1924, p. 4.

253. En la carta 50 podemos leer: "Arniches me ha leído casi todo el primer acto de Petite peste, localizado en España: muy gracioso, con tipos nuevos y diálogo ingenioso: si sigue así, puede ser un gran éxito".

254. José de Lasema, El Imparcial, 20-XII-1924, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 20-XII-1924, p. 3; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 20-XII-1924, p. 2; Manuel Machado, La Libertad, 20-XII-1924, p. 4, y Redacción, El Sol, 20-XII-1924, p. 2.

255. José de Lasema, El Imparcial, 23-V-1925, p. 2; Redacción, ABC, 22-V-1925, p. 26, y Redacción, Heraldo de Madrid, 16-X-1925, p. 6.

256. Véase carta 72.

257. Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., p. 258.

258. Francisco Ruiz-Ramón, "El drama del teatro español contemporáneo", art. cit., p. 21.

259. José Alsina, El Sol, 15-XII-1917, p. 5; Manuel Machado, El Liberal, 15-XII-1917, p. 17; José de Lasema, El Imparcial 13-XII-1917, p. 5 y 15-XII-1917, p. 2, y Redacción, Heraldo de Madrid, 16-XII-1917, s. p.

260. Redacción, El Imparcial, 23-XII-1919, p. 2; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 24-XII-1919, p. 3, y Manuel Machado, La Libertad, 24-XII-1919, p. 3.

261. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 25-XI-1917, p. 3; Redacción, El Imparcial, 1-XII-1917, p. 5, y Redacción, El Liberal, 25-XI-1917, p. 2.

262. *El Caballero del Verde Gabán*, El Cine, 1-III-1919, p. 4; Redacción, Heraldo de Madrid, 18-II-1919, p. 4, y *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 21-II-1919, p. 25.

263. Manuel Machado, El Liberal, 9-IV-1918, p. 2; *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 9-IV-1918, p. 18, y Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 9-IV-1918, s. p.

264. José de Lasema, El Imparcial, 1-XI-1919, p. 3 y Redacción, Heraldo de Madrid, 1-XI-1919, s. p.

265. José D. de Quijano, El Cine, 18-XII-1920, p. 7; *Floridor* (Luis Gabaldón), ABC, 10-XII-1920, p. 20, y José de Lasema, El Imparcial, 10-XII-1920, p. 2.

266. José de Lasema, El Imparcial, 10-XII-1920, p. 2.

267. José de Lasema, El Imparcial, 3-I-1925, p. 2 y Redacción, Heraldo de Madrid, 3-II-1925, p. 5.

268. Véase carta 73.

269. José de Lasema, El Imparcial, 19-XI-1925, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 19-XI-1925, p. 5; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 19-XI-1925, Redacción, La Libertad, 19-XI-1925, s. p., y Redacción, El Sol, 19-XI-1925, p. 2.

270. Redacción, El Imparcial, 14-XII-1916, p. 6.

271. Leopoldo Bejarano, El Liberal, 4-II-1917, s. p. y A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 4-II-1917, s. p.

272. José de Lasema, El Imparcial, 23-XII-1917, p. 4; Manuel Machado, El Liberal, 24-XII-1917, p. 3, y José Alsina, El Sol, 23-XII-1917, p. 1.

273. Redacción, El Sol, 2-II-1918, p. 4 y Redacción, El Liberal, 2-II-1918, p. 3.

274. Redacción, Heraldo de Madrid, 29-XII-1921, p. 4.

275. Redacción, Heraldo de Madrid, 16-XII-1925, p. 6.

276. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, op. cit., pp. 105-106.

277. Redacción, Heraldo de Madrid, 28-IV-1919, s. p.; Manuel Machado, El Liberal, 23-IV-1919, p. 3; José Alsina, El Sol, 23-IV-1919, p. 10, y *El Caballero del Verde Gabán*, El Cine, 3-V-1919, p. 4.

278. José Alsina, El Sol, 3-V-1922, p. 4; J. Pérez Bances, Heraldo de Madrid, 3-V-1922, p. 3; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 3-V-1922, p. 3, y José D. de Quijano, El Cine, 13-V-1922, p. 6.

279. José D. de Quijano, El Cine, 25-II-1922, p. 4; José Alsina, El Sol, 16-II-1922, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 16-II-1922, p. 4; Redacción, Heraldo de Madrid, 7-II-1922, s. p., y 16-II-1922, s. p.

280. José Alsina, El Sol, 2-V-1919, p. 9 y Redacción, Heraldo de Madrid, 30-IV-1919, s. p.

281. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 13-I-1917, p. 3.

282. *Colombine* (Carmen de Burgos), Heraldo de Madrid, 28-IV-1917, p. 6.

283. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 15-V-1917, p. 6 y Manuel Machado, El Liberal, 15-V-1917, p. 3.

284. *Don Pablos*, Heraldo de Madrid, 23-III-1920, s. p.

285. Redacción, Heraldo de Madrid, 8-I-1918, p. 2 y Manuel Machado, El Liberal, 8-I-1918, p. 2.

286. Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, op. cit., p. 128.

287. Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 9-I-1922, p. 2; Redacción, El Liberal, 8-I-1922, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 8-I-1922, p. 4; José Alsina, El Sol, 8-I-1922, p. 3 y Joaquín de Santillana, El Cine, 11-II-1922, p. 3.

288. Redacción, Heraldo de Madrid, 16-II-1923, p. 3 y Redacción, El Imparcial, 16-II-1923, p. 2.

289. Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, op. cit., pp. 258-259.

290. Redacción, El Imparcial, 29-X-1916, p. 3; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 29-X-1916, p. 5, y Redacción, El Liberal, 3-XI-1916, p. 1.

291. Véase carta 57.

292. José de Laserna, El Imparcial, 18-XI-1921, p. 2; Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 19-XI-1921, p. 6; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 19-XI-1921, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 19-XI-1921, p. 3, y *Vitel*, El Cine, 22-VII-1922, p. 7.

293. R. Martínez de la Riva, "Vida nacional. El teatro de Martínez Sierra" en Blanco y negro, 20-XI-1921, apud Carlos Reyero Hermosilla, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, op. cit., pp. 33-34.

294. Véase carta 92.

295. Véase carta 91.

296. Carta fechada en Granada, el 24 de noviembre de 1921. El original me fue facilitado en el Archivo Manuel de Falla, de Granada, a cuyo director, Jorge de Persia, agradezco su generosidad.

*"Querido Gregorio: Confirmo a usted mi carta de hace unos días. En ella le preguntaba qué era Don Juan de España, cuyo anuncio de estreno veía en los periódicos. Estos me han sacado ahora de dudas y omito decirle la impresión que ello me ha causado porque ya usted la tendrá sobradamente prevista.*

*El único objeto de esta carta es rogarle que me envíe otra reconociendo lealmente bajo su firma lo que es verdad absoluta, que la idea esencial de los dos últimos cuadros o actos, a partir de la revelación de la muerte, y aun algún episodio como el de los mendigos, enfermos, etc. me pertenecen y prometiéndome usted al mismo tiempo que no autorizará ninguna adaptación musical de la obra en la que intervengan las situaciones anteriores ni ninguna otra que yo le haya confiado a usted. Creo que es lo menos que en justicia puedo pedir y crea usted que ni esto mismo pediría a no tratarse de un asunto en el que con tanta ilusión vengo pensando, como usted sabe, desde que vivía en París y cuya completa realización espera no se haga tardar mucho. Sólo me propongo evitar las complicaciones que puedan surgir cuando mi trabajo sea conocido y contras las cuales no tendré otra defensa que la leal declaración que me permito pedirle. Recuerdos para María* (despedida ilegible en la fotocopia) [...] *y para usted* [...] *abrazo. Manuel."*

297. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 23-I-1917, s. p. y Manuel Machado, El Liberal, 23-I-1917, p. 2.

298. *Colombine* (Carmen de Burgos), Heraldo de Madrid, 28-IV-1917, p. 6 y Redacción, ABC, 28-IV-1917, p. 16.

299. Luis Araquistáin, La batalla teatral, op. cit.

300. Manuel Machado, El Liberal, 15-III-1918, p. 3; Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 15-III-1918, p. 3, y José Alsina, El Sol, 15-III-1918, p. 6.

301. Gregorio Martínez Sierra, La adúltera penitente, Madrid, Estrella, 1922, pp. 111-124.

302. José J. Cadenas, ABC, 18-X-1917, p. 6; José de Lasema, El Imparcial, 16-X-1917, p. 1; Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 20-X-1917, p. 4, y Manuel Machado, El Liberal, 16-X-1917, p. 1.

303. Redacción, Heraldo de Madrid, 1-III-1918, p. 1 y José Alsina, El Sol, 1-III-1918, p. 6.

304. Redacción, Heraldo de Madrid, 25-IV-1918, s. p.; Redacción, El Sol, 25-IV-1918, p. 6, y Manuel Machado, El Liberal, 25-IV-1918, p. 2.

304. Pilar Nieva de la Paz, Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936, Madrid, C.S.I.C., 1993, pp. 162-163.

305. Redacción, ABC, 10-XII-1918, p. 20; Manuel Machado, El Liberal, 10-XII-1918, p. 3, y Rafael Rotllán, El Debate, 10-XII-1918, p. 2.

306. Redacción, Heraldo de Madrid, 8-III-23, s. p., y José de Lasema, El Imparcial, 8-III-1923, p. 2.

307. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 25-XI-1919, s. p.

308. Nancy Membrez, "Su majestad la opereta vienes y la zarzuela grande", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., p. 300.

309. Redacción, ABC, 22-III-1917, pp. 14-15; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 22-III-1917, s. p., y Manuel Machado, El Liberal, 22-III-1917, s. p.

310. Redacción, El Imparcial, 11-I-1920, p. 4.

311. J. L. de M., El Liberal, 24-II-1920, p. 3; José Alsina, El Sol, 24-II-1920, p. 3; Manuel Machado, La Libertad, 24-II-1920, p. 3; José de Lasema, El Imparcial, 24-II-1920, p. 2; Redacción, Heraldo de Madrid, 28-II-1920, s. p., y José D. de Quijano, El Cine, 6-III-1920, p. 4.

312. Redacción, El Imparcial, 1-5-1920, p. 2, y José D. de Quijano, El Cine, 8-V-1920, p. 4.

313. José Alsina, El Sol, 11-II-1921, p. 8; José D. de Quijano, El Cine, 19-II-1921, p. 4, y A. Cabanillas, Heraldo de Madrid, 11-II-1921, p. 3.

314. José de Lasema, El Imparcial, 18-XI-1921, p. 2; J. Pérez Bances, Heraldo de Madrid, 19-XII-1921, p. 4; Redacción, La Nación, 14-VIII-1928, p. 10, y José D. de Quijano, El Cine, 24-XII-1921, p. 6.

315. Ana Mª Arias de Cossío, Dos siglos de escenografía en Madrid, op. cit., p. 261.

316. Redacción, La Libertad, 10-I-1925, p. 4; Redacción, Heraldo de Madrid, 10-I-1925, p. 3; Leopoldo Bejarano, El Liberal, 10-I-1925, p. 3, y Redacción, El Sol, 10-I-1925, p. 2.

317. Enrique Díez-Canedo, El Sol, 16-I-1924, p. 7; Antonio de la Villa, La Libertad, 16-I-1924, p. 2; Redacción, El Liberal, 16-I-1924, p. 2, y Redacción, Heraldo de Madrid, 16-I-1924, p. 3.

318. Redacción, Heraldo de Madrid, 7-II-1925, p. 3; José de Lasema, El Imparcial, 7-II-1925, p. 2, y E. Díez-Canedo, El Sol, 7-II-1925, s. p.

319. José de Lasema, El Imparcial, 27-II-1923, p. 3, y Redacción, Heraldo de Madrid, 27-II-1923, p. 4.

320. Redacción, Heraldo de Madrid, 3-III-1925, p. 5, y Redacción, El Imparcial, 1-III-1925, p. 3.

321. Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 258-259.

322. Manuel Machado, El Liberal, 3-XII-1916, p. 3; Ramón Pérez de Ayala, El Imparcial, 3-XII-1916, p. 2; Redacción, El Imparcial, 1-XII-1916, p. 6 y 6-XII-1916, s. p. y A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 30-XI-1916, p. 3, 1-XII-1916, p. 1, y 3-XII-1916, s. p.

323. J. L. García del Busto, Turina, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 58.

324. R. Pérez de Ayala, El Imparcial, 22-XII-1916, pp. 1-2; A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 23-XII-1916, s. p., y Manuel Machado, El Liberal, 22-XII-1916, p. 3.

325. En una carta, cuyo original me fue facilitado por Andrés Peláez, Pedro Pablo de Alarcón manifestaba a Ricardo León su conformidad para que Manuel de Falla y los Martínez Sierra llevasen adelante su proyecto. Transcribimos el texto a continuación:

*Señor don Ricardo León. Mi muy querido y venerado amigo: Pocas horas antes de recibir su estimadísima carta me ha visitado mi amigo el señor Prado en nombre de los Sres. Martínez Sierra y Falla por creer que Ud. con sus achaques y trabajos no podría llevar a cabo la misión que le habían confiado. En duro trance nos colocan cuantos solicitan llevar a la escena las novelas de nuestro inolvidable padre (q.e.p.d.) y más cuando esa solicitud viene por conducto tan autorizado y de tanta admiración en esta casa como el de Ud., pues ni podemos atropellar el deseo expreso y terminante de nuestro padre de que sus obras no se adaptaran al teatro, (deseo que es sagrado para nosotros), ni dejamos de agradecer y de mirar con simpatía esas peticiones, que al propio tiempo que constituyen un homenaje a su memoria, son un testimonio vivo de la estimación en que tienen sus obras. Por fortuna, en este caso, como Ud. indica en su carta, no se trata de una adaptación a la escena y por tanto creo que no cabe dar ni negar autorización para ello y más si se tiene en cuenta, que el título de la acción mímica que van a estrenar y el fondo del asunto pueden tener su paternidad en el romance popular que sirvió de base a la novela. No habrá pues oposición ni protesta por nuestra parte, sintiendo muy de veras que quede reducida a esto la benevolencia que Ud. nos pide y que por las razones dichas, tengan que quedar ocultos y disimulados el aplauso sincero y la gratitud íntima que en otro caso, irían por delante como tributo debido a los que honran una memoria tan querida para nosotros. Y con el ruego vivísimo que sea pronto una realidad esa visita de Ud. en la honrosa compañía de sus inmortales obras (obsequio que agradecemos de antemano) y con un afectuoso saludo de mi madre, mujer y hermanos, le envía un cariñoso abrazo su devoto admirador y amigo. (q.b.s.m.) Pedro P. de Alarcón. 4-IV-1917.*

326. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 8-IV-1917, s. p., y *Tristán*, El Liberal, 8-IV-1917, p. 3.

327. Redacción, El Imparcial, 12-XI-1916, s. p.

328. Heraldo de Madrid, 31-III-1924, p. 5.

# II.- LA ACTIVIDAD EMPRESARIAL DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

## II.1.- La actividad empresarial en Madrid entre 1900 y 1936

Las páginas que se han dedicado al teatro español del siglo veinte tenían por objeto, hasta hace poco tiempo, analizar con mayor o menor acierto todos los aspectos que hacían referencia al texto dramático. El teatro figuraba exclusivamente como un género literario y, de este modo, era frecuente encontrar en los manuales clasificaciones por autores, géneros, etapas, etc., pero poca o ninguna información podíamos encontrar acerca de todos los demás elementos que conforman el hecho teatral. Poco a poco se ha ido aceptando que la creación de unos determinados textos dramáticos y su éxito o fracaso sobre las tablas han obedecido siempre al complejo sistema de relaciones que se establece, principalmente, entre artistas, técnicos y público; pero aun teniéndolo en cuenta, este nuevo punto de vista, si bien abría nuevas perspectivas de estudio que más tarde o más temprano iban a permitir un mejor conocimiento del hecho teatral, seguía haciendo depender excesivamente, a nuestro juicio, el análisis en función del texto. Las innovaciones técnicas que se fueron experimentando desde finales del siglo pasado, especialmente en materia de iluminación, el agotamiento progresivo de la estética realista y el conocimiento de formas teatrales distintas de las occidentales han ido producido tales cambios a lo largo de este siglo que la práctica teatral ha variado considerablemente y, de forma consecuente, también ha tenido que hacerlo su estudio. Aunque no son temas agotados, especialmente en lo que al teatro español se refiere, el trabajo

sobre escenógrafos, cartelera, innovaciones técnicas y artísticas de los directores de escena y sus aportaciones al teatro moderno han sido estudiados con cierta exhaustividad.

Más recientemente, el enfoque fundamentado en la "Estética de la Recepción" ha desvelado en buena medida la importancia que el público ha tenido y tiene para marcar las directrices teatrales en función de gustos, poder adquisitivo o costumbres. La información recogida en la prensa ha resultado fundamental para conocer qué número de representaciones alcanzaba una obra -llegar a las cien funciones era sinónimo de éxito rotundo-, qué precios tenían las localidades, qué géneros gozaban de la aprobación del "respetable", cuál era la correspondencia entre géneros y locales, qué necesidad había de cambiar el cartel y, en definitiva, qué importancia tenía el teatro para la sociedad española de principios de siglo como fenómeno artístico y como fenómeno social, si es que estos ámbitos pueden separarse.[1] Con estos y otros puntos de vista se han añadido nuevos paradigmas a los genéricos y, de este modo, no es infrecuente encontrar una clasificación que nos interesa recoger aquí: la que divide, a menudo de forma bastante simplista, el teatro en "comercial" y en "no comercial". Al margen de las muchas consecuencias implícitas que tal estructuración supone, nos parece relevante destacar que, curiosamente, los factores económicos siempre se han manejado para explicar múltiples aspectos de la realidad teatral de este siglo: las causas de la "crisis", el abandono de algunos géneros, el éxito de otros..., pero con ser un lugar común la identificación teatro-negocio o teatro-industria, son muy pocas las páginas dedicadas al análisis de las empresas teatrales en el sentido estricto: formación de compañías, sistemas de contratación, arrendamiento de locales, impuestos y, sobre todo, empresarios teatrales. La profundización en el conocimiento de la figura del empresario teatral, a menudo oculta tras la de directores o primeros actores, es fundamental para alcanzar una mejor comprensión del hecho teatral ya que del

equilibrio entre lo artístico y lo económico depende, sin lugar a dudas, del grado de innovación alcanzado por el teatro español de este siglo.

En este sentido, la aparición de Gregorio Martínez Sierra en el panorama teatral español de principios de siglo resulta de capital importancia ya que su labor como empresario propició la creación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra que desarrolló una actividad teatral destacadísima en escenarios españoles y extranjeros durante más de quince años consecutivos y que, en muchos aspectos, podemos considerar claramente innovadora.

No podemos entender qué supuso la formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra para el teatro español de principios de siglo y en qué medida contribuyó a renovarlo sin repasar, siquiera brevemente, las líneas maestras que marcaban el funcionamiento habitual de las compañías al uso.

Por lo que a la relación entre locales y géneros se refiere, lo habitual era que cada teatro estuviera asociado a un determinado género[2] y, consecuentemente, a un determinado público. Esto hacía que también los empresarios "tomasen" unos teatros y no otros dada la dificultad que había para modificar los hábitos del público incluso con el cambio de locales. De este modo, teatros como el Apolo o el Eslava fueron a principios de siglo "templos de la sicalipsis" y ofrecían un repertorio basado fundamentalmente en el género lírico de *varietés*, lo que hizo que los empresarios de estos teatros fueran principalmente músicos, como es el caso del maestro Arturo Serrano, o de Vicente Lleó, etc. Por otro lado, teatros como el de la Princesa o el Lara se dedicaron más a los géneros dramáticos y contaron con empresarios como María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza o Cándido Lara. Lo habitual era que los primeros actores o que los músicos fueran a la vez los empresarios y directores de las distintas compañías. No es de extrañar, pues, que los demás

miembros de cada compañía se ajustasen a las condiciones propias de los primeros actores y de los géneros teatrales en los que éstos destacaban.

Salvo contadas excepciones, lo normal era que la propiedad de los locales no recayera en los artistas, sino en gentes que a menudo nada tenían que ver con la práctica teatral. Como propietarias de los locales, buscaban obtener por su uso el máximo rendimiento posible jugando con la ley de la oferta y la demanda. Estos dueños de los locales solían ser reacios a introducir cualquier reforma que contribuyera a la mejora de las condiciones de la sala y, al mismo tiempo, de los espectáculos allí representados. Así, es preciso distinguir entre propietarios y empresarios. Estos arrendaban los teatros normalmente por temporadas y pagaban a los propietarios elevadas sumas, además de los impuestos y de los gastos de la compañía. A menudo, las reformas efectuadas en los locales corrían por cuenta del empresario, no del propietario del teatro. Por el epistolario de Gregorio Martínez Sierra, sabemos que esto sucedía tanto en los teatros españoles como en los hispanoamericanos. En una de las cartas que Gregorio envía a María desde Buenos Aires afirmaba lo siguiente:

> *...el juego de luces y las colocaciones en los tres arcos son dificilísimas, sobre todo en el escenario del Odeón, que es un teatro muy simpático, pero montado a la antigua, sin ninguna comodidad para trabajar. Y la dueña, que es archimillonaria y cobra el 15% de la entrada bruta como alquiler, no se quiere gastar un céntimo en reformarle. Todos los propietarios son iguales. Por cierto, que nadie quiere arrendar Eslava. Me alegro para que aprendan. Los teatros en Madrid marchan muy mal, tanto que el Gobierno parece dispuesto a rebajar considerablemente los impuestos. Y supongo que un día u otro los caseros, sobre todo si no alquilan, también se pondrán en razón.*[3]

Cuando terminaba la temporada, normalmente a finales del mes de mayo, se iniciaba un periodo de intrigas surgidas habitualmente por la entrada o salida de actores de las distintas compañías, por la obtención o no de obras de los autores más prestigiosos y por la ocupación de los locales por parte de cada una de las compañías. Este tipo de movimientos, que venía

fraguándose de atrás, llegaba a su máximo apogeo durante los meses de verano, cuando muchas compañías salían de gira por provincias y coincidían, preferentemente, en San Sebastián, tal vez la plaza más cotizada durante el mes de agosto ya que allí veraneaba buena parte de la aristocracia y de la alta burguesía, es decir, el público cuyo poder adquisitivo permitía una actividad teatral próxima a la de Madrid o Barcelona durante el resto de la temporada. Allí se daban cita las principales compañías, se celebraban homenajes y todo el mundillo de la farándula aprovechaba para cerrar sus negocios. Por lo que a los locales se refiere, la mayor queja que tenían los empresarios era el altísimo precio que tenían que pagar por ellos, especialmente por los que contaban ya con tradición, con un público fiel que garantizaba unos importantes beneficios, aunque la competencia y el riesgo pudieran ser mayores dada la mayor inversión necesaria. Así lo reconocía Gregorio cuando escribía:

> *No sé si te he dicho que probablemente volverán a darle a Serrano La Zarzuela porque nadie la quiere en vista de que está tan cara.*[4]

Cuando en 1923 se agudizó la llamada "crisis teatral", algunos periódicos se ocuparon por extenso del asunto. El Imparcial, entre otros, dio la voz de alarma porque "la crisis teatral en España es honda. Unas cuantas empresas, muy pocas, han podido a duras penas defender el negocio en Madrid, donde hoy existen más de veinte compañías sin contrata, caso que no se conocía desde el año 1914".[5]

Ya en 1925, este mismo periódico propuso a la S.G.A.E. la celebración de una asamblea "entre todos los elementos afines al teatro para tratar acerca de la crisis".[6] De todas las causas que se argumentaron, el caballo de batalla fue la rebaja de los impuestos,[7] así como todos aquellos aspectos económicos del teatro. Por espacio de varias semanas, representantes de varios sectores teatrales expresaron su opinión en las páginas de El Imparcial y, curiosamente, se habló poco de

arte y mucho de dinero. Por ejemplo, el autor Federico Romero propuso una rebaja de los impuestos, la revisión de las tarifas sobre derechos de autor, la revisión del alquiler de locales destinados a teatros y las retribuciones a los actores, profesores de orquesta y técnicos.[8] Es decir, el representante de los autores habló más de la taquilla que de los gustos del público o del repertorio.

Una semana más tarde fue Gregorio Martínez Sierra el que tuvo oportunidad de explicar cuál era su opinión, como empresario, respecto a la tan traída y llevada "crisis teatral". Coincidió con todo el mundo en la idea de que la situación era grave, pero, sorprendentemente, habló menos de la taquilla. También consideraba que los impuestos eran muy altos, pero acto seguido añadió que había demasiados locales de espectáculos, poca producción para nutrir tanto teatro, que los buenos actores estaban repartidos y que para que el teatro se renovase era imprescindible dejar el camino libre a la producción extranjera".[9]

El negocio teatral resultaba, con todo, arriesgado, por lo que era imprescindible asegurarse un número importante de obras para estrenar en cada temporada y que llevasen la firma de los autores más prestigiosos del momento. Contar con obras de Jacinto Benavente, de los hermanos Álvarez Quintero o de Carlos Arniches suponía ganarle mucho terreno a las otras compañías. Por el contrario, que un autor negase obra a un empresario era un medio de presión eficaz. Este fue el recurso que emplearon, por ejemplo, los hermanos Álvarez Quintero para conseguir que en 1908 Eduardo Yáñez aceptase estrenar en el teatro Lara la obra de Gregorio Martínez Sierra, La Sombra del padre.[10] Otros autores refieren esta anécdota a Canción de cuna, la creación de mayor éxito de los autores y la que les abrió, sin duda, las puertas de los demás teatros.[11] Independientemente de cuál fuera la pieza en cuestión, lo que nos parece más destacable en este caso es la fuerza que llegaron a tener, amparados en su éxito, algunos autores. Este poder no siempre ha sido puesto de

manifiesto al señalar el evidente carácter industrial del teatro español de aquel periodo. Cada vez que se ha señalado el escaso valor artístico de muchas obras, la constante repetición de fórmulas ya gastadas y el inmovilismo de nuestra escena los autores se han escudado en la tiranía del público y en la repercusión de éste en la taquilla, que obligaba a constantes cambios en la cartelera y a una dependencia absoluta de los empresarios. Sin embargo los empresarios no tenían tanto poder. Los menos hábiles tuvieron un paso efímero y los más poderosos tuvieron que bregar con autores, actores, críticos y público. En este sentido, algunos testimonios como el recogido arriba prueban el poder de algunos autores influir en los empresarios o la estrecha relación existente en otros casos entre autores y empresarios -a veces ambas funciones recaían en la misma persona-. Por tanto, los empresarios no fueron los únicos responsables de la existencia de un teatro comercial, sino que más bien hicieron posible la existencia de un teatro mayoritariamente aplaudido por el público y denostado por la crítica en el que podemos encontrar algunas piezas magníficas, muy pocas, que alcanzaron más de cien representaciones, y una cantidad incalculable de obras de interés sociológico o histórico más que artístico y que muy a menudo duraban poco tiempo en cartel porque su calidad dramática era más que dudosa y en la puesta en escena no había ningún elemento que justificase su permanencia.

Cuando Gregorio Martínez Sierra era ya un autor de prestigio sentía cómo podía intervenir como árbitro en calidad de autor, no de empresario, como parecen revelar estas líneas escritas a María de la O:

> *Cadenas me ha pedido La Llama para inaugurar el nuevo teatro de las Cuatro Calles. Si se nos ocurre, haremos una obra a Simó Raso para darle una puñalada a Yáñez. Don Cándido le ha dejado Lara para mientras viva, pero si pierde dinero tres meses, y así ocurrirá, tendrá que irse.*[12]

No puede entenderse suficientemente esta cita sin tener en cuenta que la rivalidad existente entre Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Yáñez, o lo que es lo mismo, entre las empresas del teatro Eslava y del Lara era profunda y trascendía lo meramente artístico. Yáñez se había resistido a estrenar obras de Martínez Sierra y cuando lo hizo fue bajo la presión de autores como los hermanos Álvarez Quintero. Por otro lado, cuando Martínez Sierra decidió formar la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra lo hizo, como veremos más adelante, de un modo "poco elegante", ya que contrató a los principales actores de la compañía del teatro Lara -en la que estaban trabajando, entre otros, Catalina Bárcena y Manuel Collado- antes de que terminase la temporada. A pesar de las muchas carencias que tenían las compañías que se podían ver por nuestros escenarios, perder a las principales figuras podía representar el hundimiento de la compañía, ya que muchas veces el público acudía exclusivamente a ver a algún artista en particular, según declaraba él mismo en palabras a su mujer:

> *Yáñez según me dicen sigue cada día más desconcertado: sólo el Heraldo le ayuda diciendo que en Lara no ha pasado nada, que la Abadía es una gran actriz digna de compararse y aun de superar a cualquiera y que el año próximo habrá una compañía monumental.*[13]

Por último, no debemos olvidar la rivalidad económica y artística, puesto que se trataba de compañías que se repartían una parcela teatral común y, en consecuencia, la desaparición o el fracaso de una podía suponer el éxito de la otra.

A pesar de las numerosas críticas que sufrió la figura del empresario, lo cierto es que tanto el poder como la responsabilidad de algunos autores fue, si cabe, mayor. Tal llegó a ser en ciertos casos que permitió o impidió que algunos empresarios se atrevieran a "tomar" determinados teatros. Al menos esa es la impresión que parece tener Gregorio Martínez Sierra cuando hace afirmaciones como la que recogemos a continuación, en la que le explicaba a

su mujer:

> *Me cogió Luna, que estuvo deshaciéndose: dice que me quiere hablar enseguida. Mientras tanto el imbécil de Serrano, que no se atrevió más que a saludarme le decía a Borrás que se encargase de ponerme a bien con él porque si no hacemos las paces no se atreve a tomar la Zarzuela para el año próximo y que está harto de operetas y quiere música seria.*[14]

De lo dicho anteriormente no debe deducirse que el empresario fuese, ni mucho menos, una víctima más del sistema. Sólo pretendemos ilustrar con algunos ejemplos que el adjetivo "comercial" para calificar buena parte de la producción teatral de aquellos años no es una consecuencia exclusivamente de un teatro puesto en manos de varios empresarios cuya única finalidad era obtener pingües beneficios, mientras que los pobres autores eran víctimas inocentes de las leyes del mercado, sino que éstos también tuvieron una enorme responsabilidad en el tipo de teatro que pudo verse sobre los escenarios españoles.

En ocasiones, el primer actor y director de la compañía mostraba interés por ciertas obras, pero si el empresario se oponía resultaba del todo punto imposible llevarlas a las tablas. Podía ocurrir que las razones que esgrimía el empresario fuesen de índole artística o moral al juzgar algunas obras "atrevidas" para el momento. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, con la obra Los saltimbanquis, de Gregorio Martínez Sierra. En esta pieza, dedicada a Santiago Rusiñol, se pueden rastrear los inicios modernistas del autor. Va precedida de unas "ilustraciones líricas" de Juan Ramón Jiménez que aluden al camino del arte, de la poesía; al sendero de la felicidad. El texto se divide en tres actos en los que destacan fundamentalmente las acotaciones modernistas.[15]

El actor y director Emilio Thuillier se interesó por estrenarla en el teatro de la Comedia, pero el empresario de este teatro se opuso por considerarla demasiado moderna. Curiosamente, la reelaboración de esta obra le proporcionó a Gregorio Martínez Sierra otro de sus más brillantes

triunfos ya que dio origen a la zarzuela Las Golondrinas, con música de José María Usandizaga. Como puede apreciarse, el buen olfato de Thuillier no se vio correspondido por el del empresario de turno y su exceso de precaución le privó de un más que probable éxito. En definitiva, también hubo empresarios muy torpes que no supieron desarrollar con éxito su labor, incluso después de destacar como autores o como compositores. Parece, pues, que no bastaba con conocer el mundillo de la farándula y tener influencias para ser un buen empresario. Martínez Sierra opinaba lo siguiente de algunos colegas:

> *Conviene tener muchas armas a mano. A Linares Rivas le ha ido muy mal en Cervantes, y a Romea desastrosamente en el Odeón. No me alarma porque son dos empresarios muy malos.*[16]

Las razones puramente económicas también fueron fundamentales para diseñar los géneros o la puesta en escena. Para cualquier empresario una obra que necesitase de un elevado número de actores llevaba aparejada, obviamente, una nómina más costosa que otra con pocos personajes. Otro tanto puede decirse de aquellas obras que necesitaran de muchos decorados o de un rico vestuario para la puesta en escena. Veremos la importancia que estos aspectos tuvieron en la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra y cómo se pensaban muchas obras partiendo precisamente de estas condiciones.

En definitiva, la puesta en escena elegida no solamente dependía del buen gusto, sino también de la mayor o menor racanería de los empresarios. Lo seguro era contratar a un actor de éxito, estrenar la obra de algún autor querido por el público y no buscar las "extravagancias" en los temas o en la puesta en escena. Incluso para el teatro catalán, en el que existían propuestas renovadoras de un altísimo nivel, Francesc Curet solicitaba en 1917 un empresario ideal:

> *El teatro catalán espera todavía su empresario, hombre idealista, culto, inteligente, conocedor de los asuntos escénicos y de la psicología del público, que tenga tacto y que sepa distinguir.*[17]

Ese empresario debía ocuparse de otros aspectos, además de los señalados por Curet, que tenían que ver con la propaganda, con los estudios de mercado. Una buena compañía con una oferta teatral digna podía fracasar si el empresario no calculaba adecuadamente la importancia de las fechas, las combinaciones del cartel, el precio de las localidades o, sencillamente, los anuncios en la prensa. Con ocasión de la presentación de la compañía en Lérida, Martínez Sierra se quejaba:

*También es cierto que no han hecho propaganda los empresarios estos miserables.*[18]

Cuando Gregorio Martínez Sierra gozaba ya de una dilatada experiencia sabía en qué consistía fundamentalmente el trabajo de empresario y cómo debía moverse para obtener los mejores resultados. Declaró a su esposa, María Lejárraga, hacia 1926:

> *...todo estriba, como en España, en calcular la duración de las temporadas, elegir teatros y empresarios y llegar a todas partes en época propicia. Y de esto no sabe nadie ni aquí ni allí: no existe el representante de compañía como es debido.*[19]

Así pues, la figura del empresario teatral era muchísimo más importante de lo que habitualmente se ha reconocido. Es cierto que su interés especulativo, su ánimo de lucro, ha marcado fuertemente el camino del teatro "comercial", pero no es menos cierto que de esa trayectoria fueron igualmente responsables otros profesionales que también buscaron enriquecerse fácilmente explotando aquellos recursos que el público pagaba de buen grado, aunque fuese en detrimento del arte. Sobre esta idea hay otra que aún nos parece más importante: cualquier intento de renovación también necesitó de un empresario que hiciera posible ese proyecto y que asumiera los riesgos inherentes a cada espectáculo.

En esta necesidad de mejorar la oferta teatral cuidando exquisitamente lo artístico, asumiendo las experiencias de innovación y no perdiendo de vista la importancia fundamental de la

taquilla para poder seguir adelante y ofrecer el mejor espectáculo posible es donde tiene un lugar de primer orden, como vamos a ver a continuación, la figura de Gregorio Martínez Sierra.

## II.2.- Gregorio Martínez Sierra, empresario

### II.2.1.- Primeros contactos

La aparición de Gregorio Martínez Sierra en el panorama de la escena española de principios de siglo marcó, por varias razones, un hito dentro de la historia del teatro español del siglo XX. Dados su carácter y su concepto de la actividad teatral, no es fácil precisar los límites que separaron su trabajo como director artístico de su trabajo como empresario teatral. De hecho, él jamás concibió ambas tareas de forma separada. No obstante, las páginas que siguen a continuación valoran, esencialmente, la labor en el segundo de esos aspectos desarrollada por Gregorio Martínez Sierra entre los años 1915 y 1929, período en el que de forma ininterrumpida estuvo al frente de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

Uno de los rasgos que definen la personalidad de Gregorio Martínez Sierra fue el indudable sentido práctico y comercial que imprimió a todas sus actividades. No es de extrañar, pues, que convertirse en empresario teatral tuviera para él una significación especial, ya que le permitía satisfacer sus intereses artísticos y económicos. Nos parece que, prácticamente durante toda su vida, ese fue el objetivo fundamental de los esfuerzos de Martínez Sierra. Ese pragmatismo explicaría su desbordante y polifacética actividad de los primeros años. El interesado en la biografía de Martínez Sierra lo encontrará tempranamente muy bien relacionado con todo el mundo literario y artístico de aquellos años: Valle-Inclán, Benavente, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Manuel de Falla...

Así, lo vemos aparecer en 1899 como actor y colaborador en el Teatro Artístico Libre,[20] acometer empresas editoriales -Helios,[21] Vida Moderna,[22] Renacimiento[23]- o cultivar distintos géneros literarios, incluidos los periodísticos.

Gracias a su frenético dinamismo de los primeros años, Gregorio Martínez Sierra conoció los entresijos de la vida literaria, primero, y de la vida teatral, después. De este modo fue recogiendo paciente y sagazmente todas sus experiencias de los primeros años hasta encontrarse en condiciones de formar, en 1915, una compañía teatral en la que él habría de ser empresario y director, es decir, podría hacer compatibles los vértices artístico y económico de un triángulo, el teatro, que él mismo completaba con su propio repertorio.

Sus primeros contactos con el teatro tuvieron lugar cuando Gregorio era todavía un niño. Tal vez, su habilidad comercial era hereditaria, ya que su familia tenía un negocio, la Casa Sierra, que se ocupaba, entre otras cosas, de la instalación eléctrica en los teatros, es decir, se trataba de una familia en cierto modo pionera. Era obligado que a cada representación acudiese un técnico de la empresa con la misión de supervisar el buen funcionamiento de la instalación. Pues bien, según el testimonio de María Lejárraga, Gregorio acompañaba frecuentemente a los técnicos al teatro los domingos y esto le permitía asistir a representaciones y aprender el artificio de la puesta en escena "que había de ser la apasionadamente preferida de sus múltiples actividades".[24]

No mucho más tarde, con dieciocho años, se encuentra entre los integrantes del Teatro Artístico Libre, casi paralelo en el tiempo a la empresa que más puntos de contacto artístico ofrece con la de Martínez Sierra, el Teatre Íntim dirigido por Adrià Gual en Barcelona. A pesar de su corta duración, el Teatro Artístico Libre tuvo que suponer un aprendizaje valiosísimo para el inquieto Martínez Sierra ya que contribuyó poderosamente a perfilar sus gustos y le mostró la

importancia de una buena gestión empresarial para llevar a buen puerto cualquier iniciativa en materia teatral. Es fácil suponer que sus buenas relaciones con la sociedad literaria de aquella época y su deseo de abrirse camino en el teatro le hicieran reparar, al menos teóricamente, en los caminos por los que estaba transitando la escena europea de finales del siglo XIX. Sin embargo, Martínez Sierra no va a conocer directamente esas experiencias hasta 1905 cuando, por problemas de salud - en la familia de Martínez Sierra la tuberculosis atacó de forma implacable y causó la muerte de varios de sus hermanos- debió abandonar Madrid e iniciar un viaje de descanso por Europa. La idea era alejar a Martínez Sierra de toda actividad, pero no fue así ya que María nos cuenta cómo en París Gregorio "iba, sí, a los teatros, a veces a tres en una misma noche, mas no como a espectáculo, sino como a fuente de información; a estudiar, no a divertirse; su vocación esencial fue la de director de escena, y para 'doctorarse' en esa Facultad no desaprovechó ocasión ni momento".[25]

A su regreso, encontramos a Martínez Sierra como uno de los colaboradores más destacados de la revista Teatralia que, bajo la dirección de Rafael Marquina, reforzó la actividad dramática del Teatre Íntim desde 1907, año de enorme actividad dentro del grupo encabezado por Adrià Gual, como prueban, además de la fundación de la revista, la incorporación del célebre actor Enrique Borrás, el ciclo de conferencias formativas que se inició también durante esa temporada y la contratación para la temporada 1908-1909 del teatro Novedades, de Barcelona, como lugar natural para las representaciones del Teatre Íntim. Por estos mismos años surgieron una serie de publicaciones como El Teatro, El Arte del Teatro, Crónica Teatral o Comedias y Comediantes que junto con Teatralia defendían la renovación teatral española a través de distintas propuestas. Entre las propuestas más interesantes que defendió la revista catalana estuvo la del "Teatro poético", una de cuyas posibilidades era el "drama-cuento", denominado por Adrià Gual "Gran teatro", que se

aproximaba mucho en todos los aspectos al Teatro de los Niños. La primera tentativa de espectáculo creado exclusivamente para los niños surgió en Barcelona, con los "espectacles i audicions Graner". En agosto de 1907 se estrenó el Qüento de Nadal, de Apel.les Mestres, que fue la primera obra de teatro escrita en España pensada para público infantil. La revista Teatralia llamó cariñosamente a su autor "el gran poeta de las pequeñas cosas". Su Qüento de Nadal era la dramatización de una narración de las que cuentan las abuelas al rescoldo del hogar las noches de invierno. "Es una dramatización hecha con toda la ingenua pureza de un arte sencillo y claro, adecuado para la comprensión no demasiado complicada de los niños."

Como prueba de la existencia de unas inquietudes comunes en Madrid y Barcelona, un año después nace en Madrid el Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente. Un teatro infantil dirigido por buenos escritores que parecía llamado a alcanzar la más sana trascendencia. También poco antes hubo un fracasado intento por parte de los hermanos Álvarez Quintero, del que se hizo eco García Sanchiz en la misma revista Teatralia, defensora a ultranza de este tipo de espectáculos. Como recoge Francisco Porras, un crítico madrileño comentaba, según la revista Teatralia:

> *El Teatro de los Niños que proyectan fundar algunos literatos de talento, con nuestro gran Benavente a la cabeza, va por muy buen camino, según mis noticias. Cuéntase ya con un capital de trescientas mil pesetas y espérase acercarse a los dos millones. Probablemente el edificio se construirá donde estuvo el teatro de la Alhambra, y, hasta que se construya no será difícil que las funciones se den en el Español.*[26]

En esta revista también colaboraron Ignasi Iglesias, Àngel Guimerà, Eduardo Marquina, Adrià Gual, Enrique Díez-Canedo, Miguel de Unamuno y Jacinto Benavente. Esta nómina de colaboradores, bajo el signo de la renovación, hizo de Teatralia un eslabón importante, a nuestro juicio, entre la escena catalana y la madrileña.

## II.2.2.- Repertorios

La elección de un teatro como el Eslava no era una cuestión baladí. Cada vez que una temporada se aproximaba a su fin, se iniciaba una actividad frenética entre los empresarios y los dueños de los locales, muy a menudo ajenos del todo a cuestiones artísticas. Las dimensiones de una ciudad como Madrid hacían que no primase tanto la ubicación de los locales como el coste de su arrendamiento y, por encima de todo, el público que tradicionalmente acudía a los mismos. Con los años, se había ido configurando una especialización de los locales por géneros, lo que podía facilitar o complicar las cosas a los nuevos empresarios, en función de la oferta que tenían pensado servir a su público. En este sentido, el público de Eslava se había identificado tradicionalmente con el género lírico y Martínez Sierra estaba muy vinculado a él, ya que sus éxitos más recientes habían sido precisamente obras próximas al mismo, como Las Golondrinas, El Amor brujo o La Llama. Estos éxitos y la colaboración con músicos tan importantes como Manuel de Falla o Joaquín Turina hicieron de Martínez Sierra uno de los puntos de referencia más importantes para una temporada, la de 1916-1917 que, a su parecer, se anunciaba como mayoritariamente lírica, según él mismo le comentaba a su mujer:

> *Dile que la temporada próxima casi todos los teatros de Madrid serán líricos. No sé si te he dicho que probablemente volverán a darle a Serrano La Zarzuela porque nadie la quiere en vista de que está tan cara.*[27]

Además de esto, hay algunos aspectos que relacionaban a Martínez Sierra con el género lírico y, por tanto, con un teatro como el Eslava. En primer lugar, su socio, Enrique Borrás, se anunciaba como próximo director del Liceo, de Barcelona, ocasión que no podían dejar pasar para consolidar un negocio de la envergadura del que ellos pretendían dirigir. En segundo lugar, el

eclecticismo de Martínez Sierra y su sentido de la renovación le hizo concebir la posibilidad de imponer un género como la "pantomima", en el que la música gozaba de un enorme protagonismo. Todos estos elementos convirtieron a Martínez Sierra en uno de los árbitros de la actividad teatral de una temporada eminentemente lírica y en la que disponer de un teatro como Eslava suponía llevar mucho terreno adelantado. Al menos, así lo percibía él mismo en otra de sus cartas:

> *No te dije que la otra noche en el banquete a Romero de Torres se me acercó Arturo Serrano, abrazándome como si fuéramos íntimos, y me dijo que necesitaba hablar conmigo para poner en mis manos la zarzuela El delirio. También Chicote está muy amable: ha contratado a la Leonis (Amparito) a Jorge y a la Tellaeche porque quiere hacer de cuando en cuando música seria. Loreto se retira. Chicote dirigirá Apolo y tampoco trabaja. Al Cómico va García Ortega. Al Infanta Isabel, reformado con palcos, irá la Palou. Cadenas me ha pedido La Llama para inaugurar el nuevo teatro de las Cuatro Calles. Si se nos ocurre, haremos una obra a Simó Raso para darle una puñalada a Yáñez. D. Cándido le ha dejado Lara para mientras viva, pero si pierde dinero tres meses, y así ocurrirá, tendrá que irse .*[28]

Su experiencia como director editorial en Renacimiento[29] y como presidente de la S.G.A.E[30] le permitieron acceder al mundo empresarial al tiempo que le proporcionaron un enorme repertorio teatral nacional y extranjero que completaría el suyo propio. Ya hemos señalado más arriba lo importante que era para cualquier compañía disponer de un número suficiente de obras que permitiese los continuos cambios de cartel. Uno de los recursos más utilizado fue el de "apalabrar" con los autores más prestigiosos los derechos para representar obras aún no escritas por ellos. Con estas obras se iba conformando poco a poco un repertorio de compañía, pero esto no era suficiente ya que el público demandaba obras nuevas y obligaba a continuos cambios de cartel. Además, no debemos olvidar que lo normal era ofrecer un mínimo de dos funciones diarias y a veces cada función requería la puesta en escena de dos o tres piezas breves -pasos de comedia, juguetes cómicos, apropósitos, etc.- o su combinación con proyecciones cinematográficas, cantables y una serie variada de espectáculos. Acudir al repertorio extranjero era una opción

estética de carácter renovador que llegaba a convertirse en su caso en una necesidad empresarial. En este sentido, la gestión de Gregorio Martínez Sierra como director artístico de la editorial Renacimiento suponía un factor de apoyo decisivo ya que el número de adaptaciones que se pudo presenciar en el teatro de preguerra fue enorme. En algunos casos, mantenía correspondencia directa con los autores con el fin de negociar derechos de traducción y posteriormente de representación. Del prestigio de los autores dependía en buena medida el interés de Martínez Sierra. Un buen ejemplo del conocimiento privilegiado que Gregorio Martínez Sierra tenía de los principales dramaturgos europeos del momento sería esta carta remitida en diciembre de 1913 por Maurice Maeterlinck:

> *8 dec. 1913.*
> *Cher Monsieur*
> *J'ai bien reçu le chèque de 500 francs que vous avez eu l'obligeance de m'envoyer pour le premier vol. de théâtre. Je vous en remercie bien sincèrement.*
> *Il m'est, pour l'instant, difficile de vous répondre définitivement au sujet de* ***Monna Vanna****, L'oiseau bleu et Marie-... parce que l'agent de la société des auteurs dramatiques est en pourparlers au sujet de ces pièces, et m'a demandé un délai: mais dès que j'en pourrai disposer je vous en informerai, car je serai très heureux de posséder tout mon théâtre homogène dans votre traduction que je devine excellente. Du reste je vous aviserai toujours de toute offre sérieuse afin que je puisse vous donner les préférences.*
> *Je viens de recevoir votre élégant volume et regrette de plus en plus vivement mon ignorance de votre belle langue.*
> *Croyez-moi, cher Monsieur, votre très dévoué.*
> *Maeterlinck.*[31]

Con todo, lo más habitual era que Martínez Sierra buscase obras para su repertorio en el teatro Eslava o para cedérselas a otros empresarios, una vez obtenidos los derechos. Por ello, aún más importante que el prestigio de los autores era el éxito que dichas obras hubieran alcanzado en los principales teatros de Londres, París o Nueva York. Como no era fácil viajar continuamente a esos lugares y había que aprovechar el momento de éxito de cada obra, este trabajo se hacía a través de los distintos agentes[32] con los que Gregorio Martínez Sierra y su esposa, María Lejárraga,

mantenían correspondencia periódica. El procedimiento se repetía invariablemente. Lo primero era comprobar el éxito de la obra y ver la posibilidad de una adaptación al teatro español, puesto que los gustos podían variar. A continuación, era fundamental que los derechos sobre esa obra no hubieran sido adquiridos previamente por alguna otra empresa -Ricardo León fue un hábil intermediario en estos menesteres-. Si la obra interesaba y estaba en venta, se iniciaba una negociación que contemplaba no sólo los derechos de adaptación y estreno, sino el plazo máximo para estrenar la obra[33] y la categoría del teatro donde había de representarse. Muy a menudo, el agente facilitaba, además del texto, fotografías de la puesta en escena original, bocetos de figurines y múltiples aspectos que permitieran el mayor parecido posible entre una puesta en escena y otra.[34] La lista de obras extranjeras y la nómina de traductores de que disponía Martínez Sierra era extensísima. En una carta escrita por Lafont el 17 de junio de 1920 encontramos una información muy interesante acerca de las conexiones de Martínez Sierra con autores y editores extranjeros, así como los estrechos vínculos que establecía entre su actividad editorial y sus intereses como empresario y director de escena. Por este texto al que nos referimos sabemos el importe y la procedencia de un espectáculo tan bien acogido por el público como fue París-New York, así como la búsqueda incesante de monografías de arte, fotografías y grabados que posteriormente utilizaría tanto en la edición de libros como en la puesta en escena de algunas obras. Por lo que al repertorio se refiere, la lista de autores extranjeros, especialmente del siglo XIX, es enorme. En ella aparecen los nombres de Bjornson (Un muchacho feliz, Marcha nupcial), Jules Renard (El gorrón), M. Prevost (Mi querido Tommy), Dumas (La Dama de las camelias), Marivaux (Confidencias engañosas), Musset (Lorenzaccio) y Turguéniev (Nido de nobles). La nómina y entidad de los traductores para éstas y otras obras narrativas y líricas no está por debajo de la de los autores ya

que aparecen nombres como Rafael Cansinos-Asséns, León Felipe, Eduardo Marquina, Enrique de Mesa, Tomás Borrás o Alberto Insúa.[35]

En una carta escrita el 17 de mayo de 1917 por J. Garret Underhill a María Lejárraga se abordan algunas de estas cuestiones.[36] Uno de los aspectos más interesantes que trataba era el de la protección de los derechos de autor en el extranjero. En aquellos países con los que no había convenio era muy difícil proteger las obras y esto producía dos graves contratiempos. El primero era evidente: no se cobraban derechos de autor; pero el segundo no era menos grave ya que cualquier obra podía ser representada sin el permiso de su autor y esto provocó que cuando algunas compañías hicieron giras por Hispanoamérica se encontraron con la desagradable sorpresa de que el repertorio ya era conocido y lo que pretendían presentar como un estreno ya no lo era. Prueba de ello, eran estas líneas escritas a su esposa:

> *También tenemos que hacer cuanto antes dos comedias estilo Amanecer y Corazón ciego para mi compañía. Ese género es el que gusta en toda América, y como no hay tratados, en todas partes están mal estrenadas nuestras comedias, y son absolutamente precisas algunas comedias que no conozcan. Esto es importantísimo. Y han de ser como te digo comedias dramáticas y amables al mismo tiempo.*[37]

Para evitar estas desagradables sorpresas era imprescindible contar con un agente que conociera perfectamente la legislación vigente en aquellos países donde una obra se quería proteger. Ésta fue una de las razones que relacionó a Martínez Sierra con John Garret Underhill.

Otro de los temas tratados en la carta a que hacemos referencia era la información sobre obras americanas que pudieran interesar a Martínez Sierra para editar o, especialmente, para realizar adaptaciones. Se habla del contrato con A. Thomas para comprar los derechos de Her husband's wife. En él se especifica que la obra sería arreglada en dos actos, en lugar de los tres de que constaba en el original. La tarea de Underhill no se limitaba sólo a las cuestiones fiscales y

económicas, sino que también se extendían al campo de la traducción y de la asesoría. Informaba a Martínez Sierra de aquellas obras que habían obtenido éxito en Broadway, lo que sin duda podía ser información muy útil de cara a su representación en Madrid. Esto se aprecia en las siguientes palabras de Garret Underhill:

> *Durante la próxima quincena volveré a escribirle sobre lo que, en mi opinión, sea la mejor obra estrenada durante la temporada de Nueva York recientemente concluida, y enviaré algunos manuscritos para su consideración.*[38]

La experiencia editorial de Martínez Sierra, unida al éxito de crítica y de público como autor dramático con obras como Canción de cuna,[39] La sombra del padre,[40] Primavera en otoño,[41] Lirio entre espinas,[42] y a sus éxitos dentro del teatro lírico entre los años 1913 y 1915 con La Tirana,[43] Margot,[44] Las Golondrinas,[45] y El Amor Brujo,[46] fueron un punto de apoyo definitivo para la formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Sus éxitos como autor dramático le proporcionaron unos más que respetables beneficios artísticos y económicos que le permitieron abordar el ambicioso proyecto en unión con el actor Enrique Borrás. Solamente por derechos de autor, la S.G.A.E. le había liquidado hasta 1916 una cantidad superior a las 300.000 pesetas[47] y el número de representaciones alcanzado por algunas obras era un claro exponente de la aceptación y prestigio que había alcanzado como autor. En el capítulo dedicado a la autoría nos ocuparemos de este asunto.

## II.3- La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra: Las primeras giras

La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra nació en 1914 gracias a un curioso juego de relaciones personales y profesionales iniciado entre bastidores y camerinos. Los principales protagonistas de la comedia fueron el prestigioso actor Enrique Borrás, Gregorio Martínez Sierra, y la joven actriz, Catalina Bárcena, formada en la compañía de doña María Guerrero y que estaba destacando como primera actriz de la compañía del teatro Lara.

Los antecedentes inmediatos de Enrique Borrás lo sitúan ligado a una empresa catalana de enorme importancia para la innovación escénica de aquellos años, el Teatre Íntim dirigido por Adrià Gual. Enrique Borrás se incorporó a la compañía de Gual hacia 1907, año de fundación de Teatralia. El Teatre Íntim contrató el teatro Novedades, de Barcelona para la temporada 1908-1909, en la que representaron alguna obra de Martínez Sierra como Ocells de pas o Cor de dona. Curiosamente, este fue el primer teatro importante en el que actuaría, varios años más tarde, la compañía de Martínez Sierra con Enrique Borrás como primer actor. Adrià Gual y Enrique Borrás estrenaron allí unas quince obras y ofrecieron numerosas conferencias. Borrás era una auténtica institución en el teatro catalán, ocupaba en él cargos oficiales,[48] conocía de cerca el trabajo de Adrià Gual y era la persona idónea por muchos motivos para preparar la gira por Cataluña con la que la compañía comenzó a acoplarse. Sólo estos antecedentes explican que Martínez Sierra se asociara con un actor "cartillero", como lo denominaba en una de las cartas enviadas a su mujer durante los primeros meses de la compañía:

> *El es un cartillero, que dicen los cómicos: coloca todas las obras del mismo modo rutinario, y he llegado a creer que no hace advertencias a los demás porque prefiere ser el único que lo haga bien. Todo lo contrario de mi sistema.*[49]

Ambos, Martínez Sierra y Borrás, se trataron frecuentemente a lo largo de 1914, cuando la compañía del teatro Español, a la que Borrás pertenecía, representó algunas de las obras de Gregorio Martínez Sierra. Es posible que fuera a lo largo de 1914 y durante los primeros meses de 1915[50] cuando comenzaron a planear la formación de la compañía. En el mes de abril de 1915, Enrique Borrás fue contratado por la empresa del teatro Lara para actuar como primer actor con la compañía de este teatro. El siete de abril de 1915 se verificó el estreno de la comedia de Gregorio Martínez Sierra, Amanecer. El público de Madrid elogió el trabajo de la compañía, especialmente el de Enrique Borrás y Catalina Bárcena, pero la temporada ya estaba a punto de acabar, por lo que sólo pudieron trabajar juntos por espacio de un mes. La compañía se despidió de Madrid, también con Amanecer, el día veintitrés de mayo de 1915. Sin embargo, durante el periodo de ensayos y representaciones hubo tiempo para otras muchas cosas, no sólo en el terreno artístico, sino también en el sentimental. Gregorio y Catalina se hicieron amantes; Gregorio y Borrás, empresarios. Cuando finalizó la temporada en el teatro Lara, Gregorio y Borrás habían madurado suficientemente la idea de formar una compañía cuyo director escénico, en el sentido moderno del término, sería el propio Martínez Sierra.

¿Qué razones podían mover a Enrique Borrás para asociarse con Gregorio Martínez Sierra? Sin duda, había un deseo inicial por parte del actor de convertirse en empresario, es decir, la primera de las razones sería puramente económica. No era, indudablemente, el primer actor que formaba compañía y se convertía en empresario. En el caso de Borrás, disfrutaba del prestigio suficiente como para haber dado ese paso al igual que lo hicieron otros muchos de sus colegas, incluso con menos prestigio personal. Buena parte de las compañías de aquellos años nacían en torno a parejas de actores como Loreto Prado y Enrique Chicote, Josefina Díaz y Santiago Artigas,

Aurora Redondo y Valeriano León, Casimiro Ortas y Rosario Leonís o la mismísima María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Sin embargo, Enrique Borrás no se vinculó entonces profesionalmente con ninguna actriz -años más tarde lo haría con Margarita Xirgu-, sino que se asoció con Gregorio Martínez Sierra para formar la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Inicialmente, la decisión no parecía ventajosa para Borrás, y así lo entendieron muchos de los que integraban el mundillo teatral de aquellos años, como revelan estas declaraciones suyas:

> *María y Fernando dicen que en esta combinación sólo salgo ganando yo, y que he engañado a Borrás y a la Bárcena: aseguran que en Barcelona se disolverá la sociedad. Muy ingenioso*.[51]

Pero no debemos pensar que el actor fuese tan ingenuo de dejarse engañar por el primero que llegase. Es muy posible que, al asociarse con Martínez Sierra, Borrás diera ya por hecho que iba a contar con una excelente actriz como Catalina Bárcena, unida sentimentalmente por esas fechas a su socio. Otra ventaja que le proporcionaba Gregorio era un repertorio que por esos años era, sin ningún género de dudas, uno de los más aplaudidos por el público español, como el propio actor había tenido ocasión de comprobar cuando trabajó con el Teatre Íntim o cuando lo hizo en los teatros Español y Lara, de Madrid. En este sentido, Borrás veía resuelta una de las principales dificultades con que contaba cualquier empresario, incluso los más avezados. Un tercer aspecto de interés para Borrás que no debe despreciarse sería la proximidad entre las ideas teatrales que había experimentado con Adrià Gual y las que promulgaba Martínez Sierra. Las coincidencias entre ambos, como tendremos ocasión de comprobar, fueron muchas. Con estos tres elementos asegurados -repertorio, primera actriz y afinidades artísticas-, todo lo demás era cuestión de tiempo y de trabajo. Además, Gregorio Martínez Sierra era ya un nombre importante en el panorama artístico de aquellos años y había obtenido importantísimos triunfos como empresario editorial, como autor y como director de compañía. Otro detalle importante era que Borrás, a lo largo de su

trayectoria profesional, había trabajado con otros empresarios y el resultado no siempre había sido satisfactorio. Esto es algo que Martínez Sierra no conocía cuando se asoció con Borrás, pero que pronto tuvo ocasión de comprobar, como lo refiere a continuación:

> *Me dijo el empresario de Reus que Borrás siempre ha hecho estas excursiones con compañías de bandidos y por eso el público se retrae mucho. Sin duda él lo había notado y por eso ha hecho esta combinación.*[52]

Tan importante como hacerse un nombre era saber mantenerlo. Es decir, Borrás sabía perfectamente lo que hacía cuando se unió a Gregorio Martínez Sierra. Incluso es posible que la bisoñez de Gregorio hiciera pensar a Borrás que podría manejar a su antojo los hilos de la compañía. Esto es probablemente lo que sucedió al principio, puesto que Borrás fue el encargado de preparar la primera gira de la compañía por teatros catalanes y también se ocupó directa o indirectamente de la contratación de actores. Los teatros catalanes eran bien conocidos por Borrás y sin duda poseía los contactos suficientes como para poder organizar la gira. Era tal el interés de Borrás por sacar adelante la empresa que relegaba a un segundo plano el interés económico, al menos en la primera temporada. El objetivo era formar la compañía, conseguir que se fuese acoplando y salvar el período inicial, sin duda el más duro. Para ello, estaba dispuesto incluso a no obtener beneficios durante esa primera temporada.

Si grande era el interés de Enrique Borrás por asociarse con Gregorio Martínez Sierra, tampoco el de éste era menor. Hacía ya muchos años que Martínez Sierra albergaba la esperanza de convertirse en empresario y director teatral por razones artísticas y económicas. También su relación amorosa con Catalina Bárcena fue decisiva para la gestación de la empresa y marcó profundamente la evolución de la misma.

Precisamente en ese momento, en 1915, estaba en disposición de dar el salto, pero aún no se "movía" lo suficientemente bien en el medio como para hacerlo solo. Era evidente que necesitaba a alguien como Enrique Borrás, al menos al principio.

En primer lugar, Borrás había trabajado directamente con Adrià Gual y esto era algo que sin duda interesaba mucho a Martínez Sierra, hombre muy sagaz que vería sin duda con interés el trabajo de la compañía catalana. No en vano, se trataba del modelo teatral que él habría de seguir durante la mayor parte de los años que estuvo al frente de su compañía. Este trabajo con Adrià Gual, unido al del resto de su trayectoria profesional, hacía de Borrás uno de los actores más prestigiosos del teatro español. Aunque es de observar que no pertenecía exactamente al tipo de actor que buscaba Gregorio, estaba ya en la plenitud de su arte y es indudable que poseía las mejores condiciones de actor, por lo que Gregorio era muy optimista cuando decía de Borrás que "acabará por ser a mi lado el actor más moderno del mundo".[53]

En segundo lugar, era preciso formar una buena compañía. El nombre de Borrás sirvió como eficaz reclamo para decidir a varios actores a contratarse en la compañía. Su presencia no sólo animó a muchos de los integrantes de la compañía del teatro Lara, como por ejemplo Manuel Collado, sino también a otros actores cuyas condiciones ya conocía Borrás e interesaron al tándem Borrás/Martínez Sierra. Tal era el caso de Elvira Pacheco, Matilde Xatart o Enrique Quitart.

Como habían decidido iniciar una gira por Cataluña y Levante que sirviera para el acoplamiento de la compañía, la actividad de Borrás en este aspecto resultaba también de suma importancia para Gregorio, quien dejó en manos del cómico todos los preparativos. En una de sus cartas podemos leer:

> *Borrás calcula que cada obra nueva dará una semana y las muy gastadas dos o tres días, y que si alguna tiene un éxito brillante puede durar un mes en el cartel. Ya veremos. Yo no quiero pensar en lo que ocurrirá: ya he aprendido a esperar con calma. Creo únicamente,*

*y con eso me basta y me sobra, que si la combinación nuestra no es negocio, está perdido el teatro. Además Borrás está en las mejores disposiciones: dice constantemente que en esta primera temporada se resigna incluso a no poder cobrar su sueldo: con pagar a la compañía tiene bastante. Esto es lo importante y en eso precisamente no se parece a los demás empresarios. Si se despidiera la Bárcena, él quiere ensayar desde primero de agosto y mientras tanto dar algunas funciones en Badalona, Reus, Tortosa, Villafranca, etc. para que la compañía cobre algunos sueldos: esos son pequeños negocios seguros porque es a tanto alzado. La tournée servirá a modo de ensayos generales ante el público.*[54]

Una vez supieron definitivamente que Catalina Bárcena se sumaba al proyecto, del que tal vez fuese velada promotora, Borrás fue el encargado de fijar las fechas para iniciar el trabajo de ensayos, de confeccionar técnicamente la gira -ciudades y teatros- y de contratar a un representante, Blanca, que facilitase la tarea de propaganda.

No hay ninguna duda, pues, de que ambos se necesitaban mutuamente. Era preciso que trabajasen unidos por lo que no es de extrañar que las relaciones personales estuvieran supeditadas, de forma pragmática, al interés de sacar la empresa adelante. Sin embargo, en los mentideros teatrales se especulaba con la duración del proyecto. No era fácil que personalidades tan diferentes como la de Borrás y la de Martínez Sierra fuesen capaces de mantener el protagonismo al cincuenta por ciento, pero lo intentaban, según Gregorio le confesaba a su mujer:

*No creas que dejo de darme importancia con Borrás: me trata con toda clase de miramientos. Pero es un hombre muy cariñoso y además tenemos a la fuerza que estar juntos mucho tiempo para ir decidiéndolo todo. Hay que atar muchos cabos: solo los repartos son el cuento de nunca acabar .*[55]

Martínez Sierra, a pesar de su aspecto frágil, era un hombre tremendamente duro y muy práctico. En todas las actividades en las que había intervenido lo había hecho desde tareas de responsabilidad, con el mando. No era un hombre muy dispuesto a subordinarse y buscaba primordialmente la independencia. Si algo le atraía de ser empresario era precisamente esto, la posibilidad de dejar de depender de otros para ganarse la vida. Esta es la razón por la que Gregorio

mantuvo una actitud y un trato exquisitos con el cómico mientras la interdependencia fue indiscutible. Por ello, además de reunirse con frecuencia para trabajar, Martínez Sierra acompañaba a Borrás a los toros, que nada le interesaban a él - "Te estoy escribiendo en la plaza de toros, donde Borrás me ha arrastrado"-,[56] a las conferencias y recitales que daba Borrás no sólo en Madrid sino también en otras localidades -"Anoche, para distraerme unas horas fui a Aranjuez con Borrás que recitó un monólogo en una función homenaje a Rusiñol. Subimos en automóvil a las siete y media de la tarde y volvimos a las dos de la mañana"-,[57] o, sencillamente, acudía al lado del actor cada vez que éste lo llamaba. Gregorio le contaba a María detalles de la personalidad de Borrás y terminaba cartas bruscamente por razones "de peso": "No escribo más porque estoy con Borrás y se impacienta: es un niño pequeño caprichoso".[58]

Cuando la compañía estaba empezando, Martínez Sierra hacía planes que tenían que ver con Borrás y que iban encaminados a consolidar la sociedad por mucho tiempo y así se lo hacía saber a María:

> *Quiero que pensemos una obra cómica para Borrás, optimista quiero decir, como La loca de la casa, que yo creo que es lo que hace mejor.*[59]

Pero quienes conocían el carácter del empresario y el del actor no creían en la solidez de su unión. Especialmente porque también conocían la existencia de un obstáculo prácticamente insalvable entre ambos: Catalina Bárcena. Efectivamente, a medida que se consolidaba su relación sentimental con Gregorio se iba produciendo el deterioro de las relaciones de éste con Borrás. No es que Martínez Sierra ignorase muchos detalles de la personalidad y del carácter del cómico o que Borrás no estuviese, ni mucho menos, acostumbrado a disputarse el escenario con otros actores. Más bien, hay que pensar que Catalina iba desplazando sutil y progresivamente a Borrás dentro de la empresa. El ascendente de Catalina sobre Gregorio vendría originado, no sólo por su condición

de amante, sino también por un innegable talento que el público reconocía abiertamente y que molestaba al actor porque afectaba a su autoestima y aumentaba el protagonismo de Gregorio y su fuerza dentro de la compañía. Desde el momento en que la rivalidad se hizo patente en el escenario, el trío estaba irremisiblemente condenado a convertirse en dúo y quien llevaba la peor parte era Borrás. El peso de Catalina dentro de la compañía cada vez era mayor, por lo que no es de extrañar que las obras escogidas para el repertorio tuvieran un papel femenino más importante que los papeles masculinos. Quizás por ello y también relacionado con los cambios sociopolíticos, en alguna carta se encuentra referencia a la necesidad de ir escribiendo obras con una mujer como protagonista. No hay que olvidar que pasar de una obra como El abuelo a otra como Madame Pepita no era tanto ir de Pérez Galdós a Martínez Sierra como ir de Borrás a la Bárcena. Borrás observó claramente cuál era la situación y empezó a "boicotear" los ensayos, confiado sin duda, en que resultaba imprescindible, como muestran las siguientes palabras:

> *Pensaba haberme ido hoy a Barcelona ante todo para verte y además para inspeccionar la propaganda que ya debíamos estar haciendo, pero Borrás está perezosísimo y me deja solo en los ensayos, con tres obras nuevas entre manos. Este es el único defecto grave del trágico: la indolencia. Y cuando ensaya, no le dice a nadie una palabra para acabar pronto.*[60]

Mas cuando comprobó que su estrategia no producía los resultados que él esperaba cambió de actitud. Mantuvo un trato distinto hacia cada uno de los integrantes de la pareja, pero este esfuerzo fue en vano porque, obligado a elegir, Gregorio no iba a dudar. La intuición de Gregorio le hizo percibir claramente esta doble actitud por parte del actor y al propio Gregorio le traicionó el inconsciente porque él ya daba por hecho que Catalina era merecedora del mismo trato que él, o lo que es lo mismo, hacía suyos los desaires a Catalina. La adversativa de la siguiente cita lo delata con claridad:

*Borrás está muy cariñoso conmigo, pero anoche volvió a hacer muchas perrerías a a Bárcena en Tierra baja, más que el primer día, incluso volverse de espaldas o irse al foro cuando ella tenía que dirigirse a él. No sé qué se propone.*[61]

De todas formas, la salida de Borrás de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra no fue traumática o al menos no lo pareció. El mayor protagonismo que Catalina adquiría día a día dentro de la compañía debía de ser muy molesto para un actor de su talla y las obligaciones como empresario exigían un sobreesfuerzo que muchos no estaban dispuestos a realizar, y él menos. Sea como fuere, lo cierto es que Borrás no llegó a debutar con la compañía en Madrid en la temporada 1916-1917, después de haber pasado unos meses de enorme dureza por las innumerables dificultades que surgían a cada momento. Estas dificultades también tuvieron que influir decisivamente en su salida de la compañía, habida cuenta de que, tras ocho meses de intenso trabajo, aún había dificultades incluso de reparto. Un detalle que nos hace pensar en un acuerdo "civilizado" entre Borrás y Martínez Sierra es que siguió manteniendo relaciones cordiales con Gregorio durante bastantes años y, lo que es más significativo, que en sus memorias no hizo el menor juicio peyorativo acerca de Catalina, de Gregorio, o de la compañía:

*Una temporada formé compañía con Catalina Bárcena, bajo la dirección literaria del escritor Gregorio Martínez Sierra. Conjunté un buen cuadro: Manolo Collado, Anita Martos, Tordesillas, París, y de primera figura la maravillosa Catalina Bárcena, a la que siempre he considerado como una de las mejores actrices españolas que he conocido.*[62]

Para la formación de la compañía, ni Gregorio ni Borrás partieron de cero. El núcleo de la misma, además de Catalina Bárcena, lo encontraron en la compañía del teatro Lara, joven, con buenas individualidades[63] y que conocía bastante bien el repertorio de Martínez Sierra, puesto que sus obras eran las que mayores éxitos le habían proporcionado a sus empresarios. La compañía del teatro Lara había sido durante la última temporada la encargada de dar a conocer la producción

dramática, entre otros autores, de los Martínez Sierra. Obras como Madame Pepita o Amanecer formaban parte de su repertorio y con ellas hacían su debut en las últimas temporadas.[64] El mes de abril de 1915[65] resultó clave. Enrique Borrás, que había terminado sus actuaciones en el teatro Español[66] representaba con la compañía del Lara la comedia de los Martínez Sierra titulada Amanecer.[67] Con esta obra terminarían la temporada en Madrid el 23 de mayo de 1915[68] y, a partir de aquí, podemos afirmar que ya existió la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

Los meses de mayo a agosto de 1915 significaron la consolidación de la compañía. Durante este tiempo se desarrolló una frenética actividad encaminada a contratar actores y actrices. Por un lado, Borrás y Martínez Sierra estaban pendientes de la respuesta de los principales valores del teatro Lara, fundamentalmente de Catalina Bárcena, pero además fijaban su atención en otras jóvenes promesas. La reacción de muchos actores fue ofrecerse a estos flamantes empresarios. Este fue el caso de algunas actrices como Sofía Romero o Irene Alba[69] y de actores como Ernesto Vilches, Luis Peña o López Alonso.[70] Todos los actores del teatro Lara a los que les ofrecieron trabajo -Leocadia Alba, Manuel Collado, Zaragozano, Tordesillas...-,[71] aceptaron incorporarse inmediatamente a los ensayos, lo que produjo una grave crisis en la compañía del teatro Lara porque "Además, la Bárcena ha tenido más éxito que nunca y el público no iba al teatro si no trabajaba ella. Han hecho hasta El pobrecito Juan: no sé cómo se las arreglarán ahora porque Yáñez no quiere que la Abadía haga obras de la Bárcena para evitar comparaciones. Creo que debuta con los Intereses porque quieren atraerse a Benavente; creo que no lo conseguirán porque me habló el otro día muy mal de Yáñez".[72]

Con estas incorporaciones y otras que tenían previstas, Gregorio era muy optimista y estaba convencido de poseer la mejor compañía de comedias de España.[73] Se dirigió por escrito a

Cristino Martos para preguntarle si su hija, Anita Martos, estaba dispuesta a contratarse ya que era "guapa, elegante y buena actriz".[74] En el caso de esta actriz su ingreso no fue inicialmente posible ya que estaba comprometida, según Cristino Martos, con Tallaví,[75] en vista de lo cual el objetivo fue la actriz Carmen Muñoz. La historia de su ingreso nos resulta curiosa. Esta actriz ya había estado en el punto de mira de Gregorio y de Borrás, pero su contratación no pudo llevarse a cabo debido a la negativa de su marido, de quien ella entonces ya estaba separada, aunque seguía dependiendo de él a efectos legales. No obstante, Gregorio subió la oferta del contrato de tres a cuatro duros y el marido accedió encantado.[76] La última actriz importante que se incorporó a la compañía fue Rosario Pino, de la que Gregorio subrayaba que era "actriz cómica principalmente, joven, agraciada, viste bien y es madrileña: quizás tendremos una buena Manolita".[77] Con ella, y alguna más, la compañía ya estaba completa. La idea, según Gregorio, era reunir "un grupo de mujeres si no hermosas, por lo menos sugestivas".[78] De este modo era seguro que entonces "al levantarse el telón el primer día, dará gusto mirar a las muchachas".[79] Gregorio no cabía en sí de gozo y así lo manifiesta una de sus cartas:

> *Vamos a contratar también a la Torrea, que tiene muy buena figura y es grandota: no sé si te lo dije. Total, que tendremos una compañía buena de verdad a poco que valgan los que ahora contratamos. La misma Romea está bien de lo suyo: tipos cortos y pintorescos. También vendrá de segundo barba García Leonardo, que aunque no sirve para tipos elegantes como el de La mentira piadosa, es útil.*[80]

Es posible afirmar que los dos objetivos fundamentales por los que se llevó adelante la gira se cumplieron con creces. Se trataba de conseguir rápidamente la formación y acoplamiento de la compañía, el rodaje por teatros de segunda y tercera fila para preparar la llegada a Madrid y la obtención de recursos con los que abordar la temporada de 1916 en el teatro Eslava, de Madrid.

Hasta el 20 de agosto de 1915, justo unos días antes de dimitir Martínez Sierra como presidente de la Sociedad de Autores,[81] no se hizo pública la primera lista[82] de la compañía en la

que figuraban: Catalina Bárcena, Matilde Berrenchea, Matilde Galiana, Josefina Morer, Ana Quijada, Luz Romea, Rafaela Satorres, Matilde Xatart (actrices); Enrique Borrás, Juan Catalá, Manuel Collado, Vicente Huarte, Joaquín Montero, Fernando Mínguez, Alejandro Nolla, Manuel París, Enrique Quitart, Jesús Tordesillas y Eduardo Zaragozano (actores); Salvador Ortiz y José Navarro (apuntadores) y Diego Martínez (maquinista).

La empresa conocida desde meses atrás, llegó a suscitar todo tipo de polémicas y comentarios entre las gentes del teatro en Madrid, recogidos por el propio Martínez Sierra en otra de sus cartas:

> *Los periódicos de escándalo siguen hablando de nuestra empresa, y todos se meten con Yáñez en vez de meterse conmigo como de ordinario. Yáñez según me dicen sigue cada día más desconcertado: sólo El Heraldo le ayuda diciendo que en Lara no ha pasado nada, que la Abadía es una gran actriz digna de compararse y aun de superar a cualquiera y que el año próximo habrá una compañía monumental. No ha pasado nada en Lara, pero el caso es que en Valladolid desde que empezaron todos los días hacen obra nuestra, y casi siempre tarde y noche. Ayer recibí carta de Leocadia: dice que la perdone por lo pronto y que ya hablaremos más tarde, y me propone que hable a su hermana Irene, que probablemente aceptará [...] Yáñez ha querido contratar a Thuillier, pero se ha vuelto a negar.*[83]

De todas formas, acontecimientos como la muerte repentina del empresario del teatro Lara, don Cándido Lara,[84] favorecieron indudablemente los proyectos de Gregorio Martínez Sierra y de Borrás, que estaba resuelto a llevar adelante la empresa. Cuando tuvieron la confirmación de los principales actores, Borrás puso en marcha una gira por Cataluña que habría de finalizar en el teatro Novedades, de Barcelona. Estaba decidido a ensayar desde primeros de agosto e ir dando funciones en teatros de Badalona, Reus, Tortosa, Villafranca o Lérida "para que la compañía cobre algunos sueldos: esos son pequeños negocios seguros porque es a tanto alzado".[85] La tournée serviría a modo de ensayos generales ante el público.

Una empresa de estas características se encontró con todo tipo de dificultades para salir adelante. En primer lugar, la compañía era nueva y necesitaba un período de acoplamiento. Es cierto que muchos de sus integrantes procedían del Lara, pero su cambio de empresa había resultado accidentado. Tal vez si Cándido Lara no hubiera muerto, algunos de los integrantes de la compañía habrían permanecido en ella. En este sentido, parece obvio entender que el modelo de empresa defendido por Martínez Sierra ofrecía diferencias con relación al de Yáñez. Por si fuera poco, debieron pasar de una gira veraniega convencional, como todos los años, a una agotadora y casi improvisada por Cataluña, que no garantizó la plena estabilidad de la compañía. Martínez Sierra encontró dificultades por la inexperiencia de algunos actores o por la razón opuesta. Como había que hacerse pronto con el repertorio y no conocían las posibilidades reales de muchos actores, era normal que estos intercambiasen sus papeles para que Gregorio pudiera ver lo que cada uno daba de sí. Era fundamental también que la compañía contase en el menor tiempo posible con un número de obras que permitiese cambiar rápidamente el cartel y que tuviera el gancho suficiente para convocar público en Madrid; pero todo este trabajo hubo de hacerse en medio de constantes viajes, malas condiciones técnicas y de espacio, incorporaciones de actores muy jóvenes y a veces inexpertos y ensayos extraordinarios después de hacer dos funciones diarias. La compañía vivía al día y, mientras se iban haciendo con el repertorio, hacían todo tipo de pruebas.

Durante aquellos años, los empresarios no sólo ofrecían teatro a su público, sino también cine. El auge del cine era incuestionable[86] y aunque no todos lo veían con buenos ojos, la nómina de sus defensores crecía constantemente. Jacinto Benavente sintió inicialmente la presencia del cine como la de un competidor del teatro y en uno de sus textos críticos más destacados así lo advertía.[87] Otro autores, como *Azorín* o Antonio Machado y toda la generación novecentista

fueron decididos defensores del séptimo arte.[88] Algunos críticos y escritores, como Francos Rodríguez,[89] se ocuparon de las repercusiones que el cine provocaba en el teatro y opinaron que el cine no sólo no perjudicaba al teatro, sino que la exhibición de películas era una ayuda importantísima para el sostenimiento de muchos teatros de provincias y de la capital. Martínez Sierra, hombre de su tiempo, siempre defendió el interés del cine, aunque en sus inicios como empresario se sirviera de él para "rellenar" los huecos que la falta de obras provocaba en su repertorio. Tuvo la oportunidad de comprobar que proyectar películas no era tan sencillo como en un principio había supuesto y así lo constató en una de sus misivas:

> *Nos hemos equivocado con la película: en lugar de llevar gente, la espanta: ha sido un fracaso tremendo. Pero no importa porque de todos modos pagaremos la nómina esta semana.*[90]

Con todo, era preciso pasar el día ensayando. Tal era la necesidad de preparar obras que en esta temporada llegaron a ensayar hasta cuatro a la vez. Y no debe pensarse que se tratase de piezas breves en un acto, sino de comedias en dos o tres actos como Canción de cuna, Los románticos, Con flores a María y La fuerza bruta.[91] No había más remedio que cambiar el cartel para ganar dinero. Él mismo se sorprendía de poder defenderse con un sólo repertorio. Lo normal en las giras por teatros fuera de Madrid o Barcelona era distinto de lo que ellos podían ofrecer en ese momento, como así llegó a reflejarlo:

> *Es prodigioso que nos defendamos tan bien sólo con un repertorio. No lo ha conseguido nunca nadie: la Guerrero, [...] y todos vienen siempre a estrenar en 40 días las obras que han estrenado en Madrid durante dos temporadas.*[92]

Aunque la base del repertorio de la compañía de Martínez Sierra sería su propia producción, la influencia del empresario dentro del medio teatral le permitió contar con obras escritas por autores de prestigio, que aseguraban con su firma la pervivencia de las empresas teatrales durante aquellos años; pero en ocasiones, también aquí surgieron dificultades. Según el

propio Martínez Sierra, todos los autores a los que había solicitado obra para estrenar con su compañía respondieron afirmativamente a su llamada, excepto los hermanos Álvarez Quintero. Hasta ese momento, las relaciones entre ellos habían sido tan cordiales que fue gracias a ellos que Martínez Sierra pudo estrenar en el teatro Lara, pero algo sucedió para justificar la negativa en 1915. No es fácil suponer que la razón fuese la poca confianza que les merecía la compañía recién formada. Había que tener en cuenta que la mayor parte de los actores pertenecían a la compañía del teatro Lara en el que habían estrenado y representado con éxito obras suyas. Tampoco es fácil pensar que valorasen negativamente la capacidad de Martínez Sierra o de Enrique Borrás para dirigir. Ya en 1909, un crítico tan importante como José Francos Rodríguez señalaba que el público reclamaba compañías sólidas, pero básicamente que la obra fuera buena y que lo más importante era siempre la calidad de la obra, por encima de la que la compañía pudiera tener.[93]

Si esto es así, la razón habría que buscarla en la polémica surgida entre la compañía de Martínez Sierra y la de Lara, que obligó a los autores a tomar partido. Jacinto Benavente se puso del lado de Martínez Sierra; los hermanos Álvarez Quintero, del de Eduardo Yáñez. De este modo, unos de los principales valedores de Martínez Sierra como autor, los hermanos Álvarez Quintero, se negaron a darle obras para que él las estrenase con su compañía. Martínez Sierra escribió con disgusto:

> *Sí que los Quintero están finos, pero de todos modos son unos guarros porque solamente ellos se han negado a darme un título. Buena va a estar la temporada en Madrid: no hay una sola compañía aceptable: cuando vayamos nosotros dentro de un año con todo acoplado, se van a quedar boquiabiertos. Encantado de no estrenar allí este año, cada día más. Cuando vayamos estrenaremos dos ya probadas en distintos sitios y el público, nuestro público que no nos cambia por nadie, se volverá loco.*[94]

El final de la cita nos abre también otro centro de atención: el público. Ya hemos señalado que se distribuía entre los distintos teatros según fuesen su poder adquisitivo y sus gustos en

materia de géneros, autores o actores. Eran frecuentes las referencias al público y las páginas que su análisis ocupó por parte de los principales críticos y autores de aquellos años. Hay que advertir que normalmente, al hablar de público, se referían al que se podía encontrar en los teatros de Madrid y aún así, de forma bastante generalizada. Algunos autores fueron enormemente críticos con el público. Con frecuencia se le culpaba del escaso valor artístico del teatro que se podía ver en los escenarios españoles de aquellos años. Se decía de él que era inculto, que se escandalizaba con facilidad y que en muchos casos, si acudía al teatro era por razones sociales, no culturales o artísticas. Por ejemplo, Manuel Bueno significaba su irracionalidad o el carácter rutinario de sus gustos y juicios.[95] Pero también hubo quien aceptó que era el público el que decidía las directrices que habían de seguirse en los escenarios e incluso llegaba a dudar de la capacidad del teatro para poder transformar la realidad social o artística. Esta era la tesis que defendió, entre otros, Jacinto Benavente,[96] quien intentó ir modificando los gustos del público dándole obras asequibles a sus preferencias. Ramón J. Sender,[97] entre los críticos, y García Lorca,[98] entre los autores, abundaron en esa línea. Tal vez era una forma un tanto cínica de disfrazar su complicidad con la cadena de producción en que el teatro se había convertido, pero desde Lope de Vega, muchos dramaturgos han tenido que convivir con esta realidad.

Con todo, la práctica era más dura de lo que exponían los comentarios de otros críticos, incluso los más ácidos, como Luis Araquistáin.[99] Los empresarios sabían mucho de estas diferencias y programaban obras y sesiones atendiendo expresamente a estas demandas. Así, en muchos teatros se anunciaban funciones dirigidas a tipos específicos de público. Tal era el caso de los "Lunes aristocráticos", "Los Miércoles de Moda", el "Abono blanco" o el "Teatro de los Niños", de los que nos ocuparemos más adelante. Siguiendo un poco más allá en estas diferencias

entre públicos, también parece relativamente fácil suponer que entre el público de Madrid y el de Barcelona había diferencias. Pero si la comparación se establecía entre el público de Madrid o Barcelona y el de las pequeñas capitales de provincia o el de los pueblos, las diferencias eran abismales. Durante la gira que emprendió en 1915, Martínez Sierra comprobó en sus propias carnes que muchas de sus referencias en materia de público no eran válidas. Los públicos eran distintos. Su poder adquisitivo, su comportamiento, su extracción social y su demanda también. No conocer de antemano las características del público era un temeridad, como así lo señaló reiteradamente:

> *Y los mismos, Borrás entre ellos, que en Barcelona nos decían que en estos pueblos a lo mismo una cosa que otra, son los que ahora andan asustados, afirmando que estos públicos son terribles.*[100]

La opinión de Martínez Sierra sobre los públicos variaba en la medida en que lo hacían sus éxitos o sus fracasos, pero, a pesar de todo, no era normal que descargase la culpa de éstos en los espectadores. Uno de los rasgos que definió desde un principio su carácter fue aceptar que el público marcaba las leyes y que la tarea del empresario consistía en adivinar cuáles eran éstas. Por esa razón, entendía que es él quien se ha equivocado al elegir la película; no el público y por esa razón observaba constantemente sus reacciones. Para él era muy normal asistir a las representaciones de su compañía sentado en el patio de butacas o en cualquier otro lugar desde el que pudiera tener un conocimiento exacto la acogida que las obras tenían entre el público.[101]

Como buen observador, Martínez Sierra advertía que al público de aquellos años le gustaban especialmente los conjuntos, lo que justificaba su obsesión por los ensayos[102] y marcaba la dirección de su empresa. Otro detalle que apuntaba, ya en 1926 y no sin cierta vanidad, era que al gran público le interesaba más el teatro moderno que el teatro clásico[103] y que era preferible trabajar con el público que careciese de prejuicios y que fuera al teatro por afición. Despreciaba profundamente al público de estrenos cuyo volumen, en algunos países, era mucho menor que en

España, lo que valoraba porque "se trabaja desahogadamente"[104] ya que no le llegaban noticias "de envidias ni malquerencias".[105]

También se alegraba de ver cómo el público "no necesitaba obras desatinadas para entretenerse", al menos lo que él consideraba público inteligente y sensible[106] como era a su juicio el de Barcelona en mayor proporción que el de Madrid. Bien es cierto que unos años más tarde haría unos comentarios a su mujer bastante curiosos, pues él creía notar hacia 1928 que el público de Madrid estaba "anquilosado"[107] y que hacia 1929 el público de Barcelona había empobrecido hasta aproximarse al de Madrid. En este sentido, resulta muy significativa una de sus cartas:

> *Estoy enfadado con el público de Barcelona porque nos ha pateado ruidosamente Alicia. Benavente ha prohibido su repertorio en toda Cataluña porque también le han dado disgustos. Es lástima porque era el público más tratable de España. La envidia corroe a las gentes: todo el mundo piensa en el bienestar ajeno, y así no hay prosperidad posible.*[108]

A pesar de que aceptaba las reglas que el público imponía, en ocasiones perdía los nervios al comprobar cuáles eran las reacciones en algunos teatros. Esto le sucedía especialmente al comienzo de su trabajo como empresario y su inexperiencia y desconcierto le llevó en ocasiones a la desesperación y a afirmar que jamás volvería a trabajar en lugares como Lérida[109] o Tortosa, donde el público era "de lo más salvaje que puedas imaginarte [...] y les daba risa todo, hasta lo más dramático, la muerte inclusive".[110] Por el contrario, a medida que adquirió experiencia empezó a comprender y disculpar algunas de sus reacciones:

> *No te había dicho, para no asustarte, que el público de Reus es de los que patean llevan cencerros al teatro: ellos mismos lo dicen como si fuera una gracia: Además les gustan los dramas furibundos por lo cual pasé un poco de miedo. Aunque se hicieron pocas pesetas, había mucha gente porque las localidades son muy baratas. Muchos soldados, sobre todo, que sólo pagan treinta céntimos y todos los palcos plateas ocupados.*[111]

Su dilatada trayectoria profesional con la compañía le permitió incluso calibrar las diferencias entre los públicos de distintos países. El público español le parecía poco preparado para

la sutileza,[112] el público norteamericano le parecía entusiasta y fácil[113] y el público cubano inculto y soso.[114]

Este conocimiento privilegiado no le dispensó de las sorpresas. Obras que habían funcionado perfectamente en un lugar fracasaban estrepitosamente en otro y las razones no eran únicamente artísticas. Martínez Sierra sufrió una amarga experiencia en Uruguay. Tras haber cubierto con un éxito sin precedentes una temporada de varios meses por Argentina, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra se trasladó a Montevideo. Los actores eran los mismos y el repertorio también, pero el público no. La rivalidad entre uruguayos y argentinos hacía a aquéllos despreciar todo lo que gustaba a los argentinos o, al menos eso era lo que pensaba el empresario.[115] De esta manera, su fracaso en Uruguay no tenía nada que ver, a su juicio, con los méritos adquiridos por la compañía o por la calidad del repertorio.

Descargar toda la responsabilidad en el público era una tremenda injusticia. A su juicio, su respuesta airada obedecía en muchas ocasiones a la falta de seriedad de las compañías que visitaban sus teatros, a la evidente improvisación que revelaban los espectáculos y al poco respeto con que habían tratado a aquellas gentes algunos comerciantes desaprensivos. En 1915 escribía:

> *Llegamos a las diez y cuarto y la función estaba anunciada a las nueve y media. Figúrate cómo estaría el público: a pesar de ello Amanecer gustó muchísimo. Parece que en Lérida siempre han aplaudido nuestras obras con entusiasmo. Debe ser verdad a juzgar por la ovación que me hicieron al salir a escena.*[116]

También era necesario, por tanto, un largo y duro aprendizaje en materia de públicos. Esa inexperiencia inicial obligó a los nuevos empresarios, Enrique Borrás y Martínez Sierra, a contratar un representante, Blanca, cuya eficacia puso pronto en duda Gregorio. Consciente de que tan importante como ofrecer buen teatro era saber venderlo, pronto decidió ocuparse personalmente de la propaganda, publicidad y contratación de la compañía.

A pesar de las prisas, la improvisación y los nervios, el prestigio de Martínez Sierra como autor les permitió llevar adelante la empresa y vencer no pocos obstáculos.

El balance de estos primeros meses de actividad fue altamente positivo y así lo consideró también Gregorio. Cuando a los dos meses de formada la compañía llegaron al teatro Novedades, de Barcelona, en el que debutaron el 18 de septiembre de 1915, llevaban ensayado un repertorio que incluía teatro clásico -Shakespeare, Molière- y teatro de autores españoles consagrados -Galdós, Guimerà, Iglesias-; novedades como los **mimodramas** -poemas con música- y una puesta en escena orientada por el buen gusto y la propiedad.[117] Además se habían incorporado jóvenes actrices como Rafaela Satorres, Rosarito Pino y Anita Morer, lo que hacía de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra una de las más sólidas de las que trabajaban en España durante aquellos años. Tanto es así que la marcha de Borrás llegó en un momento en el que la compañía ya gozaba de un cierto prestigio que no hacía indispensable su presencia, o así lo creía Martínez Sierra a juzgar por sus palabras:

> *Están terminando en Valencia un gran teatro que ha costado tres millones de pesetas: han venido a proponerme que le inaugure nuestra compañía en las condiciones que queramos. Dicen que si no vamos nosotros llevarán una gran compañía de ópera con Tita Rufo, la Barrientos, etc. Ya ves si nos cotizan por adelantado.*[118]

Naturalmente, contar con un actor del prestigio de Enrique Borrás era importante para cualquier compañía, por lo que Gregorio pensó en Ricardo Calvo para sustituir a Borrás, pero éste, en una carta fechada en diciembre de 1915,[119] se disculpó al no poder aceptar por estar ya comprometido.

El empresario del teatro Principal de Zaragoza, Miguel Romero, escribió a Martínez Sierra el 25 de febrero de 1916[120] lamentando que Borrás abandonara la compañía, ya que eso dificultaría

su éxito. A pesar de esto, la compañía mantuvo por teatros levantinos el buen nivel exhibido en Barcelona.

En junio de 1916 se anunció que la Compañía Simó-Raso se unía a la Compañía Martínez Sierra[121] y juntas actuaron en Zaragoza, teatro Principal y Barcelona,[122] teatro Romea, poniendo en escena obras como La frescura de la fuente, Madame Pepita o El retablo de maese Pedro.

En agosto de 1916 la compañía estuvo trabajando en el teatro Principal, de San Sebastián. El éxito allí obtenido fue rotundo como muestra la siguiente crítica publicada en El Imparcial, de Madrid:

> *El debut en el Principal, de San Sebastián, de la notabilísima compañía que dirige el ilustre autor Sr. Martínez Sierra ha sido un éxito indiscutible en todos los aspectos del triunfo en el teatro... Se puede afirmar, en justicia, después de ver la representación de anoche, que la compañía que ha logrado formar el señor Martínez Sierra es la más completa y la más perfecta en su género, que hoy día pisa los escenarios españoles.*[123]

San Sebastián era el punto neurálgico de la escena española durante los meses de verano y allí se efectuaban contratos encaminados a preparar la próxima temporada. Tal vez dolido por la actuación de Martínez Sierra, Eduardo Yáñez anunció la contratación de Simó-Raso para Lara. Martínez Sierra no se quedó quieto e hizo lo propio con José Isbert.[124] Esta frenética carrera por completar la compañía llegó incluso a las vísperas del estreno en Madrid. Pilar Pérez fue sustituida por Luisa Puchol,[125] se contrató a Concha Catalá[126] y hasta la prensa se hizo eco de esta situación:

> *Está a punto de debutar la compañía de Gregorio Martínez Sierra en Eslava y, por diversos problemas, aún no se conoce quiénes la conforman. Se sabe que se ha fusionado con la compañía del Cervantes, pero se desconoce el nombre del primer actor... Para el puesto de primer actor se especula con Bonafé, Santiago y Simó-Raso. Gregorio Martínez Sierra dice: "Sólo puedo decir que es el actor cómico de más nombre, de más gracia y de más simpatía.*[127]

Todavía en noviembre de 1916 Martínez Sierra proseguía con la contratación de actores. Además de Luisa Puchol, incorporó a Pepe Ontiveros, Isabel Garcés y Alberto Romea.[128]

A pesar de las dificultades con el elenco, cuando llegaron a Madrid, lo hicieron precedidos de una fama excelente. Fama que encontraba su razón de ser no sólo en el cartel, sino también en las condiciones de la compañía, en la modernización del teatro, iniciada con mejoras en la iluminación del teatro Eslava[129] y continuada con el cuidado general de la puesta en escena, hechos que subrayó positivamente la prensa:

> *El servicio escénico que se prepara para esta obra llamará seguramente la atención del público. Basta decir que además de muebles valiosos, ricos damascos y valiosos tapices, lucirán en escena cuadros de Romero de Torres y de Ignacio Zuloaga y escultura en plata de Julio Antonio.*[130]

No debemos olvidar tampoco que el teatro Eslava[131] no había sido un teatro de drama o comedia, sino que había estado dedicado fundamentalmente al género lírico,[132] lo cual suponía una dificultad añadida, ya que se hacía necesario vencer la resistencia inicial del público. Por ejemplo, durante la temporada 1915-1916 actuó en este teatro la compañía de Zarzuela y Opereta dirigida por Ramón Asensio Mas.

## II.4.- La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Eslava

Tras diversas vicisitudes, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra dirigida por Gregorio debutaba el 22 de noviembre de 1916 con El Reino de Dios. El programa de mano[133] era toda una declaración de principios que, en muy buena medida, se cumplió. En este texto que sirvió de presentación a la compañía en Madrid, Martínez Sierra expresó su propósito primordial de divertir al público mediante un repertorio amplio y variado que abarcase todos los géneros, ya que el eclecticismo era una de sus señas de identidad más inquebrantables. El segundo aspecto que recalcó tenía que ver con cierta orientación de "buen gusto" en las obras elegidas, sin duda para contribuir a mejorar el nivel medio del público que asistiría a las representaciones de Eslava. Únicamente con la diversión podría llegar la formación, nunca al revés. Un tercer aspecto importante que se podía extraer de las palabras de Martínez Sierra tenía que ver con la procedencia del repertorio. El empresario de Eslava apostaba por el teatro español contemporáneo, por los textos más significativos del teatro clásico y por la abundante presencia, decía, de teatro extranjero. Pero en las sesiones de Eslava, tan importante como todo lo anterior iba a ser el sentido social del hecho teatral, ya que afirmó:

> *escaparate y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honrarnos con su atención, el marco de nuestro escenario- Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar.*

La última de las bazas con que pensaba contar Martínez Sierra era la de la puesta en escena porque "ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de

ser cosa baladí ni efecto del azar: todo estará pensado, todo estará compuesto por quien sabe y puede".

Todo este programa resumía lo que pretendía Martínez Sierra con su Teatro de Arte. En nuestra opinión era una respuesta inteligente a la crisis por la que atravesaba el teatro español y que exigía un esfuerzo imaginativo orientado en varias direcciones artísticas y comerciales -elección de repertorio, escenografía, belleza femenina...-, pero sin olvidar que requería ineludiblemente del concurso del público, el cual debía acudir de forma habitual para que un proyecto de estas características pudiera mantenerse.

Aunque, como hemos visto, le costó un esfuerzo indudable reunir una compañía de las condiciones requeridas, los resultados de la primera temporada que actuaron en el Eslava fueron magníficos. Con independencia de que los estudiemos en otro lugar, es preciso señalar que los pilares básicos de este éxito se encontraban en el carácter homogéneo y moderno de la compañía, en una acertada selección del repertorio y en una concepción de la puesta en escena por lo que siempre se cuidó meticulosamente el trabajo de escenógrafos y figurinistas.

La Compañía cómico-dramática Martínez Sierra era una empresa teatral, por lo tanto, no sólo su objetivo fundamental, sino su medio de existencia era ganar dinero. Aunque Martínez Sierra disponía de varias fuentes de ingresos, sus tareas de director y empresario teatral eran las que absorbían la mayor parte su tiempo y a ellas dedicaba sus más denodados esfuerzos.

Una vez en el teatro Eslava, podemos señalar que la compañía vivió dos grandes períodos en su trayectoria. En primer lugar, los años que van desde la temporada 1916-1917 hasta la temporada 1925-1926. Durante estas diez temporadas, el trabajo fundamental de la compañía se desarrolló, invariablemente, en el teatro Eslava. Si observamos atentamente la recaudación por

temporadas, veremos cómo la empresa sigue una línea ascendente desde 1916-1917 hasta la temporada 1919-1920 y una línea descendente a partir de la siguiente temporada. Los libros de cuentas del teatro Eslava[134] son muy ilustrativos a este respecto. El total recaudado durante la temporada 1916-1917 ascendió a las 527.475,40 pesetas. La media de taquilla por meses fue bastante homogénea, aunque el mes en que debutaron, octubre, y el mes de febrero fueron los que registraron las mejores recaudaciones. La obra que más dinero recaudó, 84.552,15 pesetas, fue Margarita la Tanagra, de Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, seguida de El reino de Dios, 54.521,25 pesetas, del propio Martínez Sierra. La conferencia Sólo para mujeres, con 485 pesetas, produjo los peores resultados de la temporada.[135]

Durante la temporada 1917-1918, la recaudación sólo llegó en Madrid a las 418.238,80 pesetas, pero hay que señalar que, si bien la temporada comenzó igualmente a principios del mes de octubre, finalizó un mes antes, el seis de mayo, porque la compañía efectuó una breve gira durante los meses de mayo y junio por ciudades como Zaragoza -entre el 8 de mayo de 1918 y el 21 de mayo de 1918- y Barcelona -entre el 24 de mayo de 1918 y el 30 de junio de 1918-. Por tanto, el balance se aproximó notablemente al de la temporada anterior. La obra que menos recaudó fue La adúltera penitente (10.167,65 pesetas) y la que más, Jesús, María y José (121.446,47), ésta última de Joaquín Abati y de Gregorio Martínez Sierra.[136]

La recaudación de la temporada 1918-1919 fue claramente superior, como asimismo lo fue la duración de la misma. Ascendió en su totalidad a 707.123,88 pesetas. De esta cantidad, el total recaudado en Madrid fue de 509.405,20 pesetas. Este es el balance de las 24 decenas comprendidas entre el 18 de octubre de 1918 y el 8 de junio de 1919. Además, a esta cantidad hay que sumar las sumas parciales obtenidas entre el 11 de junio de 1919 -temporada en Granada- y el 12 de octubre

de 1919 -temporada en Bilbao- que arrojan una suma total de casi 200.000 pesetas. Aunque lógicamente dependía de los contratos, cuando terminaba la temporada en Madrid las compañías iniciaban durante los meses de verano una gira por distintas capitales españolas. El objetivo central eran las capitales del Norte, como San Sebastián, Vitoria, Oviedo o Bilbao, por ser lugares de veraneo y con una fuerte demanda teatral durante esos meses. De este modo, entre junio y julio recorrían ciudades del sur -Granada, Almería, Málaga- y a finales de julio se instalaban en las otras.[137] En la temporada 1918-1919, las obras que más dinero obtuvieron fueron Las lágrimas de la Trini (118.271 pesetas), La señorita está loca (62.300,05 pesetas), El sueño de una noche de agosto (59.128,30 pesetas) y Julieta y Francina (49.267,10 pesetas), mientras que El Jayón (2.529,35 pesetas) fue la obra que menos recaudó.

La siguiente temporada, la 1919-1920, obtuvo unos resultados económicos aún mejores. Se desarrolló entre el 16 de octubre de 1919 y el 16 de mayo de 1920 y la recaudación total ascendió a 762.041,45 pesetas en Madrid. Las obras que obtuvieron mayores recaudaciones fueron Las grandes fortunas (116.888,05 pesetas), El corazón ciego (114.328,49 pesetas), La rosa del mar (94.657,67 pesetas), Kursaal (88.904,35 pesetas) y París-New York (82.068,60 pesetas). Nos parece significativo reseñar que El maleficio de la mariposa solamente alcanzó las cuatro representaciones con unos ingresos de 2.969,45 pesetas para la primera función, 1.195,90 para la segunda, 1.094,15 para la tercera y 452,25 para la cuarta.

La temporada 1920-1921 fue la de mayor éxito de la compañía. La recaudación total ascendió a 1.010.954,1 pesetas en las veinte decenas comprendidas entre el 5 de noviembre de 1920 y el 22 de mayo de 1921, es decir, duró un mes menos en Madrid, pero los beneficios fueron

mayores. Las obras que más dinero dieron a la compañía fueron No te ofendas, Beatriz (351.568,0 pesetas), La chica del gato (219.993,90 pesetas) y Pigmalión (138.280 pesetas).

En esta misma línea se mantuvo la temporada siguiente, 1921-1922, cuya recaudación total ascendió a 962.144,1 pesetas, esta vez en las veintitrés decenas comprendidas entre el 5 de octubre de 1921 y el 24 de mayo 1922. La obra que más dinero proporcionó fue Santa Isabel de Ceres (200.657,80 pesetas), seguida de El Ardid (118.889,45 pesetas) y Don Juan de España (108.648,60 pesetas). Es importante reseñar que "El Teatro de los Niños" obtuvo unos ingresos de 59.774 pesetas. En este espectáculo, la obra que más dinero le proporcionó fue el Viaje a la isla de los animales (10.357,30 pesetas). También es significativo reseñar que algunas obras estrenadas en la temporada anterior, como La chica del gato, se mantuvieron en un altísimo nivel de recaudación (48.76398 pesetas).

A partir de este año se inicia el declive económico y artístico de la compañía. Durante la temporada 1922-1923 la recaudación total ascendió a 664.545,40 pesetas en las diecisiete decenas comprendidas entre el 25 de octubre de 1922 y el 12 de abril de 1923. La obra que más dinero obtuvo en esta temporada fue El pavo real (181.387 pesetas) seguida de El conflicto de Mercedes (116.000 pesetas). La que menos recaudó fue Apaches (6.099,35 pesetas). Esta temporada finalizó un mes antes de los normal debido a problemas de salud de Catalina Bárcena.

En la temporada 1923-1924, última de la que poseemos datos fiables, el total recaudado ascendió a 804.073,15 pesetas. La compañía debutó el 3 de octubre de 1923 y terminó el 15 de abril de 1924. Fue una temporada de crisis generalizada para las empresas de Madrid, pero la compañía de Eslava obtuvo unos rendimientos similares a los del año anterior, aunque rebajando las exigencias artísticas de los espectáculos ofrecidos. Así, la obra que más dinero dio fue Las hijas del

rey Lear (145.770,10 pesetas), seguida de Ideal-Concert (123.857,15 pesetas) y de Ángela María (107.12335 pesetas).

Las dificultades económicas y la creciente animadversión de algunas gentes del teatro hicieron que Martínez Sierra se decidiera a llevar su compañía a América a principios de 1926, año en que se abre la segunda etapa de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Su intención inicial fue desarrollar una temporada de varios meses por Argentina y Uruguay con el propósito de liberarse de la tensión de Eslava y de Madrid, al tiempo que obtenía unas ganancias "fáciles" abriendo un nuevo mercado para su compañía. Sin embargo, una vez allí y movido por las necesidades y el éxito, hizo extensas y agotadoras temporadas por teatros de toda América durante los años que van de 1926 a 1930, año en el que ya había madurado suficientemente su idea de abandonar el teatro y dedicarse por entero al cine. Dada la importancia de estos dos períodos en la trayectoria personal y profesional de Martínez Sierra, nos ocuparemos de ellos por separado más adelante.

Volviendo al análisis de las cifras durante la primera etapa de la compañía, los balances nos hacen pensar que desde su formación hasta 1924 la Compañía Martínez Sierra se mantuvo a un excelente nivel desde el punto de vista económico. Martínez Sierra se lamentaba frecuentemente de la excesiva tensión a que debía someterse, pero no solía quejarse nunca de la cuenta de los resultados. La media de recaudación durante estas temporadas fue bastante homogénea, especialmente si tenemos en cuenta que no todas las temporadas tuvieron la misma duración y que, obviamente el precio de las localidades no se mantuvo inalterado a lo largo de todos estos años.

Otro dato significativo, a nuestro juicio, es que el género que más beneficios produjo al empresario de Eslava fue la comedia. Así lo demuestran las recaudaciones obtenidas por algunas

obras de Carlos Arniches -La chica del gato, No te ofendas, Beatriz-, Eduardo Marquina -El pavo real- o el propio Martínez Sierra -El Reino de Dios, El corazón ciego o Don Juan de España-. Curiosamente, salvo el caso de Pigmalión, de Bernard Shaw, el teatro extranjero no alcanzó nunca éxitos resonantes, lo que tal vez hizo que poco a poco su presencia disminuyera sobre las tablas de Eslava. Esto no pasó inadvertido a algunos críticos, como José de Laserna, que denunciaron un progresivo "acanallamiento" del repertorio ofrecido en este teatro. A medida que transcurrieron las temporadas, lo cómico fue ganando terreno a lo dramático y teatros como el de Ibsen, Shakespeare o Pirandello fueron sustituidos progresivamente por espectáculos cada vez más a la medida de Catalina Bárcena y adecuados para los juegos y efectos escenográficos. De todas formas había que rendirse a la evidencia al comprobar los resultados obtenidos por obras como El maleficio de la mariposa, de García Lorca, y compararlos con los de Santa Isabel de Ceres, de Vidal y Planas.

Por último, también nos parece muy importante hacer notar los magníficos resultados obtenidos por el "Teatro de los Niños", probablemente la mejor oferta para público infantil que se haya hecho sobre las tablas de un teatro profesional en nuestro país y que revela cómo Martínez Sierra reutilizaba todas aquellas experiencias que se adaptaban a sus necesidades y objetivos, en este caso, la búsqueda de nuevos públicos.

No podemos señalar una única razón que explique estos buenos resultados cosechados por Martínez Sierra durante sus años de gestión del teatro Eslava. Dejando a un lado su labor como director de la compañía, el mayor o menor gancho que pudiera tener Catalina Bácena o los indudables aciertos escenográficos de Sigfredo Bürmann, Rafael Pérez Barradas, Fernando Mignoni o Manuel Fontanals, lo cierto es que la gestión de la empresa fue un auténtico modelo de eficacia y esfuerzo. Así debía de sentirlo él mismo al escribir a su mujer las siguientes líneas:

*Niña: ya estoy tranquilo, pero he pasado unos días de angustia económica verdaeramente insoportables. Por eso no te he escrito, porque no quería contagiarte mi malhumor desesperante. Ya te dije que se me malogró el negocio de Eldorado porque me han faltado Cándida Suárez y Spaventa. Conseguí enderezarlo tres días al principio, pero volvió a fallarme de tal modo que hacíamos mil pesetas entre tarde y noche con un presupuesto de más de cinco mil. Excuso decirte el pánico, porque de haber seguido así hasta el final hubiera perdido diez mil duros, que es próximamente lo que les cuesta este año la actuación en Barcelona a la Guerrero, a la Xirgu, a Barber, y cinco o seis mil a la Artigas y a Arturo Serrano. Total, que trabajé como un desesperado para hacer un programa monstruo como dicen aquí, y con la ayuda de una troupe de liliputienses rusos verdaderamente maravillosa y de unas canciones catalanas que canta Catalina, de un tenor mejicano y unos números nuevos de conjunto, he conseguido llenar el teatro tarde y noche, y pasar siempre de diez mil pesetas de ingresos -a 7.50 la butaca- Como el empresario ha consentido en prorrogar unos días la temporada, no solamente se cubrirá lo perdido, sino que quedará todavía algo. En mi vida he hecho un esfuerzo semejante.*[138]

Los factores del éxito alcanzado fueron muchos y diversos, aunque siempre a partir de una actividad infatigable y de una observación atenta de cuanto ocurría a su alrededor. Hay que señalar, por ejemplo, su habilidad para autopromocionarse, para hacer publicidad de su empresa y anunciar sus espectáculos convenientemente. Con anterioridad a algunos estrenos, especialmente si no estaba muy seguro de cuál iba a ser la respuesta del público, llegó a incluir notas en la prensa que ofrecían el argumento de las obras. Esto fue lo que hizo, por ejemplo, cuando se dispuso en 1929 a estrenar en Barcelona la comedia titulada Triángulo. Era una forma de evitarse algunas sorpresas desagradables.[139]

Por lo que se refiere a su relación empresarial con los artistas, la constitución de un Montepío el uno de febrero de 1920 era otra idea realmente interesante, ya que implicaba económicamente a sus actores en la marcha de la empresa al tiempo que le servía a Martínez Sierra como mecanismo de control indirecto. El objetivo declarado era recabar fondos que habrían de ser repartidos a partes iguales entre todos los integrantes. Había varios medios para obtener fondos. En primer lugar, todos los socios debían abonar cada decena una cuota de una peseta diaria. El fondo

del Montepío se incrementaba, además, con el dinero obtenido mediante donativos, beneficios de rifas, funciones benéficas, venta de tabacos y perfumes, así como el procedente de las multas impuestas por la compañía a faltas como llegar tarde a los ensayos (diez céntimos por cada minuto que pasara después de los cinco minutos de cortesía y una multa que había de fijar la Directiva si el retraso excedía de veinte minutos), escupir en el suelo (diez céntimos), dejar encendida la luz de los cuartos (diez céntimos), tirar pitillos encendidos y cerillas al suelo (diez céntimos) o "abusar del teléfono para conferencias amorosas" (multa acordada por la Directiva). Si algún socio pedía un anticipo, se le cobraba un cinco por ciento de intereses que iba a parar también al fondo del Montepío. Cuando algún miembro reincidía en sus "faltas", la Directiva podía acordar la imposición de una multa excepcional que sólo podía revocarse en una Junta General. En el caso de que un socio se despidiera de la compañía, se le liquidaba con arreglo a la división de fondos en caja el día de su salida por el número de socios existente. Si algún socio, sin dejar de pertenecer a la compañía, decidía abandonar el Montepío, percibía únicamente el total de cuantas cuotas de una peseta llevase abonado.

Dentro del aspecto puramente comercial, buscó diversos modos de captar a todo tipo de públicos. En noviembre de 1917 inició los "Días de Moda" inspirados en el modelo aristocrático que tanto gustaba en las temporadas veraniegas de San Sebastián. En teatros como el Victoria Eugenia estrenaba obras que luego debían presentar en Madrid, pero también en los "Lunes de Moda" o en los "Miércoles Aristocráticos" se verificaron estrenos[140] o se representaron "los estrenos de éxito más brillante y las obras más exquisitas del repertorio".[141]

Preocupado como estaba por la correcta puesta en escena de las obras representadas en el teatro Eslava, tampoco descuidó las mejoras técnicas del teatro y anunció las remodelaciones

pertinentes en materia de decorado, instalación eléctrica y efectos de luz que incidirían obviamente en los resultados obtenidos por la compañía.[142] Además, pronto comprendió que los efectos técnicos eran del agrado del público y resultaban tremendamente económicos. Hasta tal punto es así que podemos encontrar en su epistolario algunos comentarios referentes a este aspecto que condiciona incluso la técnica dramática de las obras nuevas.[143]

Como buen hombre de negocios, se sirvió hábilmente de las posibilidades que le ofrecía contar con un teatro de la envergadura del Eslava. Los sistemas de contratación de locales y compañías variaban de unos teatros a otros. Al inicio de cada temporada, los dueños de los teatros los alquilaban a los empresarios de cada compañía de manera que estos disponían de dicho teatro para ofrecer en ellos los espectáculos de cuantas compañías juzgasen oportuno. Normalmente había una compañía titular de cada teatro y se ofrecían pequeñas temporadas de otras compañías, habitualmente extranjeras. De este modo, Martínez Sierra tenía alquilado el teatro Eslava para que trabajase allí su compañía, pero a su vez él podía contratar otras compañías si así lo creía conveniente. Cuando una compañía acudía a un teatro del que no era titular con el fin de desarrollar en él una breve temporada, había al menos dos posibilidades, a saber, o las compañías trabajaban a porcentaje y recibían una cantidad que variaba según los ingresos de taquilla, o las compañías trabajaban por una cantidad fija, independientemente de cuáles fueran los beneficios obtenidos. Gregorio Martínez Sierra era partidario de ir a porcentaje, pero no siempre, porque en algunos lugares los riesgos eran excesivos. En las ciudades se podían calcular con cierta aproximación los beneficios, pero en los pueblos había una enorme dependencia de factores como las cosechas y el precio del grano, por lo que programar con mucha antelación una temporada en estos lugares era una empresa enormemente arriesgada, como llegó a señalar en alguna ocasión:

*De ninguna volveremos a un pueblo como no nos den una cantidad fija y anticipada.*[144]

Por esta razón, cuando emprendió la gira por América trató de combinar ambas posibilidades. Solía exigir siempre un seguro, una subvención del Gobierno y, en algunos casos, el pago de los pasajes para toda la compañía. Aseguradas estas cantidades, el resto lo arriesgaba a los porcentajes:

> *He desistido de ir a Colombia, porque el gobierno -que al fin ha contestado- me regatea la subvención. Prefiero no ir por ahora, y adelantar el debut en Buenos Aires. En estos días lo dejaré todo puntualizado. Los que se portan maravillosamente como de costumbre, son los de México. Tenían que enviarme sesenta mil pesetas el 1º de agosto y cuarenta mil el 1º de septiembre, y el 27 de julio me han enviado las cien mil. Son a cuenta del seguro de 650 dólares diarios.*[145]

Si concebía el teatro como un negocio, no es de extrañar que buscase tener el Eslava ocupado la mayor parte posible del tiempo. Fue bastante frecuente el trabajo de otras compañías en diversas épocas del año y bajo distintos regímenes de contratación. Por ejemplo, Felipe Sassone dirigió la compañía encabezada por María Palou cuando actuó entre septiembre y octubre de 1920, es decir, justo antes de que debutase la compañía de Martínez Sierra que se encontraba de gira por provincias y no podía por tanto actuar en Madrid. De este modo, el arrendamiento del teatro Eslava producía beneficios incluso cuando la compañía titular estaba ausente. Unos años más tarde, esta compañía volvió a actuar, temporada 1923-1924, también dirigida por Felipe Sassone. Con anterioridad lo había hecho la compañía francesa de Robinne Alexandre, aunque sólo dio cinco funciones. En otras ocasiones se alternaban la compañía de Martínez Sierra y alguna otra como es el caso de la de Carmen Oliver, que actuó en la temporada 1920-1921 y proporcionó un respiro a la compañía titular que aprovecha para ensayar obras nuevas. Lo más frecuente era que cuando Gregorio obtenía buenos contratos en otras ciudades o el negocio no marchaba bien en el Eslava, daba por finalizada la temporada en Madrid y arrendaba el teatro a otras compañías. Así, en junio de 1922 trabajó en Eslava la compañía melodramática de Alcoriza, en mayo de 1923 la compañía

de Juan Vila -Leonís, Ortás, Gallego-, en abril de 1924 la compañía dirigida por Emilio López del Toro, en junio de ese mismo año arrienda el teatro Eslava a Alejandro Mackinley o en febrero de 1926 hace lo propio con Margarita Xirgu.[146]

A pesar de estas gestiones, las dos últimas temporadas fueron desastrosas y ésta fue una razón importante para que se decidiera a llevar la compañía a América. Él se negó a reconocer públicamente las pérdidas económicas, pero no en privado. Además, podemos ver cómo el trabajo de compañías ajenas a la suya se intensificó en Eslava a partir de 1924.[147] En 1925, preguntado acerca de la crisis teatral, dijo:

> *La crisis teatral es muy honda y muy difícil de resolver [...] En Eslava, si hay pérdida, debe ser insignificante [...] los ingresos fueron considerables, pero los gastos fueron enormes [...] mi hoja de gastos con la compañía de comedias habitual es de 3.700 pesetas. Uno de los motivos de la crisis son los impuestos, también que hay demasiados locales de espectáculos, que hay poca producción para nutrir tanto teatro, que los buenos actores están disgregados [...] Para que el teatro se renueve hay que dejar el camino libre a la producción extranjera.*[148]

En estas declaraciones públicas coincidía, como hemos recogido más arriba, con Jacinto Benavente, aunque en privado escribiera a su esposa desde Buenos Aires:

> *Con las ganancias de B. Aires he pagado todas mis deudas y cuentas pendientes de las dos últimas temporadas, que como sabes fueron malas: esta es una de las razones que me decidieron a embarcarme.*[149]

Cuando no pudo traer compañías completas, buscó el trabajo de artistas destacados. Tal fue el caso de la breve integración en la compañía del actor Simó-Raso en 1917,[150] de la sustitución temporal de Catalina Bárcena por la bailarina *La Argentinita*[151] o de la actuación de bailarinas como Laura de Santelmo,[152] Tamara Swirskaya[153] o la cancionista Cándida Suárez.[154] Sobre la marcha, y acuciado por las necesidades, Martínez Sierra mostró un enorme talento empresarial que le permitió encontrar diversas soluciones a los numerosos conflictos suscitados por un proyecto de la envergadura del que él encabezó.

La acogida inicial de este proyecto fue enormemente aplaudida por la prensa. Así por ejemplo, el crítico de ABC decía:

> *Digno por todos conceptos de los mayores elogios es la admirable orientación artística que Martínez Sierra ha conseguido dar a su campaña de Eslava, encauzando atinadamente el gusto del público, un tanto pervertido y quizá más que esto, desorientado por la falta de unidad y de criterio que preside otras especulaciones teatrales.*[155]

Por lo que se refiere a la valoración hecha por la crítica, la mayor parte de los textos suelen coincidir en señalar que la contribución como empresario de Gregorio Martínez Sierra al teatro español del siglo XX fue enormemente positiva. Es casi un lugar común reconocer el notable impulso que el teatro español recibió desde las tablas y los despachos del Eslava. La mayor parte de los elogios tuvieron y tienen varios puntos de coincidencia, a saber, la proverbial habilidad de Gregorio como gestor del teatro, su interés por la escena extranjera y su fino juicio de la misma -no en vano ha sido parangonado con Lugné-Poe- y el carácter innovador de la empresa de Eslava.

La valoración que le merecía a Matilde Muñoz el trabajo de Martínez Sierra fue muy positiva debido al interés que este empresario mostró por conocer el teatro extranjero y por ofrecer un Teatro de Arte "desligado en lo posible de toda idea mercantil [...], pero con cierta habilidad que no lo hiciera incompatible con la taquilla".[156]

Entre los que criticaron su labor al tiempo que esta se llevaba a cabo podemos citar nombres tan importantes como el de E. Díez-Canedo, quien, sin embargo, prestó gran atención al conocimiento de Gregorio del desarrollo del teatro moderno.[157] Algunos críticos, como es el caso de Estévez-Ortega, destacaron el contacto que Martínez Sierra mantuvo con el público a partir de la nueva dramaturgia y del eclecticismo.[158]

Otros, sin dejar de reconocer el valor del trabajo de Martínez Sierra, no pasaron por alto su dependencia de la taquilla:

*Alternando mientras tanto sabiamente las obligaciones comerciales de la taquilla con el instinto, no por artístico menos industrioso, de los nuevos modos -y modas- teatrales, Gregorio Martínez Sierra, autor, empresario y director de la joven actriz Catalina Bárcena acierta a encuadrar sus interpretaciones cómico sentimentales de un repertorio a la medida del público medio.*[159]

Probablemente, los dos críticos más duros a la hora de enjuiciar la labor de Martínez Sierra fueron Enrique de Mesa y José de Laserna. El primero de ellos[160] se lamentaba de la pérdida de "brío" que había ido sufriendo progresivamente el Teatro de Arte. Es preciso observar que esa pérdida de calidad no se tradujo exactamente en un menor poder de convocatoria para el público. En cuanto a José de Laserna, no es difícil comprobar cómo fue endureciendo sus críticas en El Imparcial a medida que el valor de los espectáculos fue disminuyendo, es decir, a partir del año 1923. De todas formas, es conveniente hacer notar que esta crítica no solía ir dirigida contra la compañía, sino contra espectáculos frívolos como Apache,[161] que representaban un modelo teatral opuesto al defendido por el crítico. En ocasiones, la crítica vertida contra el teatro Eslava no debe relacionarse directamente con Martínez Sierra ya que, como vimos más arriba, arrendó el teatro durante breves temporadas.

El célebre actor Manuel Dicenta, actor a las órdenes de Martínez Sierra en los últimos años de la compañía, subrayó: "trajo las gallinas de la inquietud, cambiando ritmos y normas e intentando poner nuestro teatro a nivel del teatro europeo".[162]

En resumen, podemos concluir este capítulo destacando la enorme importancia que tuvo la empresa de Gregorio Martínez Sierra, ya que contribuyó a la mejora y modernización del teatro español haciendo eficaz un modelo de gestión en el que tuvieron cabida arte e industria en unas proporciones que difícilmente explican el desconocimiento que actualmente se tiene de su significación, salvo contadas excepciones.

Desde el punto de vista que ahora nos ocupa, hay que destacar la creación de un modelo empresarial, de una estructura, de una industria en la que tuvo cabida una oferta teatral diferente a la que existía con anterioridad a él y que no hubiera tenido lugar de no haber venido de manos de un hombre esencialmente inquieto. Ese rasgo de su personalidad, la inquietud, fue la seña de identidad de su empresa y esto es lo que permitió que la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra se mantuviera en un nivel destacado durante tantas temporadas.

## II.5.- La disolución de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra: 1926-1930

Las características del teatro comercial de principios de siglo y su sistema de producción obligaban a las compañías a trabajar a un ritmo frenético y a acudir a cuantos teatros hubiera disponibles. Gregorio Martínez Sierra, como cualquier otro empresario teatral, se vio en la necesidad, desde que formó su compañía, de realizar breves temporadas por teatros de provincias que contribuyeran al sostenimiento de la empresa que dirigía. Estas giras solían efectuarse una vez terminaba la temporada en Madrid, aproximadamente hacia el mes de mayo, y ocupaban los meses de verano. Durante estos meses, parte del público "selecto" de Madrid, el que en cierto modo sostenía económicamente el teatro, abandonaba la ciudad para marcharse de veraneo a ciudades como San Sebastián y hasta allí los seguían las compañías para ofrecerles "funciones de moda" o "tardes aristocráticas". Además, en buena parte de las ciudades españolas existía la suficiente demanda teatral como para que las compañías de repertorio pudieran ofrecer un buen número de funciones que les reportaban diversas ventajas, sobre todo el no estar sometidas a un endiablado ritmo de ensayos, ya que se podía trabajar con las obras que habían sido representadas durante el resto de la temporada. Por otro lado, era frecuente que algunas obras nuevas se probasen primero ante estos públicos de provincias, por lo general menos exigentes que los de Madrid o Barcelona, y de este modo se ajustaban diferentes aspectos técnicos y artísticos antes de llegar a Madrid. A pesar de la dificultad que representaba trasladar una compañía durante dos o tres meses por todo el país, esto se había convertido en algo bastante frecuente.

Algunos empresarios, movidos por la necesidad o por la intrepidez, decidieron ampliar considerablemente sus objetivos y se lanzaron a la explotación de un nuevo, pero enorme mercado: el público hispanoamericano. Esto requería una notable experiencia en los negocios teatrales y de un indudable sentido emprendedor porque al tiempo que abría de forma sustancial las expectativas económicas, aumentaba las dificultades y las posibilidades de un fracaso estrepitoso. Era grande el número de compañías españolas que había "hecho las Américas", pero muy probablemente la compañía que mejor se había desenvuelto, especialmente en Argentina, había sido la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Desde la temporada 1923-1924 los rendimientos del Eslava habían empezado a disminuir. Las razones del declive no residían exclusivamente en la coyuntura de crisis que vivía el teatro español durante aquellas temporadas, sino que obedecía a otras causas, como podría ser el agotamiento de un repertorio que llevaba muchos años dando beneficios y con el que cada vez era más difícil sorprender al público o a la crítica, la falta de entendimiento con María, su esposa, para hacer nuevas obras, las dificultades para obtener verdaderos éxitos comerciales en un teatro que demandaba el constante cambio en la cartelera así como la actitud de una crítica cada vez más hostil. A una empresa como la que él pretendía dirigir no le bastaba tan sólo con mantenerse, sino que exigía unas condiciones económicas y artísticas que justificasen el enorme esfuerzo que representaba llevarla adelante. No es extraño, por lo tanto, que comentara:

> *Estoy más que harto de Madrid: nadie tiene una peseta y los mayores éxitos en todos los teatros se agotan en una semana. No vale la pena trabajar aquí.*[163]

Sin embargo, su situación no era tan precaria como la de otras compañías. A lo largo de los años, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra había cimentado su prestigio sobre la base de un repertorio basado en la comedia, el género más aplaudido, y contaba con una compañía muy

estable y adecuada para desarrollar este tipo de obras tan próximas a los gustos del público. Otro detalle a favor de Martínez Sierra, no menos importante que el anterior, tiene que ver con la estrecha colaboración que aún entonces mantenía con dos magníficos escenógrafos y figurinistas, Manuel Fontanals y Sigfredo Bürmann. La puesta en escena casi garantizaba una buena acogida por parte del público y esto era algo que sabía el director de Eslava.

Parecía evidente que había dos soluciones para solventar una situación que se complicaba por momentos. La primera posibilidad era mantener la compañía en el teatro Eslava insistiendo en la puesta en escena de nuevas comedias a la espera de que alguna de ellas se convirtiera en un éxito similar a los obtenidos con La chica del gato o El pavo real. La segunda posibilidad, más arriesgada y laboriosa, pero también con mayores expectativas de éxito, era utilizar todo el trabajo de años anteriores para ofrecérselo a un público que aún no lo había podido aplaudir. Es decir, había que llevar la compañía al extranjero.

Martínez Sierra era consciente de que contaba con un sólido grupo de artistas y con un repertorio lo suficientemente amplio como para realizar al menos una breve temporada fuera de España. Si la comedia era el género más aplaudido, él disponía de algunas de las comedias mejor acogidas en el teatro español durante los últimos veinte años, como era el caso de Canción de cuna, El reino de Dios, Don Juan de España, El sueño de una noche de agosto, El pavo real, La chica del gato, No te ofendas, Beatriz o Pigmalión. Primeramente tomó la decisión de no renovar su contrato con los dueños del teatro Eslava y aceptó breves temporadas en varios teatros españoles, así como una breve, pero decisiva temporada en París a finales de 1925. Incluso unos días antes de embarcar hacia Buenos Aires proyectaba una drástica reducción de la compañía, según le declaró a su mujer en una carta escrita en abril de 1926:

*Estoy harto de compañía: cada vez me parece más apetitoso el negocio reducido de cinco o seis personas bien elegidas, a base de conferencias, monólogos, comedie tas, ediciones, etc. Durante todo el tiempo que ya estés fuera dedícate sólo a pequeñeces de estas para armar el tinglado enseguida. Es demasiado engorroso arrastrar tanta gente.*[164]

Además, se había dado cuenta de que el cine le abría un interesante abanico de posibilidades y él creía contar ya con ciertas ventajas, por lo que sus días en el teatro parecían estar contados, o al menos eso parece indicar la siguiente afirmación:

*Estoy seguro de que con lo que más dinero voy a ganar es haciendo películas: voy todos los días al cine para entrenarme. El público español y el hispano americano prefieren la producción española a la extranjera y todo el que hace una cinta gana dinero, por mala que sea (y todas lo son). Excuso decirte lo que ocurrirá hacién dolas bien. Y no creo que sea ningún arco de iglesia. A mí me saldrán mucho más baratas porque tengo la compañía, los muebles y el taller para decorados.*[165]

Esta incertidumbre y las diversas perspectivas profesionales que se le abrían y que él fue trasmitiendo a su mujer entre 1925 y 1926 explicarían la irregularidad de las dos últimas temporadas en Eslava, la frecuencia con que trabajaron en este teatro otras compañías y la falta de vigor de una empresa que hasta 1924 se había caracterizado, al menos, por su carácter emprendedor. Sin embargo, a finales de 1925 y principios de 1926 se produjo un hecho de enorme trascendencia para las aspiraciones de Martínez Sierra y que le proporcionó una incalculable dosis de confianza en sus posibilidades. Se trataba del éxito rotundo que obtuvo con su compañía en París. Esta era la primera gira verdaderamente importante que hacían fuera de España y, a pesar de las pérdidas económicas, valoraba el prestigio obtenido, así como "la posibilidad, cuando me dé la gana, de dar la vuelta al mundo, y sobre todo poder librarse de España como punto de apoyo para ganarse la vida. En fin, estoy loco de contento y aún creo que no me doy bien cuenta de las derivaciones que esto puede tener. Flers me ha dicho de verdad que esto era conquistar París para siempre. Tres teatros me han hecho proposiciones para volver en primavera, Fémina, Étoile y

Renaissance, con otras condiciones se entiende, para no perder. Soy otro porque me he dado cuenta de que soy alguien para la gente que entiende de verdad".[166]

De todas maneras, como hemos señalado más arriba, la decisión de abandonar definitivamente el teatro Eslava para trabajar en Barcelona y en varias ciudades españolas, incluida una temporada en algún teatro de Madrid, como el Centro, la había tomado ya en 1925. A finales de este año, Héctor G. Quiroga, un empresario bonaerense, le ofreció un interesante contrato para hacer en el teatro Odeón, de Buenos Aires, una corta temporada en mayo de 1926. Martínez Sierra aceptó y desde este momento se abriría una nueva etapa dentro de la historia de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra cuyo director, pleno de optimismo declaraba:

> *Tan optimista estoy que hasta los viajes por mar me van asustando menos, y me seduce ir a América porque creo que allí vamos a encontrar mucho dinero. Dicen que ya no queda mucho, pero nos traeremos lo que quede.*[167]

La puesta en marcha de esta gira fue enormemente accidentada por diversos motivos. No todos los actores de la compañía se animaron a emprender una aventura semejante y algunos importantes, como Josefina Morer, hubieron de ser sustituidos. Esto representaba un grave inconveniente pues hacía necesario volver a ensayar, incluso en el barco, todo el repertorio con el fin de acoplar a los nuevos integrantes, cuyas dotes artísticas no conocía suficientemente el director. La mayor parte de los actores aceptó la oferta de Gregorio, entre otras razones, porque su sueldo iba a ser un ciento cincuenta por ciento más elevado que el que percibían por trabajar en España, suponiendo que pudieran mantener el trabajo. Un incremento de sueldos de tal magnitud no se justificaba según Martínez Sierra en una diferencia tan apreciable en el coste de vida, estimada por Gregorio tan solo un 30 o un 40 % por encima, "pero los actores no admiten rebaja. Se podría conseguir formando la compañía de nuevo y contratando de primera intención a un determinado

precio para América, pero sería un jaleo demasiado grande ensayar todo el repertorio. Además es justo que también ellos puedan ahorrar unas pesetas a cambio de tantas molestias que trae consigo el andar por estas tierras".[168]

El anticipo pactado con Héctor G. Quiroga, el empresario, llegó a tiempo y Martínez Sierra lo distribuyó entre los artistas; pero la inesperada quiebra del empresario dejó en suspenso el inicio de la gira. Entre otros inconvenientes, provocó que los pasajes se retrasaran mucho, hasta el punto que Martínez Sierra vivió varios días de zozobra por no saber si finalmente la gira se iba a poder realizar. Finalmente, a pesar de la quiebra del empresario, llegaron los pasajes casi la víspera del embarque y entonces surgió una nueva dificultad como resultas de la oposición del marido de Catalina Bárcena a que ésta pudiera abandonar el país.[169] Por si esto fuera poco, Manuel Fontanals debía realizar un número importante de bocetos de cuya realización se encargaría Sigfredo Bürmann, quien viajaría con la compañía a Hispanoamérica; mas el tiempo iba pasando y Fontanals no tenía realizado el trabajo. Así las cosas, la caótica situación de la empresa debilitaba la posición de Martínez Sierra y fortalecía a los actores. Por esta fecha confesaría a su mujer:

> *Yo creo que en mi vida he tenido tanto que hacer como estos días. Los actores me están dando mucha guerra, con toda clase de exigencias: esto es culpa de Quiroga, por haberse decidido tan tarde, y ellos próximos a embarcar, abusan. Yo me defiendo bien, pero me da disgusto y fastidio. Mañana me voy a Madrid para buscar muchachas que sustituyan a las que se van. Estaré sólo dos o tres días, porque aquí hago mucha falta.*[170]

Poco a poco se fueron resolviendo los problemas y Gregorio consiguió pasajes y bocetos, Catalina obtuvo el permiso y todos se embarcaron en el vapor Conte Verde el 13 de mayo de 1926 con idea de hacer una temporada de tres meses por Argentina, Uruguay y Chile, de donde habrían de regresar en el mes de septiembre. Ya en el barco, Gregorio vio la posibilidad de ampliar la gira para ir a Perú y para ahorrarse el dinero de los pasajes de vuelta de la compañía, que corrían por cuenta del empresario si la temporada era inferior a seis meses. Este detalle prueba que la actividad

de Gregorio, incluso en el barco durante el viaje, no remitía. Además, hay que tener en cuenta que Gregorio llevaba prácticamente él sólo todos los asuntos de la compañía y esto requería un sobreesfuerzo enorme, según declaraba a su mujer:

> *Además el trabajo ha sido superior a las fuerzas de un hombre, porque como siempre me lo tengo que hacer yo todo, y voy sin director, sin gerente, sin repre sentante, y hasta el que se encarga de los baúles.*[171]

La razón del acaparamiento de responsabilidades tenía que ver con el carácter organizador de Martínez Sierra, pero, por encima de todo, la razón en este caso no era otra que la de evitar gastos en la medida de lo posible. Su sentido del ahorro y el miedo a las pérdidas le hacían recordarle lo siguiente a María cuando le escribía: "ya sabes que no llevo secretario: más aún, que dejé aquí a Manuel Abril que por cierto a consecuencia de eso ha roto las relaciones conmigo porque no me puedo permitir ese lujo. Los viajes son costosísimos.[172]

Antes de salir rumbo a Hispanoamérica, Gregorio había previsto la necesidad de hacer publicidad de la compañía mediante el envío de algunos telegramas de saludo que habrían de ser remitidos a la prensa. María fue la encargada de la redacción de estos telegramas según indicaciones de Gregorio:

> *Haz el favor de enviarme a vuelta de correo cinco saludos distintos, porque es costumbre antes de embarcar cablegrafiar a los periódicos más importantes. De pocas palabras, pero un poco aparatosos, aunque sin hablar de la madre patria, que ya está muy pasado de moda. Y si me mandas un par de discursos de gracias, cortos, te lo agradeceré.*[173]

Afortunadamente pudimos localizar el telegrama de saludo que apareció en la prensa de Buenos Aires la víspera de la llegada de la compañía a dicha ciudad. Suponemos que el contenido de todos estos telegramas se aproximarían mucho al de éste, que transcribimos a continuación, enviado desde Río de Janeiro unos días antes de desembarcar: "Argentina, tierra de nobles

realidades, llegue a ti, precediéndonos, el saludo de todos nuestros sueños. Gregorio Martínez Sierra".[174]

Junto con estos telegramas de salutación, la prensa bonaerense publicó distintas informaciones acerca de la compañía de Martínez Sierra así como algunas entrevistas en las que el empresario y director anunciaba el trabajo que iban a realizar al tiempo que hacía especial hincapié en las principales virtudes de su labor. Por lo que al repertorio se refiere, señalaba que estaba constituido mayoritariamente por comedias agradables que, sin ser excesivamente ligeras, tenían la suficiente cantidad de emoción y ofrecían un estudio de caracteres tomado directamente de la vida. Otro rasgo que destacó de dichas comedias era que poseían la sentimentalidad indispensable para apoderarse del público, aunque sin llegar a la nota fuerte.[175] En cuanto a la puesta en escena y dirección de actores afirmaba:

> *En mis diez años de dirección me he ocupado con preferencia de los decorados [...] las decoraciones deben ser solamente de fondo, desdeñando todo lo superfluo, y el fondo sugerir la idea y el ambiente de la obra, es decir, abandono de los viejos moldes y supresión de todo detalle innecesario [...] En mis conferencias intercalaré trozos enteros del más alto repertorio mundial... creo que ello encierra por lo menos el interés de la novedad. No tengo noticia de que se haya hecho y yo lo intentaré por primera vez en Buenos Aires. Después de que yo haya dado la explicación indispensable, se descorrerá la cortina y aparecerá el escenario como en una representación corriente [...] Mi compañía es ante todo un elenco de conjunto [...] El repertorio es ecléctico y universal [...] para apreciar la calidad de nuestro trabajo es necesario buscarlo en varias obras, en distintos tonos, en todos los géneros, para darse cuenta de la diversidad múltiple de C. Bárcena, de la comprensión inteligente de los que la acompañan, del cuidado y de la propiedad con que cultivamos todos los detalles de la presentación.*[176]

Tras doce días de navegación llegaron a Buenos Aires con el propósito de debutar durante la primera decena de junio en el teatro Odeón, de dicha ciudad. La compañía, además de Martínez Sierra, contaba con los siguientes integrantes: Luz Álvarez, María Luisa Arias, Catalina Bárcena, Pilar Casteig, Concepción Fernández, Honorina Fernández, Rosario García Ortega, Mariana Larrabeiti, Milagros Leal y Rafaela Satorres (actrices); José Alburquerque, Edmundo Barbero,

Manuel Collado, José Crespo, José Fernández Pidal, Luis García Ortega, Francisco Hernández, Luis Manrique, Julián Pérez Ávila, Vicente Placencia y Fernando de Toledo (actores); Luis Cabeza y Vicente P. Huarte (apuntadores); Sigfredo Bürmann (director escenográfico); Álvaro P. Rodríguez (representante); Antonio Hernández (secretario), Leonor Garcés (sastra); Antonio Vivar (maquinista) y José Aurelio Ribalta (mueblista).

La obra prevista para su presentación era Pigmalión, de Bernard Shaw, pero la dificultad para ensayar en el barco, como hubiera sido su deseo, le hizo pensar a Martínez Sierra en otra obra que le ofreciera mayores garantías, de modo que la puesta en escena de Pigmalión se pospuso y en su lugar ofrecieron la comedia de Martínez Sierra titulada El corazón ciego. Sin duda, él pensaba reservar la comedia de Bernard Shaw para más adelante, sabedor, entre otras cosas, de que la única compañía de comedia española que estaría en esos momentos trabajando en Buenos Aires sería la suya y que representando comedias españolas evitaba cualquier posibilidad de entrar en competencia con otras compañías extranjeras o nacionales. Como veremos más adelante, el éxito le sonrió y pudo comprobar que su decisión había sido muy acertada.

El abono que se ofrecía en el teatro Odeón era para 24 funciones nocturnas con precios que oscilaban entre los 500$ para los palcos bajos y balcones hasta los 100$ para las tertulias de primera fila, pasando por los 300$ que costaban los palcos altos y los 130$ que valían las entradas de platea y orquesta. También salió a la venta un abono para doce *matinés* de moda (domingos y festivos) que costaba 215$ en palcos bajos y balcones, 150$ en palcos altos, 55$ en platea y orquesta y 40$ en tertulias de primera fila.[177] Con estos precios, Martínez Sierra calculaba unas ganancias importantísimas, más del doble de lo que hubiera podido obtener en España, con lo que vio inicialmente satisfecha su primera intención al emprender la gira, pero a los pocos meses de

estar allí, una vez liquidadas las deudas contraídas en España, entendió que el negocio no había sido tan provechoso como en un principio había pensado y se decidió a permanecer unos meses más, lo que comentó a su mujer poco después:

> *Me ofrecen negocios en Cuba, México, Venezuela, Perú, Chile, Colombia, Puerto Rico, Canarias y New York, en buenas condiciones. Todo pienso hacerlo y muy pronto: a lo sumo son dos años de sacrificio, pero con la seguridad de poder abandonar para siempre el negocio teatral, y de tener el riñón cubierto mientras el dinero valga. Y poder trabajar en paz. Con motivo de estos viajes se agotarán las ediciones de nuestros libros que tiene Calleja, y como aumentaremos mucho la venta para siempre, podré dedicarme después a los asuntos editoriales conociendo bien estos mercados. También podremos tener las colaboraciones que nos dé la gana bien pagadas. Por lo pronto no acepto ninguna, porque nos conviene hacer enseguida dos o tres comedias normales que nos producirán mucho. Otra ventaja del viaje: dejar acreditado nuestro repertorio: el de los demás autores está muerto porque le han estrenado malas compañías, muchas de las obras sin ensayos y sin decorado. En fin, que gracias a estas excursiones resolveremos definitivamente y por varios lados todo el problema económico para siempre.*[178]

Es posible que la obligación de enviar periódicamente dinero a su esposa le hiciera declarar en ocasiones unos beneficios inferiores a los reales, pero después de los cantos de sirena recogidos en la cita anterior fue tomando conciencia de la realidad y empezó a toparse con problemas inesperados. La inestabilidad de las monedas, los vainenes políticos en unos países al borde de la bancarrota, la enorme dependencia de las cosechas en unos lugares que se sostenían gracias a una economía rural y la siempre imprevisible reacción de un público, del que tan poco sabía, dificultaban todavía más una empresa que de por sí no era sencilla, como podemos saber por el contenido de otras cartas posteriores a las que acudiremos en su momento. A los dos meses de haber llegado a Argentina, algo más centrado, le escribiría una carta a María en la que le explicaba en un tono muy ponderado cuál era su impresión general acerca del trabajo que estaba desarrollando en varias ciudades:

> *Total: que el negocio en resumen será bueno, pero no me resuelve nada. Ya es bastante, claro está, haberme limpiado por completo de pequeñas deudas y tener un fondo de reserva para trabajar sin angustias si el negocio se da mal en cual quier sitio, pero eso no*

*es hacer la América. Y como el mundo entero está en crisis y es seguro que en adelante se agudizará, quién sabe hasta qué punto, he decidido armarme de paciencia y seguir por estas tierras unos meses para ver si consigo regresar a Europa con una bolsa digna del sacrificio que este viaje representa. Por lo pronto, acabaremos aquí el 20 de noviembre, y actuaremos en Santiago de Chile -teatro de la Comedia- hasta fines de diciembre. Después iremos a Lima. Calcula lo que tardan los barcos para que yo no esté sin carta tuya. Procuraré ir a muchos sitios, quedándome poco tiempo en cada uno de ellos, que es el modo de defender se bien.*[179]

Efectivamente, el deseo de obtener un mayor provecho de la gira hizo que en lugar de regresar a España en septiembre, como inicialmente estaba previsto, continuasen un largo periplo, no sólo para ahorrarse el importe de los pasajes como señalábamos más arriba, sino también para tratar de obtener unos beneficios que en España de ningún modo podría conseguir.

El balance de la temporada desarrollada en el teatro Odeón, de Buenos Aires, fue favorable. El público acudió asiduamente al teatro y la prensa acogió con mucho cariño el trabajo de toda la compañía, especialmente el de Catalina Bárcena, aunque se hicieron algunos reparos a la escasa variedad del repertorio, por ser "tal vez un poco monocorde, en la necesidad de contemplar la modalidad interpretativa de la primera actriz". También se criticaba suavemente el tono de las obras en algunos estrenos, excesivamente ligero y superficial, que no había "permitido conocer piezas de más enjundia y vuelo, porque se le ha mantenido invariablemente dentro de la comedia, regocijada o frívola. Pero hecha esta salvedad, propio es destacar también el interés, perfectamente justificado que ha obtenido El corazón ciego; la traducción agradabilísima que hemos escuchado de Pigmalión, y la interpretación estimable de El pavo real, las tres notas de mayor jerarquía artística entre el repertorio".[180]

Aunque no eran unas críticas como para lanzar las campanas al vuelo, Martínez Sierra advirtió que, además de los beneficios económicos, había otra serie de intereses que lo decidieron a trabajar por Hispanoamérica. La mayor parte de su repertorio podía representarse como si de

estrenos se tratara, ya que algunas obras eran inéditas y otras habían sido dadas a conocer por compañías de muy bajo nivel artístico, lo que eliminaba buena parte de la competencia. Por otra parte, al dar a conocer su repertorio obtenía popularidad y eso era algo que incidía muy positivamente en la venta de sus libros en aquellos países, de manera que las representaciones teatrales se convertían a la vez en un importante escaparate literario. Otro beneficio que iba aparejado tenía que ver con sus colaboraciones en la prensa. Si bien unos meses más tarde aceptaría colaboraciones en diversos periódicos hispanoamericanos, las primeras ofertas las rechazaría porque no se pagaban tan bien como en España.[181]

Con todos estos alicientes y otros que tenían que ver directamente con el reperto rio, no es de extrañar que Martínez Sierra se fuera animando poco a poco y que, tras la dificultades de los primeros meses, declarase a María lo siguiente:

> *No me arrepiento: la excursión por América, ya lo sabes, me ha vuelto optimista. Gano más o menos, pero se acabó para siempre la inquietud económica. La diferencia es definitiva: antes me faltaba casi siempre, y ahora me sobra siempre. Y es infinito el campo de acción para ganarse la vida siempre que haga falta. Y sobre todo se acabó la tiranía de Madrid: no me importa la crítica, ni el público de estrenos, ni los dueños de teatro: de nadie necesito. He logrado la indepen dencia absoluta: no me asusta nadie. Esto es inestimable: no se lo puede nadie figurar más que habiéndolo sufrido.*[182]

Después de tres meses en Argentina, en julio de 1926 marcharon a Montevideo, Uruguay, y allí se quedaron todo el mes de agosto. Las críticas que recibieron de la prensa uruguaya y los ingresos de taquilla no fueron nada buenos. Gregorio culpó del fracaso a la rivalidad existente entre argentinos y uruguayos, pero lo cierto es que el tono de algunas críticas recibidas en Uruguay estaba muy próximo al de otras madrileñas. Debutaron en el teatro Urquiza, de Montevideo, el 18 de agosto de 1926 y allí ofrecieron las siguientes obras: El Corazón ciego, El pavo real, La chica del gato, Pigmalión, Tú eres la paz, Rosina es frágil, Cada uno y su vida, Canción de cuna, Sueño de una noche de agosto, Los milagros del jornal, Angela María, Madame Pepita y Torre de marfil.

Como podemos apreciar, se trataba de lo más representativo y exitoso de su repertorio, pero, incomprensiblemente las críticas fueron bastante duras. Veamos un ejemplo en la reseña que apareció al día siguiente del estreno de la comedia Mujer:

> *[Catalina Bárcena] una actriz vulgar y sin mayor relieve [...] ¿su más fuerte baluarte [se refiere al teatro español] lo constituye en la actualidad una actriz que únicamente merece serlo en obras que se desarrollen bajo determinadas caracterís ticas? [...] Todo esto fue lo que apreciamos anoche durante el estreno de la comedia de don Gregorio Martínez Sierra, Mujer, de la cual vale más que no nos ocupemos, porque de hacerlo nos veríamos en el trance de dedicarle más espacio que el que se merece, lo que no vale la pena por tratarse de una comedia insulsa, pesada, aburridora más digna de llevar la firma de alguno de nuestros malos autores, que de una figura prestigiosa del teatro español.*[183]

Estos juicios de la prensa debieron de estar próximos a los del público, pues si bien algún periódico señaló que se habían vendido todos los abonos disponibles, ni llenaron el teatro en todas las funciones, ni su entusiasmo debió de ser muy grande, a juzgar por las palabras de un Martínez Sierra, que confesaba su malestar porque esta situación suponía un duro revés a sus expectativas, hacía peligrar el éxito de la empresa y se producía, además, de un modo inesperado. Es muy probable que el nivel cultural del país le hubiera hecho creer que el trabajo de su compañía iba a ser mejor valorado en Uruguay que en Argentina y esto aumentó su desconcierto. Incluso el final de la cita que transcribimos a continuación revela cómo Martínez Sierra había hecho caso omiso de algunas advertencias hechas por quienes conocían mejor que él la situación real en aquellos teatros y ponía en evidencia la necesidad de contar con la experiencia suficiente para aventurarse con una empresa de esas características. Aunque las pérdidas no fueron grandes, no se mostró muy optimista y escribió: "estoy pasando unos días muy desagradables en Montevideo. Los uruguayos no viven más que para envidiar a los argentinos, y me quieren hacer pagar el éxito de Buenos Aires. Los periódicos me maltratan de modo insolente, al estilo de Madrid, y el público no acude al teatro.

Cubriremos gastos. Ya me lo habían advertido, pero no lo quería creer. Todo lo que gusta en Buenos Aires se cae aquí, porque estos quieren saber más".[184]

El fracaso en Uruguay fue el preámbulo de una segunda temporada en Argentina. Durante el mes de septiembre hicieron una breve pero exitosa gira por ciudades como Córdoba y Rosario hasta que el 30 de septiembre debutaron nuevamente en el teatro Odeón, de Buenos Aires, donde obtuvieron un éxito similar al de la primera temporada.

En diciembre de 1926 fueron al teatro de la Comedia, en Santiago de Chile y el panorama mejoró ostensiblemente gracias a unas interesantes ofertas que le fueron llegando de distintos lugares. Para entonces, Martínez Sierra había aprendido algunas lecciones y se decidió a cambiar de estrategia durante el resto de la gira. Se sirvió de la experiencia acumulada por compañías españolas que habían hecho giras similares antes que él y buscó la manera de arriesgar lo menos posible, un propósito confesado a María por estas fechas:

> *Procuraré ir a muchos sitios, quedándome poco tiempo en cada uno de ellos, que es el modo de defenderse bien. Varios empresarios querían llevarme, pero me he negado y voy como María Guerrero por mi cuenta y riesgo, tratando directamente con los empresarios de cada república o con el gobierno. Ya no se pueden conse guir subvenciones porque todas las haciendas públicas están mal, pero en muchos sitios pagan viajes y dan teatros casi gratis, y en fin son las subvenciones impor tantes porque casi todo lo que entra es para uno. Procuraré, si en el camino me va bien como espero, llegar hasta Norte-América [sic], que es actualmente el único país rico del mundo, pero allí sí iré con empresa y asegurado. Como te digo, el viaje será muy extenso, pero rapidísimo.*[185]

La cita anterior nos muestra cómo Martínez Sierra se sirvió de diferentes modelos de contratación a la hora de financiar con el menor riesgo posible el trabajo de su compañía. En este sentido, las fórmulas eran similares a las que se seguían en España, es decir, se podía trabajar con un seguro más un porcentaje de los ingresos de taquilla, se podía aventurar todo a los ingresos de taquilla o por el contrario también era posible trabajar por una cantidad fija. En cualquiera de estos

casos había otras dos posibilidades, según se contase con un empresario que proyectase la gira o se acudiese por cuenta propia a cada plaza. Lo que sí supuso una novedad respecto de lo que se acostumbraba a hacer en España fue la intervención de algunos gobiernos hispanoamericanos en la contratación de la compañía. Debido al enorme interés que encierra, a continuación transcribimos una extensa cita en la que Martínez Sierra detallaba las condiciones económicas en que realizaría el resto de aquella gira:

> *Chile. Debutaremos a fines de noviembre y haremos treinta funciones entre Santiago y Valparaíso. Este es el negocio más inseguro porque la moneda está muy baja y llegamos en verano, pero no hay más remedio que hacerlo. Me paga el empresario viajes íntegros y me da el 60%. De Valparaíso iremos a Lima -ocho días de barco- y allí estaremos hasta primeros de febrero. Esta es buena plaza, según todo el mundo, muy española y aficionada al teatro. El gobierno me paga los pasajes y me dan el teatro al 75%. Como ves, inmejorables condiciones. Después haremos Panamá y algún otro sitio, muy pocas funciones. Y llegaremos a La Habana hacia el 10 de febrero. Allí me dan viajes y el 50% de la entrada bruta, que es casi el 60. Y ya no quiero tratar nada más en firme porque no sé si tendré ánimos para seguir: depende de cómo me vaya. El gobierno de Colombia ya me ha ofrecido viajes gratis por el río Magdalena, de ida y vuelta, y teatro gratis. Creo que me daría también subvención. Y lo mismo en Venezuela. México, si está tranquilo, puede ser uno de los mejores negocios, pero no decido nada hasta que llegue el momento de ir, por si acaso. Esta es la ventaja de no llevar empresario. Así hizo Fernando sus mejores excursiones: teniendo tratado de antemano los sitios estratégicos y decidiendo el resto sobre el terreno. Me llevo de representante a Antoñito Hernández que ha hecho todos los viajes de América con la Guerrero y conoce, por lo tanto, muy bien todas estas tierras: sin él no me hubiera atrevido a ponerme en camino. De todos modos me da una pereza horrible, porque no voy a descansar un momento. Es decir, antes de debutar en la Habana pararemos unos cuantos días. En América casi nadie tiene vergüenza y hay que andar con cien ojos para evitar el robo constante.*[186]

A pesar de estos proyectos, el itinerario real de la gira no incluyó Colombia, aunque sí el resto de los países reseñados. El negocio de Chile no fue bueno, pero no por falta de público, que llenó todos los días. La razón estuvo en el escaso valor de la moneda, que impidió a la Compañía Martínez Sierra desarrollar una temporada algo más larga y provechosa. Por esta razón, en enero de 1927 pasaron a Perú, donde se quedaron los meses de enero, febrero y marzo. Allí el negocio

también fue bastante malo, no obstante el éxito de crítica y público. Con todo, la situación se alivió considerablemente gracias a que el presidente del Perú se brindó a pagarle todos los viajes hasta Panamá y a abonarle de su bolsillo la cantidad estimada de todo el déficit que hubiera acumulado. Esto suponía una cantidad próxima a los seis mil dólares.[187] Este ligero cambio de la situación no era nada malo, ya que incluir Panamá en el itinerario, con todos los gastos pagados, representaba obtener gratis las dos terceras partes del viaje a Cuba y eso no estaba previsto, puesto que Martínez Sierra pensaba ir allí por su cuenta y riesgo, es decir, sin subvenciones ni seguros de ningún tipo.

En marzo de 1927 pasaron por Santiago de Chile y de allí fueron a Panamá, Costa Rica y Cuba, donde los perjuicios provocados por un ciclón se compensaban con la subida del precio del azúcar, lo que beneficiaba los intereses de Martínez Sierra y le permitía hacer una breve, pero provechosa temporada. A finales de marzo salieron de La Habana hacia Nueva York, donde hicieron una triunfal temporada los meses de abril, mayo y junio. En Nueva York trabajaron en el teatro Forrest, en Broadway, "de primera categoría, elegante, ni grande ni pequeño, íntimo y comodísimo", a juicio de Martínez Sierra.

Cuando llegó con la compañía a Nueva York, Martínez Sierra no era ningún desconocido allí, pues la actriz Eva Le Gallienne había estrenado con enorme éxito unos meses antes, concretamente en enero de 1927, la famosa comedia de Martínez Sierra, Canción de cuna.[188]

No obstante, para asegurarse el éxito habían tenido muy en cuenta la propaganda "que ya vienen haciendo desde que empezamos a tratar desde Lima" y en la que llevaban invertidos cerca de veinte mil dólares, pero todo gasto parecía justificado ya que "eso es esencial aquí".[189] Las condiciones del contrato satisfacían a Martínez Sierra, a juzgar por lo que le dijo a su mujer: "Me dan mil dólares diarios de tanto alzado: nada de particular porque tengo tres mil pesetas diarias de

gasto por lo menos: sin embargo, estoy contentísi mo porque la reclama vale un dineral, y esa es ganancia para mí. No sólo por lo que se pueda sacar en New York en otros viajes, sino porque repercute y en el mundo entero, principalmente en Hispanoamérica. Tengo la sensación de que nunca he hecho un negocio mejor, por las derivaciones: otras comedias nuestras que traduzcan, colaboraciones, cinematógrafo. Dios sabe lo que puede salir de aquí, si tenemos éxito, y aun no teniéndole con el público norteamericano, las gentes de habla española bastan.[190]

Aun con las importantes pérdidas económicas, el resultado artístico de la gira fue claramente positivo para los intereses de Martínez Sierra, quien vio abiertas numerosas puertas y no se equivocaba. Gracias a su estancia en Nueva York pudo resolver un importante contrato para actuar en México en 1928 y esta gira sí le reportó mayores beneficios económicos, pero lo más decisivo sería que durante esos meses neoyorkinos se estrechó poderosamente su relación con la industria cinematográfica norteamericana, lo que constituía para Martínez Sierra un objetivo prioritario desde hacía años. Allí se dio a conocer como autor y director. Esto le permitió vender algunos argumentos destinados al cine e incluir su nombre entre la nómina de directores encargados años más tarde de la producción en español. Asímismo, dio a conocer a Catalina Bárcena y también para ella fue importante el éxito de 1927, pues le permitiría protagonizar varias películas algunos años más tarde. De todo esto se dio cuenta Gregorio y es justamente optimismo lo que se desprende de las siguientes líneas enviadas a su mujer al término de su trabajo en Nueva York:

> *Niña: hemos terminado con todos los honores. Parece, en efecto, que nunca una compañía extranjera ha tenido un éxito semejante. El negocio me ha costado alrededor de cinco mil dólares, porque como ya te he dicho me han robado descaradamente, cosa imposible de evitar aquí. Pero estoy dispuesto a perder otro tanto el año que viene, y con mil amores. En los Estados Unidos ganaremos en poco tiempo más que en toda la vida. Si sigue la racha. Me parece seguro: aquí las reputaciones se cotizan. Para hacer negociaciones me quedo unos cuantos días, hasta fin de mes. No sé aún en qué barco iré porque ahora todo el mundo se marcha a Europa, y es dificilísimo encontrar pasaje, como no sea de lujo en los grandes transatlánticos americanos, pero no hay ni que pensar*

*en eso porque cuestan un dineral. La compañía se embarcó anteayer en un barco pequeño y malo, porque no había otro. Estoy negociando estrenos de obras, películas y colaboraciones. Todo es difícil precisamente porque lo pagan muy bien y somos muchos del mundo entero, a pretenderlo. Algo sacaré. Estoy perfectamente orien tado y el terreno maravillosamente preparado. De verdad muy contento.*[191]

En julio de 1927 Gregorio y Catalina regresaron a su casa de San Sebastián y luego marcharon a Tánger. Allí permanecieron descansando los meses de julio, agosto y septiembre, es decir, hasta que se inició la segunda gira por tierras de Hispanoamérica.

En octubre de 1927 emprendieron un segundo viaje a Hispanoamérica que empezó en México, donde permanecieron los meses de octubre, noviembre y diciembre. Desde que llegó por primera vez a Hispanoamérica, Martínez Sierra recibió ofertas para hacer alguna temporada de trabajo en México, pero se trataba de uno de los países más agitados tanto en lo social como en lo político -"conflicto religioso, conatos de revolución y amenaza de guerra con los Estados Unidos"-,[192] de manera que siempre receló y esto le hizo rechazar una temporada que casi tenía contratada en enero de 1927. Sin embargo, durante la estancia en Nueva York, en abril de 1927, firmó un contrato lo suficientemente jugoso como para atreverse a emprender una segunda gira por Hispanoamérica que habría de empezar precisamente, allí, en México, si bien él era consciente de que "México es una lotería".[193]

Como podemos ver, las condiciones en que iba a realizar el viaje por México no podían ser mejores y así se lo hizo saber a su mujer: "También estoy a punto de firmar un contrato para empezar la otra excursión en México, con una empresa muy rica, formal y que me dará un seguro respetable, viajes, adelanto y espléndida propaganda".[194]

Martínez Sierra era optimista. Su principal obsesión, como la de cualquier empresario, era asegurarse de que las condiciones económicas pactadas se cumplieran y en este caso los

empresarios mexicanos ya le habían abonado, en julio de 1927, un anticipo de cien mil pesetas a cuenta del seguro de 650 dólares diarios fijado en el contrato. Para Martínez Sierra, una formalidad tan inusual era toda una garantía en este tipo de negocios. Aun así, los pronósticos que le hicieron terceros fueron muy variados. Algunos le desaconsejaron que emprendiese esta gira por tierras mexicanas debido al clima de enorme agitación política que se vivía en aquel país, pero otros, como el propio Benavente, animaban a Gregorio diciéndole que se trataba del mejor público de teatro de toda Hispanoamérica y que todos esperaban impacientes la llegada de la Compañía Martínez Sierra, ya que hacía unos veinte años que no actuaba allí una compañía de características similares. Toda esta información la recibía Martínez Sierra, pero, gracias al pago por adelantado, no la tenía demasiado en cuenta como demuestran los comentarios que transcribimos a continuación:

> *Respecto al negocio en México, me dan noticias contradictorias. Hay quien dice que irá admirablemente y hay quien asegura que será malísimo. Yo no creo ni una cosa ni otra. Y soy más bien optimista. Me consta que han hecho una espléndida propaganda y que se nos espera con muchísima curiosidad. Hay mucha afición al teatro, más que en la Argentina. La clase media es culta y muy inteligente. Y hace mucho tiempo que no va una compañía buena. Aunque la situación económica es mala, como en todas partes, para el teatro siempre queda algún dinero, si el éxito es muy grande. Y espero que lo será: de eso depende. Todo el mundo me dice que el empresario es persona formalísima y que tiene mucho dinero. El teatro pequeño, simpático, pero con un tono aristocrático, que no es el más conveniente. En todo caso trabajaremos en él los dos meses de contrato con seguro, y luego pasaremos, por cuenta del mismo empresario, al teatro Fábregas, que es el preferido por la clase media.*[195]

A los pocos días de estar trabajando en el teatro Regis pudo comprobar que su decisión de acudir hasta aquel lugar había sido acertada. El éxito de crítica y de público, según reconoció, había sido mayor que en otros lugares. Todos los días conseguían llenar el teatro y, aunque para ello tuviese que rebajar algo el precio de las entradas y ofrecer dos o tres obras distintas cada semana, solamente con el anticipo había podido cubrir los gastos de cajas, decoraciones, muebles y demás atrezzo suficiente para dos años, así como cobrarse el dinero que le debía la compañía. Como por

otra parte en esta segunda gira también pasaría por Buenos Aires, daba por hecho que los resultados económicos habrían de superar con mucho los de la temporada anterior. El éxito que la compañía obtuvo en México le hizo prorrogar la temporada y esto supuso un esfuerzo añadido porque era necesario cambiar constatemente el cartel para satisfacer la demanda de un público entregado, pero del que la clase media estaba excluida debido a la penuria económica que debía soportar y que impedía su acceso normal al teatro.

Hacia el mes de noviembre de 1927 la situación política se agravó y en Mérida de Yucatán se declaró una epidemia que cortó la buena racha de Martínez Sierra, ya que la compañía se negó a trabajar allí, donde tenían firmado un interesante contrato con seguro incluido. Si la situación en México era mala, en otros países era aún peor, por lo que Martínez Sierra decidió permancer unas semanas más en México sin seguro y renunció a una gira por Guatemala que, debido a la depreciación de la moneda, no le iba a resultar en absoluto rentable. Además, esta prórroga en México le permitiría seguir ensayando tranquilamente mientras se despejaba el panorama para continuar la gira en algún otro país. Pese a los contratiempos, la situación estaba controlada y por eso afirmó en enero de 1928 que "el éxito en México ha sido extraordinario, pero el público que puede pagar en estos momentos es muy reducido: siempre han venido los mismos".[196]

En febrero de 1928 partieron con dirección a Cuba, adonde llegó el ocho de febrero para permanecer hasta el día veintiséis de ese mismo mes. Como se trataba de la segunda vez que trabajaba allí, en lugar de contar con un empresario que le pagase el viaje más un cincuenta por ciento de la taquilla bruta, Martínez Sierra había conseguido del gobierno una subvención de tres mil dólares que compensaba suficientemente la escasa asistencia habitual de público.

El veintiséis de marzo se dirigió a Puerto Rico para hacer unas doce funciones que le proporcionasen algún dinero y que le sirvieran de escala en su viaje con destino a Venezuela. Rumbo a Puerto Rico, el barco se detuvo para permitir a la compañía que pudiera dar una función en Santo Domingo y luego prosiguió viaje hasta el tercer país caribeño de la gira; allí el éxito fue muy satisfactorio, a juzgar por las siguientes palabras de Martínez Sierra: "Aquí el éxito ha sido fenomenal. Todos los días se acaban los billetes, se añaden cincuenta sillas supletorias hasta en los pasillos, y aún se queda mucha gente sin localidad. Los recortes que te mando no exageran: las ovaciones son de las que meten miedo. Lástima que no se puedan hacer más que diez o doce funciones porque el país es chiquito.[197]

Desde Puerto Rico pasó a Caracas, donde permaneció hasta el veintidós de abril pero la situación cambió bruscamente debido a que era la época de Cuaresma y a que la cosecha de café había sido muy mala, con lo que el poder adquisitivo de los venezolanos había disminuido de manera ostensible en esos meses. La riqueza petrolífera de aquel país le había hecho concebir a Martínez Sierra unas expectativas de ganancias que no se vieron reflejadas en los resultados reales y una vez más la realidad desbordó cualquier previsión porque "en cada país ocurre una cosa distinta, o parecida: en todas partes, falta de dinero. A los ricos de ahora no les interesa el teatro, y la clase media no soporta los precios altos".[198]

A finales de abril de ese año hicieron una temporada algo superior a un mes en Chile, especialmente en el teatro Municipal de Santiago de Chile, aunque también actuaron en otras ciudades de aquel país como Valparaíso, donde se presentaron el dieciséis de mayo tras ser reiteradamente anunciados en la prensa chilena.[199]

Después de Chile regresaron a Buenos Aires, en cuyo teatro de la Ópera se presentaron el quince de junio. Allí trabajaron los meses de junio a septiembre -acabaron el veinticuatro de septiembre- y a últimos de mes fueron al Palace Theatre, de Mendoza, al teatro Rivera Indarte de Córdoba, al teatro de la Ópera de Rosario y otra vez a Buenos Aires. Del triunfo obtenido en Argentina da buena cuenta la siguiente reseña de prensa que recogemos aquí, especialmente si tenemos en cuenta que durante esa temporada habían actuado prestigiosas compañías extranjeras de comedia y drama como Germaine Dermoz, Maud Loty, Dario Niccodemi, Dora Menichelli, Ernesto Vilches y María Teresa Montoya:

> *pero ninguna dejó el recuerdo perdurable de la gran temporada del año [...] Catalina Bárcena, bajo la dirección y con el repertorio preferente de Gregorio Martínez Sierra, realizó en la Opera la más extensa temporada del año, que duró más de tres meses, y fue también la de más sostenido concurso de público y más pródigo rendimiento económico. No puede decirse que igualmente haya sido la de más significación artística, ya que el conjunto que la acompañó, si bien era homogéneo y disciplinado, no tenía, a excepción de la primera actriz, ninguna figura de personalidad, y el repertorio no pasó tampoco de un nivel agradable y superficial, especialmente en las novedades, que fueron comedias de Martínez Sierra, entre ellas Seamos felices y He tenido suerte; una obra poco afortunada de los Quintero, Tambor y cascabel y La hora mala, de Arniches, la nota de más fuerte colorido que se ofreció.*[200]

A estas alturas de la gira, Martínez Sierra volvía a ser optimista puesto que sin duda los resultados obtenidos habían sido mucho mejores que los de la primera gira, era capaz de organizar su trabajo con mayor conocimiento de la realidad y esa experiencia acumulada lo tranquilizaba profundamente, de manera que no se desanimaba ante cual quier contratiempo y así se lo manifestó a María en una carta escrita durante el verano de 1928, a pesar de que la situación de inestabilidad era permanente:

> *Por cierto que nos persiguen los movimientos revolucionarios. Ahora hay desórde nes serios en Venezuela y en Chile. Y en Buenos Aires bastante inquietud con motivo de las nuevas elecciones presidenciales. Pero cuando nos hemos defendido en México, nos defenderemos en todas partes. El éxito es tan grande que vale la pena sufrir las molestias y las inquietudes. Es un seguro de vida formidable este viaje. Dejo muchos amigos, un*

*prestigio mayor que el de cualquier otra personali dad española. Son muchos miles de seres humanos que le guardan a uno las espaldas.*[201]

En noviembre de 1928 fueron a La Plata -teatro Argentino- y Montevideo -teatro Solís-. La acogida del público uruguayo resultó tan fría como lo había sido en veces precedentes, de manera que solamente ofrecieron diez funciones no muy bien recibidas por la crítica a juzgar por comentarios tan lacónicos como el siguiente: "La temporada transcurrió sin mayores novedades. El repertorio no las traía".[202]

El mismo día que terminaron en Montevideo, es decir, el once de noviembre de 1928, zarparon en el vapor Colombo rumbo a Río de Janeiro y a finales de ese mismo mes de noviembre regresaron a España e hicieron una breve temporada en las islas Canarias y desde allí prosiguieron viaje a la Península, adonde llegaron en diciembre de 1928. Apenas tuvieron tiempo para descansar, ya que el siete de enero de 1929 debutaron en el teatro Calderón de Madrid. Hicieron una gira por teatros españoles y en el verano de 1929 iniciaron una breve temporada por algunos teatros europeos hasta que regresaron a Madrid a finales de año con el fin de reposar hasta el mes de marzo. Fueron a San Sebastián (teatro Victoria Eugenia) los meses de julio y agosto, y a Barcelona (teatro Novedades) los meses de octubre a diciembre. En enero de 1930 volvieron a Madrid (teatro Infanta Beatriz) y en febrero regresaron a Barcelona (teatro Novedades). Ya por aquellas fechas Martínez Sierra barruntaba la disolución de su compañía. Lo único que le animó a mantenerla durante la temporada 1929-1930 fue la perspectiva de ganar dinero en una última gira por Hispanoamérica para poder dedicarse posteriormente al cine, según le confesó a María:

*Voy a reformar la Compañía. Estoy buscando un galán con facha de hombre y otras varias figuras interesantes. Conservaré, claro está, los buenos elementos, Collado, Leal, Satorres, etc. Ahora puedo hacerlo sin inconveniente porque de todos modos es preciso ensayar obras nuevas para renovar el repertorio que ya está muy gastado en las dos excursiones de América. Lo grave es encontrar comedias que estén bien y gusten. El*

*teatro se va poniendo demasiado difícil. Hay que apurar la colilla un par de años. Después espero mucho del cine hablado.*[203]

A primeros de abril partieron en el vapor Conte Rosso rumbo a Montevideo para trabajar en el teatro Dieciocho de Julio de aquella localidad. A primeros de mayo se trasladaron a Buenos Aires, donde las perspectivas eran habitualmente buenas, con el fin de trabajar los meses de mayo a agosto. El local sería el mismo de otras veces, el teatro de la Ópera y la prensa haría referencia al "homogéneo elenco" en el que figuraban Catalina Bárcena, Milagros Leal, Rafaela Satorres, Honorina Fernández, Concepción Ramos, Francisco Hernández, Manuel Dicenta, Manuel Collado, José Pidal, Luis Manrique, José Alburquerque, José Burañes, Joaquín de Burgos, Fernando de Toledo y Vicente Plasencia,[204] a las "novedades muy atrayentes" y al "cuidado de presentación escénica con que este conjunto acostumbra a montar las obras".[205] En Buenos Aires coincidieron con las compañías de Max Reinhardt, de Alexander Tairoff y de Lola Membrives. La presencia de esta última diversificaba peligrosamente la oferta por lo que las dificultades crecieron con el aumento de la competencia y el resultado fue una temporada muy poco brillante, como apuntó un crítico de La Nación:

*Puso ayer término a su temporada en la Opera el conjunto español que dirige Gregorio Martínez Sierra y encabeza Catalina Bárcena. Aun sin el brillo de años anteriores, pues fue menor el público asistente y la repetición de algunas obras ya hechas conspiró un poco contra la significación del repertorio [...] tiene que serle con toda justicia favorable. Por lo que respecta al elenco y tono de sus espectácu los, casi nada ha variado de sus precedentes actuaciones. Gregorio Martínez Sierra volvió a ser el director escrupuloso de la presentación escénica y de las interpretaciones [...] El elenco ha sido también en su parte esencial el mismo del año pasado y con contadas excepciones, el de la primera temporada [...] tal vez no haya acompañado al conjunto tan amplia fortuna como la que le sonrió otros años, por estar ya demasiado vistas muchas de las piezas y fatigar un poco la insistencia en la misma cuerda.*[206]

En septiembre pasaron a Bahía Blanca y en octubre regresaron a Montevideo, donde se disolvió la compañía. De este modo se cerró un importantísimo hito en la historia de nuestro teatro

español de preguerra por cuanto se había tratado de una de las compañías que mejores y más prolongados éxitos había obtenido en su propósito de renovar la escena española de aquellos años.

En noviembre de 1930 Gregorio y Catalina regresaron a España y en diciembre de 1930 iniciaron juntos el viaje a Hollywood, adonde llegaron a principios de enero de 1931. Permanecieron en Hollywood entre enero y octubre de 1931 y volvieron a España. Entre enero y octubre de 1932 tuvo lugar la segunda estancia en Hollywood.

A lo largo de estas tres giras, la mayor parte de las críticas recibidas por la compañía Martínez Sierra fueron positivas. En realidad, todo el trabajo de la Compañía Martínez Sierra descansó sobre las mismas bases que en España: la calidad de la puesta en escena de Gregorio Martínez Sierra, el poder de convocatoria de Catalina Bárcena y las exquisitas escenografías de Sigfredo Bürmann y de Manuel Fontanals. A esto se añadió el complemento de un repertorio ciertamente considerable en el que destacaron algunas comedias de notable éxito y prestigio, así como la veteranía de un grupo de actores ya acoplado tras muchos años de trabajo en común.

## II.6.- Repertorio de la primera gira hispanoamericana de la temporada 1926-1927

Durante la gira realizada, predominó con claridad la puesta en escena de comedias, por supuesto las presentadas en dos y en tres actos. Si bien prevalecieron las de los Martínez Sierra - El corazón ciego, Canción de cuna, Mujer, Rosina es frágil, Para hacerse amar locamente, Tú eres la paz, Torre de marfil, Cada uno y su vida, Sueño de una noche de agosto, Amanecer, Madame Pepita y El reino de Dios-, y algunas escritas en colaboración con Honorio Maura -Julieta compra un hijo, Susana tiene un secreto, El camino de la felicidad y Mary, la insoportable-, el repertorio incluyó piezas de conocidos autores españoles como Carlos Arniches -La chica del gato y La cruz de Pepita-, Eduardo Marquina -El pavo real y Una noche en Venecia- y extranjeros como Bernard Shaw -Pigmalión-, Louis Verneuil -Idilio en un quinto piso-, Alfred Savoir -La octava mujer de Barba Azul-, Francis de Croisset y Emmanuel Arenne -París New-York- A. Thomas -Alicia neurasténica- y Maurice Hennequin y Pierre Weber -Una novela vivida-.

En mucha menor proporción se representaron sainetes, como En capilla, de Ramos Martín y Los milagros del jornal, de Carlos Arniches.

Junto con las comedias arriba recogidas, Martínez Sierra jugó hábilmente la baza de su exitoso Teatro de los Niños en el que mantuvo las piezas ya conocidas en España: Las aventuras de Pinocho, Matemos al lobo y Viaje a la isla de los animales. Las críticas que este espectáculo recibió en todos los países donde se representó fueron unánimemente elogiosas. Como muestra recogemos la siguiente fechada en 1928 y que apareció en un periódico mexicano:

> *La chiquillería está de plácemes. Don Gregorio, más poeta que nunca, ha descorrido su telón para enseñarles un teatrito de ensueño; y la risa de aquel puñado de bambinos era*

*la más limpia y alegre sinfonía de la mañana. A ver El Teatro de los Niños se deslizaron algunos viejos dichosos.*[207]

Pero sin duda, la apuesta más novedosa que hizo Martínez Sierra para esta primera temporada en Hispanoamérica fue el ciclo de conferencias que bajo el título de "Teatro de las Figuras Animadas" desarrolló con carácter de primicia. Esto no era del todo exacto, ya que Adrià Gual, en 1912 había dado a conocer en Madrid unos espectáculos de similares características, pero es cierto que no se había hecho aún en Argentina. Los ciclos presenta dos por Martínez Sierra fueron cuatro, cuyos títulos situaban temáticamente cada uno de ellos. Se trató de los siguientes: "El Amor" -Romeo y Julieta-; "Amor y Muerte" -Calisto, Melibea, Celestina y Ofelia-; "Culpas de Amor" -Peleas y Melisenda; Fausto y Margarita- y "Más allá de la vida" -Doña Inés-. Este trabajo, en opinión de Martínez Sierra, era muy difícil de preparar;[208] pero todo el esfuerzo merecía la pena porque reunía los suficientes alicientes artísticos y económicos como para compensar el esfuerzo, como escribiría por estas mismas fechas:

*Y sobre todo las conferencias, que son dificilísimas: menos mal que este trabajo me divierte, y me parece mentira tener entre manos las obras maestras. Por cierto, que Peleas y Melisanda gana muchísimo en escena, y gustará al público de seguro. La Celestina tiene una fuerza terrible. Romeo es un encanto. Lo más árido es Fausto. De todos modos creo que saldrán decorosamente, porque todos los artistas que toman parte tienen afición y están entusiasmados. En el barco ensayaré si no me mareo. Espero que todas las conferencias tengan un éxito loco: Seguramente es lo que me afirmará en Buenos Aires porque nadie ha hecho una cosa semejante. Yo también ensayaré como si fuera actor para no deslucirlas.*[209]

Martínez Sierra pensó este tipo de espectáculos antes de salir hacia Argentina por lo que encargó a Manuel Fontanals, con gran antelación, la elaboración de los bocetos para la escenografía y los figurines. Una vez en Hispanoamérica, el encargado de realizar tanto la escenografía como los figurines sería Sigfredo Bürmann. El resultado fue inmejorable, como era habitual en la mayor parte de los trabajos de ambos artistas. La mejor prueba del interés con que Martínez Sierra quiso

preparar este espectáculo fue que él mismo ensayó su parte para evitar la lectura ante el auditorio. Martínez Sierra tenía la costumbre de dirigirse al público cada vez que estrenaba una comedia con el fin de explicar los aspectos que él consideraba de mayor importancia, pero en esta ocasión no se trataba de una alocución didáctica, sino de un espectáculo en el que él mismo participaba como actor. Da la impresión que el resultado de los ensayos fue positivo, según demuestra la siguiente cita:

> *Martínez Sierra, sin ser un orador, es un atrayente conferenciante que lee, con voz amiga, su prosa elegante que regala el oído, penetra hondo en las obras que analiza, y las transmite, amables y comprensivas, llevándonos de la mano, en un sabroso peregrinaje a través del teatro clásico, como un mentor, erudito y munda no a un mismo tiempo, que desentraña la significación de las piezas maestras, interpreta sentimientos y frases con sabor de paradoja...Cuando ha terminado de empaparnos en el ambiente de las obras que se propone pasar en revista, se descorre una cortina de foro y los intérpretes de su compañía comienzan a animar las piezas que él ha sutilmente analizado, prolongando el eco de su palabra fina agradable, precisa... en un alarde de innovación y de agilidad en el molde rígido y habitual de las conferencias.*[210]

Martínez Sierra daba la explicación pertinente y a continuación se desarrollaban las escenas como en una representación corriente. Para interpretar esta escenas de las conferencias asignó papeles a los actores[211] más sobresalientes de su compañía, como Catalina Bárcena o José Crespo. El estreno de la primera conferencia se demoró unos días debido a que no todos los elementos estaban lo suficientemente acoplados. Por fin, el veintiuno de julio se inauguró el "Teatro de las Figuras Animadas", cuyo éxito fue rotundo, según le declaró a su mujer en una de las cartas que le dirigió durante la gira:

> *Han sido la nota más fuerte y más interesante de la temporada. A la gente selecta le han encantado y los periódicos como verás se han portado bien. En las dos primeras tuve que regalar la mitad del teatro para tenerle lleno porque el público de Buenos Aires ya está acostumbrado a oír gratuitamente a los conferenciantes, que traen por su cuenta las sociedades de cultura que aquí abundan. La tercera estuvo muy bien, y en la cuarta casi se llenó. Resultan preciosas. Pero no quieras saber lo que me ha costado prepararlas.*[212]

Cuando supo que el público de Buenos Aires estaba acostumbrado a oír gratis a los conferenciantes, no tuvo más remedio que regalar la mitad del aforo en las dos primeras conferencias pertenecientes al "Teatro de las Figuras Animadas" y así consiguió captar un público que llenó el teatro Odeón todos los días de función. Al terminar la primera gira en Buenos Aires, llegó a la conclusión de que las conferencias habían gustado mucho al público inteligente, pero al gran público no le habían interesado excesivamente "las obras maestras de los siglos pasados. Todo el mundo pedía que hubiese más Martínez Sierra y menos Shakespeare". Por esta razón decayó de forma considerable el interés de Martínez Sierra por seguir manteniendo este tipo de espectáculos en temporadas futuras. Además observó también que "cuando los actores van bien vestidos al público de América le interesan más los conflictos".[213]

Algunas comedias tuvieron una acogida solamente aceptable, como es el caso de Mujer, de la que la crítica indicó que Martínez Sierra se había contentado con tejer, al margen de un tema ya conocido, una sátira livianísima, con personajes tan sólo felizmente esbozados, alrededor de un conflicto visiblemente imaginario y sin pretensiones de apoyarse en la realidad, sin otro interés ni otro deseo que dar una leve nota de ironía y de buen humor.[214]

Entre las comedias más duramente recibidas por la crítica habría que señalar Rosina es frágil, en la que se observó la presencia de "personajes innecesarios, situaciones forzadas, elementos heterogéneos y una realización escénica dislocada y sin mayor nexo de un acto a otro y hasta de una escena a la siguiente".[215]

Por lo que se refiere a los rasgos más valorados de su trabajo, la presentación escénica, como ya ocurriera anteriormente en España, recibió siempre elogiosas críticas. Era uno de los

pilares sobre los que Martínez Sierra sostenía el éxito de su compañía y así lo entendió la crítica hispanoamericana en esa primera gira:

> *Las novedades que se sabe ha introducido su director en materia de escenografía, siguiendo las huellas renovadoras de Gordon Craig y Max Reinhardt, buscando dar la máxima sugestión dentro de la más apretada síntesis, agregan a estos espec táculos otro factor de atracción, ya que nos proporcionará desde un escenario lo que hasta ahora nuestro público sólo ha podido apreciar a través de las láminas de las revistas.*[216]

## II. 7.- Repertorio ofrecido en la segunda gira (1928)

Como ya había ocurrido durante la temporada anterior, la mayor parte de las obras que representaron fueron comedias suyas en dos o tres actos -Amanecer, El corazón ciego, Mujer, He tenido suerte, El reino de Dios, Sueño de una noche de agosto, Primavera en otoño, El hombre que era feliz, Para hacerse amar locamente, Seamos felices, Rosina es frágil y Madame Pepita-, o en colaboración con Honorio Maura -Mari la insoportable, Julieta compra un hijo y El camino de la felicidad-. También se represen taron obras de autores españoles como los hermanos Álvarez Quintero -La Zagala, Tambor y Cascabel, esta comedia constaba de cuatro actos-, Carlos Arniches -La chica del gato, El señor Adrián, el primo, No te ofendas, Beatriz, La hora mala-, Eduardo Marqui na -El pavo real-, Juan Ignacio Luca de Tena -María del Mar- y autores extranjeros como Alexandre Dumas -La dama de las camelias-, André Birabeau -Se ha encontrado una mujer desnuda-, Bernard Shaw -Pigmalión-, Henrik Ibsen -Casa de muñecas-, Louis Verneuil -Idilio en un quinto piso-, Sandro Camassio y Nino Oxilia -Adiós, juventud-, Pietro Farnetti -Una muchacha valiente-, James M. Barrie -Alicia sienta la cabeza-, y alguna de autor desconocido -La muralla de oro-.

Entre las piezas cortas que se representaron podemos citar la comedia en un acto de Martínez Sierra titulada Cada uno y su vida; el sainete de Carlos Arniches, La cruz de Pepita; el sainete de Armando Discépolo y Rafael J. de Rosa, Mustafá, y el sainete de Carlos Arniches, Joaquín Abati y García Marín titulado La maña de la mañica.

En esta segunda gira mantuvo las funciones del "Teatro de los Niños" con las mismas obras que ya diera a conocer en la gira anterior, así como algunas funciones del "Teatro de las Figuras Animadas" y algunos monólogos -Sólo para señoras- e imitaciones, como la que Catalina Bárcena hizo de Raquel Meller.

Pero sin lugar a dudas, la novedad de esta temporada fueron una serie de espec táculos de música y bailes típicos de los diversos países hispanoamericanos en los que Martínez Sierra había trabajado. En 1921 había montado un espectáculo titulado Linterna Mágica que había tenido buena aceptación entre el público, pero que la crítica había rechazado.[217]

A partir de aquella idea, Martínez Sierra veía una buena ocasión para aprovechar la aceptación que tenían aquellos espectáculos que servían de pretexto al lucimiento de una cuidada escenografía o al colorido que proporcionaban los bailes regionales propios de los países americanos que iba visitando así como sus diferentes trajes y coreografías. A medida que iba recorriendo países podía ir intercalando nuevos números musicales o suprimir otros, de manera que el espectáculo siempre podía ofrecer alguna novedad. El propio Martínez Sierra lo definía como: "un nuevo género que estoy intentando, a tercios sainete lírico, cuadro de costumbres y revista final del cual serán sus dos ejemplares representativos Verbenita cancionera, de José Elizondo, con música del maestro Tartara cho, y La tierra del faisán y del venado, poema maya de Antonio Medis Rollo, cuya acción se desarrolla en Yucatán. Son cuadros alegres con un nuevo sentido de la esceno grafía".[218]

Animado por los buenos resultados obtenidos con los espectáculos anteriores, él mismo se decidió a montar otro que llevaba por título América Fragante, de cuya puesta en escena en

Madrid[219] destacó la escenografía realizada por Sigfredo Bürmann. Esta misma puesta en escena fue recibida con enorme agrado por el público y la crítica en Hispanoamérica.

## II.8.- Repertorio ofrecido en la tercera gira (1930)

Una vez más, la comedia en dos y tres actos fue el género predominante. Repitieron algunas comedias escritas por Martínez Sierra -Seamos felices, Amanecer, Madame Pepita, Sueño de una noche de agosto, Rosina es frágil, El corazón ciego, Mujer y Sortilegio-, o por autores españoles como los hermanos Álvarez Quintero -Tambor y Cascabel y La Zagala-, Carlos Arniches y Joaquín Abati -Ángela María-, y autores extranjeros como Bernard Shaw -Pigmalión- y Alfred Savoir -La octava mujer de Barba Azul- y se presentaron por primera vez algunas comedias de autores españoles como Martínez Sierra -Triángulo-, Santiago Rusiñol y Martínez Sierra -Vida y dulzura-, los hermanos Álvarez Quintero -Mariquilla Terremoto-, Carlos Arniches -Para ti es el mundo- y Valentín Andrés -Tararí- y de autores extranjeros como Félix Gandera -El hombre que necesito-.

Entre las piezas cortas que ofrecieron se contó el sainete de Martínez Sierra El pobrecito Juan, el sainete de Carlos Arniches y Joaquín Abati titulado Las lágrimas de la Trini, y el juguete cómico de Joaquín Abati ¿Quién manda aquí?. Por lo que a esta última se refiere, se trataba de la pieza conocida como Jesús, María y José; pero el hecho de que ya hubiera sido estrenada por la Compañía Lola Membrives motivaría el cambio de nombre para ofrecer como novedad algo que realmente no lo era.

Como ya ocurriera en España, las escenografías y figurines diseñados por Bürman y Fontanals para la mayor parte de las comedias representadas, así como el trabajo de Rafael Pérez

Barradas para el "Teatro de los Niños" fueron una de las bazas más importantes con las que contó Martínez Sierra durante esta tercera gira por Hispanoamérica.

Cuando los días de Martínez Sierra por teatros de Sudamérica estaban contados consiguió despertar nuevamente el interés de la crítica con la representación de dos comedias más, Sortilegio y Triángulo, ambas previamente estrenadas en España, que, como recoge la siguiente cita, sorprendió fundamentalmente por su final:

> *Cuando el protagonista sale luego, a telón bajo, proponiendo al público que dé la solución que él no ha sabido encontrar, sentándose en una butaca mezclado entre los espectadores, y saliendo luego por el corredor de las plateas en expectante efecto pirandelliano.*

Martínez Sierra había declarado no estar ya interesado en continuar transitando por la vieja senda y que sólo el aliciente de hacer cosas completamente distintas a las que había hecho hasta entonces le movía a seguir produciendo. El principal error de Martínez Sierra en esta pieza, a juicio de la crítica, tuvo que ver con el reparto, ya que el papel protagonista no era el apropiado para la primera actriz, Catalia Bárcena. Por el contrario, se destacó la muy lucida presentación escénica, en especial la estilización brillante y suntuosa del barco del primer acto.[220]

De Sortilegio, que se estrenó con éxito en la Ópera, se puso de relieve el carácter innovador por el tema:

> *Es indudable que Sortilegio señala una renovación total en la obra de Gregorio Martínez Sierra. La señala por su asunto, por su corte y por su tono. Algo la insinuó ya en Triángulo, dada a conocer también esta temporada [...] Pocos, muy pocos autores han llevado al teatro un asunto que, por desgracia, suele hallarse con relativa frecuencia en el mundo [...] Renovación en su técnica, puesto que, en lugar del corte común de los 3 ó 4 actos, continuados y clásicos, Sortilegio está dividido en cuadros, respondiendo a una tendencia tan en boga, y en algunos tan feliz, de varios autores contemporáneos que buscan con ello dar nuevos moldes a la escena.*[221]

Sin embargo, esta renovación en la construcción de sus dos últimas comedias, que había llamado la atención de críticos españoles e hispanoamericanos, no continuó puesto que con

Sortilegio y con Triángulo, Martínez Sierra puso prácticamente el punto final a su labor como hombre de teatro al emprender, a comienzos de 1931 su particular aventura en Hollywood, de la que nos ocupamos en otro lugar. Después de quince temporadas consecutivas de trabajo por medio mundo, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra quedaba definitivamente disuelta.

Por todo lo anterior, consideramos que la labor empresarial de Martínez Sierra tuvo una relevancia fundamental para que su proyecto renovador, tanto en su vertiente de director de escena, como en la de dramaturgo, pudiera llevarse a cabo. Únicamente una estructura empresarial moderna y ambiciosa pudo ser capaz de hacer compatibles las necesidades de la renovación artística con las imposiciones de la taquilla, pues no debemos olvidar que todos los avances que Martínez Sierra defendió en materia de repertorio, interpretación y puesta en escena, fueron sometidos, dentro de la órbita del teatro comercial, a los dictámenes de la crítica y del público. Esta oferta, siempre dirigida al público, supuso un significativo paso hacia delante del teatro español de preguerra y así ha de ser reconocido.

# NOTAS

1. Véase Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación, op. cit.

2. Para profundizar en este aspecto del teatro español de preguerra es imprescindible la lectura del libro de Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, op. cit.

3. Véase carta 80.

4. Véase carta 2.

5. El Imparcial, 5-VII-1923, p. 2.

6. El Imparcial, 29-III-1925, p. 3.

7. El Imparcial, 2-IV-1925, p. 3.

8. El Imparcial, 3-IV-1925, p. 5.

9. El Imparcial, 9-IV-1925, p. 2.

10. Véase María Martínez Sierra, Gregorio y yo: medio siglo de colaboración, op. cit.

11. Véase Matilde Muñoz, Historia del teatro dramático español, Madrid, Tesoro, 1948, p. 320.

12. Véase carta 20.

13. Véase carta 1.

14. Véase carta 17.

15. El desarrollo de esta pieza es como sigue: -**Acto primero**. La compañía de titiriteros ha parado para actuar en un pueblo. Piensan ofrecer comedias de romance de ciego: Barba azul, Carlomagno y Melisendra, Gerineldo... Lina se siente feliz de ser cómica; no así Cecilia. Esta no desea la vida de los cómicos para ella ni para Puck. Cecilia se marcha, abandona a Puck. Lina se alegra porque, en secreto, está enamorada de Puck.

-**Acto segundo**. Han pasado varios años. Los titiriteros ya representan en teatros de ciudad. Están a punto de representar una pantomima compuesta para ellos por el poeta Juan Ramón: "La tristeza es lo único que vale la pena vivir... La alegría es un sentimiento vulgar". Cecilia también ha triunfado y coincide en el mismo teatro con sus antiguos compañeros.

-**Acto tercero**. Cecilia, al saber dónde están los otros, intenta hablar con ellos. Todos se muestran alegres y comprensivos excepto Lina y Puck. Cecilia le propone a Puck iniciar una vida juntos y éste acepta, pero la asesina y regresa junto a Lina.

16. Véase carta 79.

17. Véase Ramón Batlle i Gordó, Quinze anys de teatre català, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, p. 25.

18. Véase carta 37.

19. Véase carta 90.

20. "Varios jóvenes literatos se han agrupado, bajo la dirección de Benavente, con objeto de poder representar obras de nuevos autores. Han fundado el Teatro Artístico Libre. La primera función se verificó en el de Lara. Se estrenaron una obra en tres actos, de Valle-Inclán, titulada Cenizas, y otra en uno, Despedida cruel, de Benavente. Además, Benavente y Gregorio Martínez Sierra, otro escritor muy joven que empieza admirablemente su carrera literaria, llevados de su entusiasmo por la nueva asociación artístico-dramática, tomaron parte en la interpretación de las obras citadas, y el público y la crítica les aplaudió y elogió como sinceramente merecían. Gracias al TEATRO ARTISTICO LIBRE podremos ver representadas las obras de célebres dramaturgos europeos, antiguos y modernos, y las de los españoles que, como aquéllos, no tienen acogida por los empresarios y primeros actores-directores de nuestros teatros. En la creación del T.A.L. destacan Benavente, Valle-Inclán, Gregorio

Martínez Sierra y Llanas Aguilaniedo" (M. Martínez Espada, Teatro Contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica, op. cit., pp. 260-262).

21. Véase Patricia O'Riordan, "Helios, revista del Modernismo (1903-1904)", Abaco, 4, Madrid, Castalia, 1973.

22. Véase Judith Laury Rusciolelli, Gregorio Martínez Sierra: Between two Worlds, op. cit.

23. Guillermo Díaz-Plaja señala: "Si Helios es la revista del modernismo militante, Renacimiento es la gran publicación del Modernismo triunfante. Su primer número es de marzo de 1907" (Guillermo Díaz-Plaja, Modernismo frente a Noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 44).

24. María Martínez Sierra, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, op. cit., p. 24.

25. Ibídem, p. 186.

26. Francisco Porras, Titelles. Teatro popular, Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 1981.

27. Véase carta 2.

28. Véase carta 20.

29. "La editorial Victorino Prieto y Compañía, creada en 1910, y que es más conocida por el nombre de Biblioteca Renacimiento, hizo un servicio aún mayor a la literatura española de su tiempo, que, como hemos visto, fue afortunada desde el punto de vista editorial. Victorino Prieto puso en la empresa un gran capital para aquellos tiempos y para estos negocios, 100.000 pesetas y contó con J. Ruiz Castillo como director comercial y con G. Martínez Sierra como director literario [...] cuidó mucho la tipografía y las portadas [...] la nómina de sus autores es extraordinaria y revela el conocimiento y las relaciones de Martínez Sierra y Ruiz Castillo [...] G. Martínez Sierra fundó otra editorial, Biblioteca Estrella, que pasó sin pena ni gloria, pues su interés se había orientado al teatro [...] La CIAP, creada por los hermanos

Ignacio y Alfredo Bauer, banqueros judíos absorbió Renacimiento y Estrella hacia 1936" (Hipólito Escolar Sobrino, Los editores y el cambio, Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro, Cámara del Libro de Madrid, 1982, pp. 25-26).

30. Gregorio Martínez Sierra presentó la dimisión como Presidente de la S.G.A.E el 30 de agosto de mil novecientos quince, aduciendo que el cargo era incompatible, según los estatutos, con la dirección de la compañía Bárcena-Borrás -véase El Imparcial, 31-VIII-1915, p. 5-. Lo cierto es que Gregorio Martínez Sierra había tratado ya anteriormente de renunciar al cargo. Los problemas en el seno de la Sociedad venían siendo frecuentes. En el archivo de la familia Lejárraga hemos encontrado una carta fechada el 1 de mayo de 1915 dirigida a G. Martínez Sierra, Presidente, en la que Carlos Arniches, Antonio Paso, Luis Foglietti y Luis Pascual Frutos renuncian a sus cargos dentro de la Sociedad debido a las diferencias que habían surgido entre ellos y el maestro Amadeo Vives, futuro presidente de la Sociedad, quien les impidió una revisión de sus cuentas. Por otra parte, el epistolario dirigido por Gregorio a María revela las múltiples tensiones y diferencias internas en el seno de la Sociedad debido a las pretensiones de hacerse con el control de la misma.

31. Éste y otros documentos, como oportunamente se indicará, me fueron facilitados por Andrés Peláez, director del Centro de Documentación Teatral, a quien agradezco su generosidad. Todos los originales, rescatados de un contenedor de escombros en los meses en que el teatro Eslava fue transformado en discoteca, obran en su poder.

32. A continuación transcribimos literalmente una serie de seis cartas, cedidas por don Andrés Peláez, remitida por L. Orbok a Gregorio Martínez Sierra. Dada la abundancia de incorrecciones que presentan, hemos optado por no hacer ninguna llamada al respecto pues el constante empleo de los *sic* dificultaría aún más la lectura.

**-Carta remitida por L. Orbok a Gregorio Martínez Sierra, con fecha 6-XI-1920.**

Distinguido amigo. Tengo el honor de mandarle un contrato que supongo le convendrá en todo. Le ruego de devolverme firmado y mandarme el dinero cuanto antes, porque mi contrato con los autores y sus representantes me obliga a mandar cantidades en garantía. El agente de Le mari de mademoiselle no quiere mandarme las 24 obras comprometidas antes de haber cobrado el primero a

cuenta. La mayoría de las obras húngaras de gran éxito mundial se estrenan en Alemania y con el nombre del autor, sin indicar el traductor y así las obras pasan por obras alemanas. Por ejemplo a la comedia El amigo Frac tenía que adquirir de un editor alemán, y tengo aquí la edición original de Berlín indicando Gabriel Drégely como autor alemán. Esto es una gran defensa para nosotros, porque teniendo el libro alemán y el contrato del editor alemán, puedo prohibir una representación que se hiciera sin autorización. Así, sus temores se pueden desvanecer, porque apenas habrá una probabilidad de atropello.

Acabo de mandar su comedia a mi representante de Berlín, y al mismo tiempo al más grande editorial alemán, y creo que muy pronto tendré noticias sobre la obra. Hoy recibió una carta de mi representante de Escandinavia quien es un regisseur en un gran teatro de Estocolmo, pidiendo su comedia. Acaso que se anulara su contrato con Escandinavia, le ruego de avisarme inmediatamente. Le adjunto un extracto de Daisy. Acaso que le interesa la obra, la haré traducir del original que tengo en mi poder. Todavía no recibió Le Jeu Suprême. Esperando sus noticias quedo su admirador y amigo q.e.s.m. L.O. Le mari de mademoiselle despachado el mismo día que mando El amigo Frac, y una serie de argumentos.

**-Carta remitida por L. Orbok a Gregorio Martínez Sierra con fecha 12-XI-1920.**

He recibido su atenta del 10 de noviembre con el cheque por valor de 800 pesetas y me apresuro a contestarle. Antes de todo tengo que expresar mi gran sentimiento por su enojo que le he causado mi última carta. Le aseguro que no se trata de ninguna desconfianza de mi parte. Al contrario, pues no he mandado a Vilches una obra que me pidió varias veces, solo para reservarla para usted. Para evitar toda confusión en el porvenir, (pues mi deseo más grande es de poder establecerme en España, y tener las mejores relaciones y amistades) tengo que decirle algunas generalidades sobre mi agencia.

La novedad de mi agencia es que me propuso de entregar las obras a los traductores o empresas con las mismas condiciones que las que obtendrían de los autores o de las agencias mismas. Hay cantidad de señores en España que poseen obras, y las explotan reuniéndose con algún literato, partiendo los 50% que les cede el autor. Mi propósito era de hacer sobre base diferente el negocio. Tengo muy buenos amigos que son traductores acreditados como el señor Vilaregut, por ejemplo. Yo escojo la manera más difícil que me da cinco veces más trabajo, porque tengo que lanzar cinco obras para ganar lo que ganaría con una haciendo las cosas en la manera acostumbrada. Como quiero lanzar los autores españoles en el extranjero mi trabajo de adaptador hubiera podido parecer un atropello para el *(falta la página 2)*

...un argumento en favor del arreglo en 3 actos.

El autor seguramente no consentiría de perder el derecho de un acto. Le propongo dos soluciones: I. Pediré hoy mismo las obras en un acto del mismo autor. Acaso que tenga una obrita buena, se hará Le mari de Mademoiselle y la obra en un acto. 2. Acaso que esto no podría ser, si usted me compra o compromete otra obra de nuestra agencia, antes del estreno de la obra de Drégely, le mandaré una carta dándole una libertad absoluta para la forma de arreglar la obra.

En todo caso le ruego que me mande antes de todo el contrato de la dicha obra, porque tengo que mandar el dinero por cada obra comprometida. Como Le mari de Mademoiselle está ya comprometida para su compañía quiero formalizar el compromiso con un contrato y mandarle con el dinero a la agencia de Budapest.

El sueño de una noche de agosto. Sobre esa obra voy a editar un folletín que mandaré a todos los teatros del mundo. Para la confección del folletín necesito muy pronto los recortes de las críticas de Londres. Le ruego de mandármelos lo más pronto posible. Además le ruego de darme el nombre del teatro en el cual se estrenó la obra en Lisboa, cifra de las representaciones y una lista de los teatros de España en los cuales se estrenó la obra.

El amigo Frac está en casa del encuadernador y le mandaré dentro de algunos días.

Otras obras. Acabo de recibir una comedia fina alemana Los solteros del nabab de Dolova. Esta obra se gira alrededor de dificultades que un oficial tiene para casarse, porque no tiene el depósito necesario. Le ruego de decirme si en España existen las mismas leyes, porque sin esto esta comedia bonita no sería adaptable. Además Madame Legros de Heinrich Mann, todas las obras de Felix Salten,

y otras cosas. Como la lectura de tantas obras me ocupa enormemente, y además tengo óperas y operetas, no puedo mandar más que tres o cuatro al mes, y solo en la forma ya indicada.

Esperando el contrato de Le mari de Mademoiselle y su att. contestación sobre las otras cuestiones quedo su admirador y amigo. L. O.

P.S. Le ruego de mandarme también las señas de su traductor en Portugal y en Londres. Le agradecería mucho. L.O.

**-Carta firmada por L. Orbok, remitida a Gregorio Martínez Sierra.**

Mi distinguido amigo, acabo de recibir su atenta del 16 del ct. con el contrato de Le mari de Mademoiselle.

Con el correo de hoy le remito la comedia El amigo Frac que era uno de los éxitos más sensacionales y mundiales de los últimos años. La traducción está palabra por palabra sin corregir porque el ejemplar está hecho con letra demasiado pequeña para meterse con la pluma. Creo que bastará para que usted se sirva de él para una adaptación.

Le ruego conteste a las otras cuestiones de mi última carta, referentes al teatro y traductor de Lisboa, etc. Todavía no he recibido los recortes de la prensa inglesa que me urgen mucho. Los devolveré dentro de dos días después de haberlos recibido. Estoy esperando las obras de un acto de Drégely. Esperando sus gratas noticias qu. s.a.q.e.s.m. L.Orbok.

**-Carta firmada por L. Orbok, remitida a Gregorio Martínez Sierra con fecha 2-XII-1920.**

Distinguido amigo, recibí su atenta carta del 28 de noviembre la cual debía cruzarse con la obra Vers Bagdag que le he mandado.

La fecha que está usted pidiendo para El amigo Frac la encuentro demasiado larga; a pesar de esto estoy dispuesto a darle un contrato por dos años, ó 20, 22 meses según usted lo desea, pero pagando usted hasta 18 meses unas 800 pesetas, desde 18 meses por cada mes 100 pesetas más. Es decir, si el contrato se haría para dos años, me pagaría usted 1400 a cuenta. Es la exigencia del editor de Berlín quien tiene la obra.

Le ruego en contestarme si le conviene en esta forma y le mandaré inmediatamente el contrato.

Me hará usted un gran favor leyendo más pronto posible la obra Vers Bagdad, o a lo menos algunas escenas de ella, porque acaso que a usted no conviniese la obra tengo una colocación inmediata para ella.

Esperando su pronta contestación, con miles de gracias por los datos sobre sus traductores quedo suyo afectísimo. L.O.

**-Carta remitida por L. Orbok, con fecha 3-XII-1920.**

Mi distinguido amigo, acabo de recibir su atenta carta del primero de diciembre y me apresuro a contestarle. Ayer le escribí sobre la concesión de El amigo Frac. En cuanto a Vers Bagdad me será muy difícil de concederle un plazo más largo de 13 meses- Le ruego decirme, si así le conviene, y en este caso le haré un contrato en esta forma.

He pedido telegráficamente las fotografías de todas las obras en cuestión, y mandaré todo, en un paquete con los originales de las obras, una vez de haber todo recibido.

Estoy muy ocupado en preparar el prospecto en el cual figurarán en primera plana las traducciones francesas de las críticas de Sueño de una noche de agosto, y que mandará a todos los teatros de Europa Central.

Le ruego me diga, cómo está el asunto de esta obra en Italia, Escandinavia y Francia. Esperando de su att. contestación para poder mandarle inmediatamente los dos contratos, quedo su aff. L.O.

**-Carta remitida por L.O. con fecha 7-XII-1920.**

Mi distinguido amigo, tengo el honor de mandarle los contratos de Vers Bagdad y El amigo Frac. En vista que se trata de dos obras al mismo tiempo, he hecho todas las concesiones según que me lo pidió usted.

Muy pronto le mandaré otras obras. Dentro de tres días la primera cuya copia no se acabó todavía.

¿Todavía no ha recibido las obras en un acto de Drégely? ¿Cuándo piensa usted estrenar la comedia? Me reitero su admirador y amigo. L.O.

33. Documento cedido por Andrés Peláez. Carta de Alfred Bloch, agente director de la Sociedad de Autores, París, dirigida a Gregorio Martínez Sierra, con fecha 3 de junio de 1920.

"Estimado señor. Acabo de recibir su carta del 30 de mayo, que contenía el cheque de 2.750 pesetas por la compra de los derechos de representación de la obra Fintje a de la voix, por un período de diez años, cuyo contrato ha sido firmado por la señor Martínez Sierra. Atentamente. Bloch".

34. **Carta enviada por Dennis Eadie, Royalty Theatre, Londres, a Gregorio Martínez Sierra, Zurbano, 1, con fecha 22 de marzo de 1920.**- Documento cedido por Andrés Peláez.

"Estimado señor Sierra, le ruego acepte mis agradecimientos por los argumentos escénicos y las fotografías que han llegado, sin problemas, esta mañana. Le escribiré otra vez en cuanto vea alguna posibilidad para ensayar su obra; por el momento, me agrada poder decir que El admirable Crichton está funcionando muy bien y no preveo que vayamos a introducir ningún cambio en unos cuantos meses, a menos que se produzcan circunstancias imprevistas. Sinceramente suyo. Dennis Eadie".

35. **Carta enviada por Lafont a Gregorio Martínez Sierra, con fecha 24 de junio de 1920.** Documento cedido por Andrés Peláez.

Querido colega y amigo. He averiguado el precio de Duvemois. Era de 1.200 francos por los dos volúmenes pequeños. La obra está aún libre y a su entera disposición. Yo le entregaré el dinero en cuanto usted lo envíe. Muchas gracias por el cheque. También envío la lista tan completa como me ha sido posible. La he tenido que buscar entre mis papeles algo precipitadamente. Si hay algún error hágamelo saber, aunque me extraña. Recuerde que ha habido obras cambiadas en unos giros por otros.

La señora Martínez Sierra me ha enviado aparte 100 francos con los que he pagado Chansons una parte 57.7 francos + 1.90 por el libreto interminable y agotador de París New York + 13.8 francos (monólogos) + 2.85 de los volúmenes de Derennes en edición barata agotada + 2 francos por Un hombre llega, encontré en el puesto de un buquinista el volumen agotado de Lo sé todo, lo que suma 78.30 francos que restados de los 100 hacen 21.7. Me quedan 21.7 francos de los 100.

Ahora las fotos. Floury tiene monografías de arte sobre Whistler Bonnard y Margnet. Cedería bien el texto para traducir con los grabados, bien los clichés, o sólo los grabados y haría un precio según lo que quisiera. Parece que quiere mucho y algunas de esas obras están agotadas.

Crès y otros editores no quieren ceder nada. Así que yo he encontrado a un fotógrafo especialista en pinturas y esculturas. Tiene fotografías fáciles de reproducir a 3 francos la foto. !0 francos de derechos de reproducción por cada una. Sólo le faltan Maufra y Louis Legrang, me puede dar la lista:

como tiene muchas de Rodin (150), de Ingres, etc. puede, si usted quiere, enviar una selección, escríbame y yo le remitiré la lista. Me marcho mañana pero debería regresar a París de vez en cuando:

1º para ir a Ypres y a Bélgica.

2º para un posible asunto de firma que aprovecharé para ocuparme de sus asuntos.

Pero escríbame a Longueil par Ouville la Rivière (Seine Infèrieure) Un abrazo. R. Lafont. Dígame los libros que le faltan definitivamente de esos precios que ha cogido y yo se los haré enviar. Envíeme los cheques a París o a la Sociedad General de Dieppe.

Obras traducidas, recibidas hasta el 17 de agosto de 1920

Abel Hermant, Los grandes burgueses (Eduardo Marquina)
Rodenbach, El carillonero (Guilmain)
J.K. Jerome, Tres hombres en una lancha (Julio Brouta)
Gyp, La felicidad de Ginetta, (Tomás Borrás)
Balzac, Memorias de dos recién casadas, (L. Fernández Ardavín)
E. Jaloux, Lo demás es silencio, (Alberto Insúa)
Abel Hermant, Confidencias de una pécora (Eduardo Marquina)
Abel Hermant, Los transatlánticos, (Tomás Borrás)

Obras en traducción hasta el 17 de agosto de 1920

Bjornson, Arne, (Pereyra)
Bjornson, Synnové Solvakken, (Enrique de Mesa)
J. Psichari, La prueba, (José Alsina)
Ch. Foley, On tue dans l'ombre, (Luis Gabaldón)
Clemenceau, Les plus fortes, (R.Cansinos-Assens)
J. H. Rosny, L'affaire Derive, (Hoyos y Vinent)
Pierre Lotti, Prime jeunesse, (Camino Nessi)
Gyp, Le coeur d'Ariane, (Manuel Abril)
J. Renard, L'ecornifleur, (Manuel Abril)
Audoux, L'atelier de Marie Claire, (L. Fernández Ardavín)

Obras pendientes de traducir. 17 de agosto de 1920

M. Prevost, Mon cher Tommy
Ch. Foley, Le drame des aux mortes
M. Harry, ¿¿Passage des Bedouins???
C. Derennes, La vie de Grillon
Theuriert, Coeurs meurtris
Hervieu, L'armature
Rod., La vie privée de M. Tissier
Rod., La second vie de M. Tissier
J. Rertheroy, Herille
H. de Regnier, La pecheresse
C. Willy, Dialogue des bêtes
Pergaud, Le roman de chien
Duvernois, La guitare...
Id. Un homme...

Obras traducidas

Goethe, Baladas, (Góngora)
Dumas, El amigo de las mujeres, (Mercadal)
Schiller, Primavera de amor, (Marquina)
Brisse, Cocina de las familias, (María Mexía)
Marivaux, Confidencias engañosas, (T. Borrás)
Bjornson, Un muchacho feliz, (Benítez)
Bjornson, Marcha nupcial, (Benítez)
Musset, Lorenzaccio, (Borrás)
Dickens, Tiempos difíciles, (Camino Nessi)
Turguenef, Nido de nobles, (J. Portnof)
Dumas, Cesarina, (Mexía)
Dumas, Un paquete de cartas, (Mexía)
Foley, Silvett y su herido, (Mercadal)
Foley, La rebelle, (Cansinos)
Dumas, La dama de las Camelias,(Marquina)
Gaudeamus, (Portnof)

Obras en traducción

H. de Balzac, Memoires de femmes mariées, (L. Fernández Ardavín)
E. Jaloux, Le reste est silence, (A. Insúa)
E. Jaloux, La venus d'Ille, (B.G. de Candamo)
Ch. Derennes, Le peuple de pole, (M. Abril)
H. de Regnier, L'illusion héroique, (T. Borrás)
Cont de Noailles, Le visage émerveillé, (T. Borrás)
Rodenbach, Le carillonneur, (Guilmain)
M. Andoux, L'atelier de Marie Claire, (L. Fernández Ardavín)
G. D'Honville, Le séducteur, (León Felipe)
Bjornson, Arne, (C. Pereyra)
Pampille, Les bons plats de France, (María Mexía)
Bjornson, Synnové Solvakken, (E. de Mesa)
J. Psichari, L'épreuve, (J. Alsina)
Ch. Foley, On tue dans l'ombre, (J.J. Gabaldón)
G. Clemenceau, Les plus forts, (M. Abril)
A. Hermant, Les grands bourgeois, (E. Marquina)
J.H. Rosny, L'affaire Derive, (Hoyos y Vinent)
Pierre Loti, La prime Jeunesse, (J. Camino Nessi)

Importe de las obras adquiridas

A. Theuriet, Coeurs meurtris, 750 fr.
Paul Hervieu, L'armature, 1000 fr.
Paul Adam, Coeurs nouveaux, 400 fr.
Abel Hermant, Confidences d'une Biche, 2250 fr.
Abel Hermant, Les grands bourgeois, 2250 fr.

Abel Hermant, Les transatlantiques, 2250 fr.
Rodenbach, El campanero, 600 pts.
Leon de Tinseau, Faut-il aimer, 250 fr.
J. Bertheroy, Herille, 600 fr.
M. Audoux, L'atelier de Marie Claire, 2240 fr.
J. H. Rosmy, L'affaire Derive, 400 pts.
Myriam Harry, Passage des bedouins, 300 pts.
Pierre Lotti, Prime jeunesse, 750 pts.
Marcelle Tinayre, La rebelle, 650 pts.
J. Renard, L'écornifleur, 1000 fr.
H. de Regnier, La pécheresse, 500 pts.
J. Psichari, L'epreuve, 1600 fr.
Pierre Lotti, La 3ª juventud Mme. Prune, 600 fr.
Rod, La vie privée de M. Teissier, 1200 fr.
Rod, Seconde vie de M. Teissier, 1200 fr.
Gyp, Le bonheur de Ginette, 500 pts.
Gyp, Le coeur d'Ariani, 500 pts.
Ch. Foley, Sylvett et son blessé, 3000 fr.
Ch. Foley, Le drame des eaux mortes, 3000 fr.
Ch. Derennes, Le peuple du Pole, 250 pts.
E. Jaloux, Le reste est silence, 1000 fr.
Rod, Le sens de la vie, 500 fr.
G. d'Houville, Le seducteur, 1000 fr.
C. de Noailles, Le visage émervillé, 1220 fr.
H. de Regnier, L'illusion heroique de Tito Bassi, 500 pts.
Hector Malot, Micheline, 600 fr.
Marcel Prevost, Mon chery Tommy, 2515 fr.
Rodenbach, Museo de Beguinas, 500 fr.
Ch. Foley, On tue dans l'ombre, 2000 fr.
Ch. Foley, El príncipe loco, 2000 fr.
G. Clemenceau, Les plus fortes, 1000 pts.
L. Pergaud, Le roman de Miraut, 300 pts.
Ch. Derennes, Vie de Grillon, 700 pts.

36. **Carta de J. Garret Underhill a María Lejárraga.** El original nos fue amablemente cedido por Andrés Peláez.

17 de mayo de 1917. Señora doña María Martínez Sierra. Zurbano, 1, Madrid, España.

Estimada señora doña María Martínez Sierra. Tengo tanto que escribir, por causa de la acumulación de los últimos dos meses que no sé por dónde empezar, y temo que finalmente voy a agotarla a Ud. por completo. Sin embargo, es mucho lo que debería decirse en su propio interés y confío en que usted me soportará pacientemente. En primer lugar gracias por El Reino de Dios y Navidad, que he leído con gran placer.. Pero esos libros no pueden registrarse para los derechos de autor porque las copias que me ha enviado no contienen información acerca de derechos de autor. Este debe constar en la página del título o en la inmediatamente posterior de la primera edición, de otro modo no es posible garantizar su protección. La información aparece correctamente en Las Golondrinas y en Los Pastores, publicadas por Ud. en Renacimiento. Es un delito imprimir un dato sobre derechos de autor sobre un trabajo publicado sin él. Si, en cambio, puede Ud. enviarme dos copias de la primera edición de cada obra, que contengan la información correcta, yo estaré encantado de hacer el correspondiente registro en Washington. Este asunto de los derechos de autor es de suma importancia. Le aconsejo y animo decididamente para que la información acerca de derechos de autor en los EEUU aparezca impresa sobre todos los libros publicados por Renacimiento. No es necesario

que las copias de algunos trabajos que probablemente no se considerarán interesantes en este país sean registradas ahora en Washington, pero, si aparece la información correspondiente, el registro se puede hacer en cualquier momento y la mayor ventaja puede interesar a los autores. Adjunto un memorandum con el tema de los derechos de autor, para su conocimiento. Ciertamente, los trabajos del Sr. Martínez Sierra, los de Baroja, como cualquier otra obra, deberían ser registrados en este país. Ahora permítanos comentar algo acerca de las obras americanas. Habrá recibido Ud. probablemente la autorización por cable del señor Thomas para arreglar Her husband's wife en dos actos como Ud. quería. Acabo de enviar el contrato -en el que el número de actos está a la izquierda en blanco- a la atención del Sr. Sánchez Pastor. El manuscrito de The Cinderella Man sigue en su dirección. En caso de que la obra reciba su aprobación, el contrato se redactará en los términos habituales. De no ser así, haga el favor de devolver el manuscrito sin más añadidos. Necesitamos otra copia del contrato de Peg o' my heart para el señor Manners. Déjeme decirle, ya que usted alude a este punto, que sostuve desde el principio que Peg sería una gran decepción, y que yo mantuve serias dudas sobre su puesta en escena. Sin embargo, la obra ha recaudado más dinero que ninguna otra en los EE.UU. durante este año, y Ud. imaginará fácilmente que esto no facilita las cosas para conseguir los derechos españoles sin pagar en metálico. Esto me conduce a Old Lady, 31. No tengo muy buena opinión de esta obra, tampoco será fácil negociar un contrato. Si Ud. opina que es interesante yo estoy preparado para arreglarlo todo a su conveniencia, aunque sin mucho entusiasmo. Miss Webster, el autor de Daddy Longless, acaba de morir, y la obra está en manos del señor Henry Miller, que ha vendido los derechos australianos sobre un pago por anticipado de 5000 US $. Tampoco considero Daddy Longless una buena obra. Veré, no obstante, si es posible conseguir un manuscrito a prueba, sin establecer necesariamente un contrato. Yo me opondría probablemente al pago por su parte de cualquier suma para los derechos españoles, antes de leer el texto. Debo decir, a propósito de esto, que los Schubert no han hecho producciones españolas en esta temporada, y tampoco he oído que hayan anunciado alguna. Durante la próxima quincena volveré a escribirle sobre lo que, en mi opinión, sea la mejor obra estrenada durante la temporada de Nueva York recientemente concluida, y enviaré algunos manuscritos para su consideración. ¿Podría obtener sus buenos servicios en los intereses del señor Pío Baroja? Mr. Arnold Knopf, un editor de esta ciudad, que se ha dedicado hasta ahora a la literatura rusa especialmente, está interesado en estos momentos en la novela española. Las obras del señor Pío Baroja están, desafortunadamente, absolutamente desprotegidas entre nosotros. ¿Querría el señor Pío Baroja dejar en mis manos sus intereses en inglés? Yo estaría dispuesto a garantizarle buenas condiciones para la publicación de las principales novelas, en el caso de algunas que se emprendan en inglés, si son invertidas con autoridad exclusiva. Por supuesto todos los contratos estarán sometidos a su aprobación. Mientras, yo no podría empezar la traducción por mi cuenta, me esforzaría por conseguir los mejores traductores y si es necesario indicarle qué importante e esto en un trabajo verdaderamente artístico. Mr. Knopf me dijo que Miss Mekota, una residente Bohemia en este país, que ha hecho algunas traducciones de Blasco Ibáñez sin autorización, ha escrito a Pío Baroja a la atención de su editor con el propósito de conseguir una o más de sus novelas. Yo consideraría cualquier acuerdo con esta señora como tremendamente desafortunado, ya que la calidad de su trabajo resulta pasada de moda e insatisfactoria. ¿Estoy imponiendo demasiado a su enorme talento? He acabado un acuerdo con el Neigborhood Playhouse de N. York para la producción de El Enamorado en el Fall. Hice la traducción con el título The Lover. Estoy seguro de que esta pequeña comedia, tan querida para mí, hará justicia. En el número de febrero de la revista The Drama, publiqué mi traducción de Love Magic en un volumen de comedias españolas en un acto, y envío una copia bajo portada separada. Le envío los extractos al Sr. Sánchez Pastor, mediante el cual se hará el envío. En pocos días consultaré con Ud. sobre la publicación Scribner y preguntaré más sobre su tiempo que seguro estará disponible al final de esta extensa carta.

37. Véase carta 80.

38. Véase nota 36.

39. Canción de cuna, estrenada en el teatro Lara, de Madrid el 21-II-1911.

40. La sombra del padre se estrenó en el teatro Lara, de Madrid el 17 de marzo de 1909.

41. Primavera en otoño, estrenada en el teatro de la Princesa el 3-III-1911 por la Compañía Guerrero-Mendoza.

42. Lirio entre espinas, estrenada en el teatro Apolo, de Madrid el 29-IX-1911 por la Compañía María Palou.

43. La Tirana se estrenó en el teatro Eslava, cuyo empresario era el maestro Vicente Lleó, el 28-II-1920. El libreto de la zarzuela es de Gregorio Martínez Sierra y la música de Vicente Lleó.

44. Margot, zarzuela en tres actos con libreto de Gregorio Martínez Sierra y música de Joaquín Turina, estrenada en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 10-X-1914.

45. Las Golondrinas, drama lírico estrenado en Madrid, teatro de Price, el 4-II-1914 por la Compañía Luisa-Vela-Emilio Sagi-Barba.

46. El Amor Brujo, pantomima con libreto de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla, estrenada en el Lara el 15-IV-1915.

47. A continuación reproducimos estos datos que pueden encontrarse en el archivo de la familia Lejárraga.

Liquidación Sociedad de Autores. 1916.

MADRID

| TÍTULO | AÑO | FUNCIONES | RECAUDACIÓN |
|---|---|---|---|
| El enfermo crónico | 1905 | 3 | 75 |
| Buena Gente | 1906 | 508 | 9937 |
| El Buen policía | 1906 | 34 | 518 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| La Fea | 1906 | 1 | 40 |
| La mentira piadosa | 1907 | 18 | 838 |
| Los abejorros | 1907 | 71 | 2302 |
| Triplepatte | 1907 | 113 | 4745 |
| La Madre | 1907 | 197 | 3827 |
| Vida y dulzura | 1907 | 128 | 4900 |
| Els sabis de Vilatrista | 1907 | 211 | 1757 |
| La suerte del marido | 1907 | 18 | 265 |
| Juventud, divino tesoro | 1908 | 22 | 612 |
| Hechizo de amor | 1908 | 10 | 91 |
| La sombra del padre | 1909 | 365 | 11361 |
| El ama de la casa | 1910 | 761 | 19933 |
| Primavera en otoño | 1911 | 379 | 22656 |
| Canción de cuna | 1911 | 1035 | 27004 |
| El palacio triste | 1911 | 11 | 831 |
| La suerte de Isabelita | 1911 | 518 | 7727 |
| Lirio entre espinas | 1911 | 641 | 9310 |
| Mamá | 1912 | 281 | 19665 |
| Madame Pepita | 1912 | 395 | 21665 |
| La Tirana | 1913 | 602 | 12599 |
| Las Golondrinas | 1914 | 441 | 28305 |
| Amanecer | 1915 | 101 | 7773 |
| El Amor brujo | 1915 | 55 | 708 |
| El Ideal | 1915 | 7 | 171 |
| El reino de Dios | 1915 | 1 | 128 |

BUENOS AIRES: 1 Representación de Canción de cuna, 20 pesetas.

48. *"A Borrás le van a nombrar inspector general del Liceo: dice que seguramente allí haremos la saison lirique cuando terminemos en Novedades"* (Carta 4).

49. Véase carta 32.

50. *"Anoche, para distraerme unas horas fui a Aranjuez con Borrás que recitó un monólogo en una función homenaje a Rusiñol. Subimos en automóvil a las siete y media de la tarde y volvimos a las dos de la mañana. Llevamos también a Romero de Torres: le hablé de la temporada lírica y le entusiasmó de tal modo que se ofreció a pintar el decorado. Irá a Barcelona, todo gratis y encima contento. Están terminando en Valencia un gran teatro que ha costado tres millones de pesetas: han venido a proponerme que le inaugure nuestra compañía en las condiciones que queramos. Dicen que si no vamos nosotros llevarán una gran compañía de ópera con Tita Rufo, la Barrientos, etc. Ya ves si nos cotizan por adelantado"* (Carta 8).

51. Véase carta 1.

52. Véase carta 27.

53. Véase carta 32.

54. Véase carta 2.

55. Véase carta 2.

56. Véase carta 46.

57. Véase carta 8.

58. Véase carta 5.

59. Véase carta 27.

60. Véase carta 37.

61. Véase carta 44.

62. Véase Pablo Vila San-Juan, Memorias de Enrique Borrás, op. cit., pp. 182-185.

63. Por ejemplo, en 1913 ya figuran en la compañía Ramón Peña, Catalina Bárcena, Leocadia Alba, Manuel Collado, José Isbert, Luis Manrique, etc. Puede verse una relación de la misma en ABC, 8-II-1913, p. 15.

64. Véase El Imparcial, 30-IX-1913, p. 3. Inicio de la temporada del teatro Lara con la obra de Gregorio Martínez Sierra, Madame Pepita, cuya puesta en escena está prevista para el 11-X-1913.

65. Debe tenerse en cuenta, además, que en abril de 1915 se verifica en el teatro Lara el estreno de El Amor brujo.

66. En el teatro Español, Enrique Borrás estrenó obras como Los náufragos, de Santiago Rusiñol, traducida por Gregorio Martínez Sierra (El Imparcial, 27-III-1915, p. 13).

67. El Imparcial, 4-IV-1915, p. 5.

68. El Imparcial, 22-V-1915, p. 5.

69. Véase carta 7.

70. Véase carta 17.

71. Véase carta 22.

72. Véase carta 22.

73. Véase carta 21.

74. Véase carta 36.

75. Véase carta 38.

76. Véase carta 38.

77. Véase carta 38.

78. Véase carta 36.

79. Véase carta 38.

80. Véase carta 39.

81. Gregorio Martínez Sierra dimite el 30-VIII-1915 (El Imparcial, 31-VIII-1915, p. 5).

82. El Imparcial, 20-VIII-1915, p. 5.

83. Véase carta 1.

84. Cándido Lara murió el 29 de junio de 1915 como consecuencia de una caída de caballo. La compañía se encontraba de gira en Valladolid (El Imparcial, 30-VI-1915, p. 1-2).

85. Véase carta 2.

86. Una vez terminado nuestro trabajo, ha llegado a nuestras manos un interesante estudio (José Antonio Pérez Bowie, Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936), Salamanca, Librería Cervantes, 1996), que trata, precisamente, de la recepción que tuvo el cine durante todo el período anterior a la Guerra Civil. Algunos de los aspectos que recoge este volumen aparecen tratados en el capítulo que dedicamos a las relaciones que Gregorio Martínez Sierra mantuvo con el cinematógrafo.

87. Jacinto Benavente, El teatro del pueblo, op. cit., pp. 109-110.

88. Guillermo Díaz-Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español, Madrid, Alianza Universidad, 1975, p. 183.

89. José Francos-Rodríguez, El teatro en España, 1909, op. cit., p. 166.

90. Véase carta 46.

91. Véase carta 46.

92. Véase carta 46.

93. J. Francos-Rodríguez, El teatro en España, 1908, op. cit., p. 132.

94. Véase carta 42.

95. Manuel Bueno, Teatro español contemporáneo, op. cit.

96. Jacinto Benavente, El teatro del pueblo, op. cit., pp. 7-8.

97. Mª Francisca Vilches de Frutos, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (primera etapa, 1929-1936)", Segismundo, 35-36 (1983), pp. 211-223.

98. Véase Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), op. cit.

99. Luis Araquistáin, La batalla teatral, op. cit.

100. Véase carta 25.

101. *"Se hizo por la tarde con público de abono, los elegantes de aquí, y por la noche con público normal, y en ambas representaciones; que presencié desde un palco para no engañarme, el auditorio estuvo complacidísimo"* (Carta 52).

102. Véase carta 27.

103. Véase carta 85.

104. Véase carta 81.

105. Véase carta 29.

106. Véanse cartas 87 y 88.

107. Véase carta 126.

108. Véase carta 119.

109. Véase carta 37.

110. Véase carta 42.

111. Véase carta 23.

112. Véase carta 62.

113. Véase carta 92.

114. Véase carta 106.

115. Véase carta 82.

116. Véase carta 30.

117. El Imparcial, 10-IX-1915, p. 4.

118. Véase carta 8.

119. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

120. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

121. El Imparcial, 3-VI-1916, p. 5.

122. El Imparcial, 27-VI-1916, p. 3.

123. El Imparcial, 15-VIII-1916, p. 4.

124. El Imparcial, 23-VIII-1916, p. 3.

125. El Imparcial, 4-IX-1916, p. 5.

126. El Imparcial, 19-X-1916, p. 5.

127. El Imparcial, 20-IX-1916, p. 3.

128. El Imparcial, 20-IX-1916, p. 3.

129. El Imparcial, 19-X-1916, p. 5.

130. El Imparcial, 15-XI-1916, p. 2.

131. El teatro Eslava había sido fundado en 1870 por don Bonifacio Eslava y había llegado a ser uno de los "especializados" en el género chico. Con anterioridad a Martínez Sierra había sido empresario del teatro Eslava el maestro Vicente Lleó, quien el 28-II-1913 le estrenó La Tirana.

132. "El teatro Eslava fue construido en 1871 con el nombre de Salón de Conciertos, y en 1883 se cerró para ser reformado como teatro, y ese mismo año se inauguró con el nombre de Teatro Eslava, cuyo empresario era don Felipe Ducázcal. En 1911 fue reformado nuevamente por su propietario, don Bonifacio Eslava. Vicente Lleó inauguró la reforma y estrenó obras de gran éxito, tales como La Corte del faraón. En 1917 formó empresa don Gregorio Martínez Sierra con la eminente actriz Catalina Bárcena, que sigue actuando en este teatro" (José Castilla Viñuela, Guía General de Espectáculos, Ayuntamiento de Madrid, s.a. p. 143).

133. "*Nuestro propósito es, en primer lugar, divertirles a ustedes. La vida, especialmente en Europa, se ha puesto últimamente demasiado triste; por lo cual un poco de diversión razonable es casi artículo de primera necesidad. Hay que divertirse; es decir, hay que distraer el ánimo hacia algo que nos haga*

*reír francamente, pensar fácilmente, esperar ilusionadamente; lograr, en suma, el optimismo necesario para seguir viviendo en buen humor...a pesar de tantísimos pesares. Mercado de optimismo y buen humor pretende esta empresa abrir para ustedes. Habrá en él de todo: risa y llanto; paradoja y filosofía; poesía y sátira; declamaciones elocuentes para los amigos del viejo sistema parlamentario; pantomimas para el buen entendedor; suspiros a la luz de la luna; ilusiones de amor bajo el sol; románticas desesperaciones al caer la tarde...hasta su punto de desvarío, cuando sea oportuno, y hasta su chispa de extravagancia, cuando venga bien. Representará nuestra compañía comedias y farsas; dramas y sainetes, melodramas, cuando llegue la hora; tragedias, cuando salte la ocasión; no hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación será la que impongan el arte y el buen gusto; y tan de buen gusto (si el autor de la ficción le tiene) es hacer reír como hacer llorar. El jardín del entendimiento es grande, y caben en él todos los matices; no pensamos, deliberadamente, excluir ninguno, que sería mutilar el propósito y empequeñecer la intención. Cierto que traemos idea de hacer siempre arte serio, por el respeto que ustedes -respetable público nuestro- nos merecen; pero no pocas veces, es mucho más seria la enseñanza encerrada en la burla, que la que contiene el sermón. Esperamos hacer pensar a ustedes casi siempre, sin aburrirles casi nunca. Pueden ustedes asistir a una escuela, donde los mejores ingenios del mundo pasado y presente, irán desenvolviendo para ustedes su personal -tantas veces genial- interpretación de la vida; porque, lo mismo que en los géneros, no ha de haber exclusión ni prejuicio en la elección de los autores. Todos los modernos de España, a quienes ya están ustedes acostumbrados a admirar; algunos a quienes aún no han tenido ustedes ocasión de aplaudir; varios de los antiguos; no pocos de los de otras tierras... Si alguno de ellos se ha puesto alguna vez demasiado serio, al dictar la lección, procuraremos que vaya reitada por actrices bonitas, artísticamente pintadas, muy bien vestidas; por actores que sepan "llevar la ropa" y hablar con la emoción necesaria para convertir las ideas en sentimientos. Siempre habrá en los labios que digan las palabras de sabiduría, para que ustedes las escuchen, "el más rojo carmín y la mejor sonrisa". Escaparate y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honramos con su atención, el*

*marco de nuestro escenario- Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de ser cosa baladí ni efecto del azar: todo estará pensado, todo estará compuesto por quien sabe y puede. El caso es que ustedes vengan a nuestra casa con deseo, y salgan de ella con afán de volver. No hemos escatimado tiempo, trabajo, estudio ni dinero. Venimos a ofrecer de buena fe mercancía que creemos buena. No falta a nuestro esfuerzo, para hacer de él obra útil y grande, sino la generosa colaboración de ustedes. El telón se levanta; mas, para que la farsa logre su intención, es preciso que muchos acudan a reír su agudeza. Vengan ustedes a hacer eficaz esta empresa de arte. Damas y caballeros, vayan pasando".*

134. Todos los asientos tienen letra de María.

135. **Balance por meses de la temporada 1916-1917**:

**Septiembre**: 20836,60 pesetas. El Reino de Dios recaudó el lunes 25-IX-1916 la cantidad de 1.281,75 pesetas y el domingo 24-IX-1916 la cantidad de 4.992,90 pesetas en dos funciones.

**Octubre**: 70.600,60 pesetas. El Reino de Dios y Adiós juventud recaudaron el domingo 8-X-1916 la cantidad de 5.115,45 pesetas.

**Noviembre**: 55.541,15 pesetas. El Reino de Dios recaudó el lunes 13-XI-1916 la cantidad de 699,25 pesetas en dos funciones, mientras que Don Juan Tenorio recaudaba el miércoles 1-XI-1916, también en dos funciones 5.792,40 pesetas.

**Diciembre**: 62.381,35 pesetas. Para hacerse amar locamente y Navidad recaudaron el lunes 25-XII-1916, en dos funciones, 5.624 pesetas.

**Enero**: 63.669,50 pesetas. La Zagala recaudó el día 19-I-1917 463,85 pesetas, mientras que La Dama de las Camelias recaudaba el domingo 28-I-1917, en dos funciones, 5.517,70 pesetas.

**Febrero**: 70.523,45 pesetas. Margarita la Tanagra y la Conferencia obtuvieron una recaudación de 6.777,25 pesetas el 16-II-1917.

**Marzo**: 65.342,40 pesetas. Margarita la Tanagra recaudó el domingo 4-III-1917, en dos funciones, 5.678,25 pesetas y el 7-III-1917 El oficial 5º. La Reconquista y Margarita la Tanagra recaudaron 1.246,85 pesetas.

**Abril**: 54.80,35 pesetas. Casa de muñecas y La peque resulta grande recaudaron el día 30-IV-1917 la cantidad de 4.645,75 pesetas.

**Mayo**: 63.841 pesetas. Casa de muñecas y La peque resulta grande recaudaron el día 6-V-1917 la cantidad de 5.121,85 pesetas.

**Balance por obras**:

El reino de Dios, 54.521,25 pesetas
Adiós, juventud, 34.723,80 pesetas
Mamá, 16.473,00 pesetas
Don Juan Tenorio, 27.298,95 pesetas
Amanecer, 21.544, 35 pesetas
Mario y María, 10.311, 15 pesetas
Madame Pepita, 2.904,20 pesetas
Madrigal, 4.786,50 pesetas
El sapo enamorado, 12.340,10 pesetas
Puebla de las mujeres, 7.056,10 pesetas
La bendición de Dios, 1.996,35 pesetas
Navidad, 21.021,40 pesetas
Para hacerse amar locamente, 44.534,25 pesetas
El ilustre huésped, 4.237,10 pesetas
La Zagala, 7.285,60 pesetas
La dama de las Camelias, 30.306,55 pesetas
Goyesca, 724,45 pesetas
La Reconquista, 10.047,65 pesetas
Amor a oscuras, 1.331,00 pesetas
Margarita la Tanagra, 84.552,15 pesetas
Sólo para mujeres, 485,80 pesetas
El oficial 5º, 3.120,10 pesetas
Christus, 18.728,55 pesetas
El Corregidor y la Molinera, 8.901,25 pesetas
Domando la Tarasca, 10.767,65 pesetas
La peque resulta grande, 33.106,65 pesetas
Casa de muñecas, 23.527,26 pesetas
La gentil Mariana, 12.472,85 pesetas
Contienda electoral, 6.134,85 pesetas

136.- Andrés Peláez me ha ofrecido el siguiente documento sobre propiedad de obras firmado por Joaquín Abati con la conformidad de Gregorio Martínez Sierra:

Por el presente documento privado que escribo de mi puño y letra, y firmo en Madrid con la fecha al pie expresada, declaro que la comedia en dos actos titulada Jesús, María y José, estrenada en el Teatro Eslava el 22 de diciembre de 1917, ha sido escrita por mí en colaboración con don Gregorio Martínez Sierra, a quien corresponde por lo tanto la mitad de su propiedad y de sus productos. No conviniendo al señor Martínez Sierra que su nombre figure en el cartel, ni en ningún otro sitio, respecto a la citada obra, hemos concertado que le sea reconocida su parte de propiedad para su salvaguardia particular por medio de este documento privado, que será elevado a escritura pública en el momento en que cualquiera de las dos partes lo exija.

Por virtud de esta convención, yo quedo obligado a entregar al señor Martínez Sierra, mensualmente, (o en los nuevos plazos que la Sociedad de Autores pudiera establecer) la mitad del producto que de dicha obra figure en cada una de mis liquidaciones, deducción hecha de las comisiones que la Sociedad de Autores perciba por administración, y de toda clase de gastos de cualquiera índole que produzca la obra, los cuales serán abonados por partes iguales entre ambos autores. La impresión y venta de libretos, la venta en firma para el extranjero, y en general todos los derechos y obligaciones sin excepción alguna que nazcan de esta comedia, quedan comprendidos

en lo ya expresado, y alcanzan no solo al señor Martínez Sierra y a mí, sino también a los herederos de ambos.

El Sr. Martínez Sierra queda obligado como condición ineludible para hacer efectivo el derecho que aquí le reconozco, a expedir recibo firmado por él, (o sus herederos en su caso) de todas las cantidades que por razón de esta obra le sean entregadas por mí o mis herederos, o administradores legalmente autorizados.

Siendo mi deseo que en ningún caso puedan producirse litigios ni discusión alguna sobre el derecho del Sr. Martínez Sierra, declaro también que en el caso de que no se juzgase suficientemente claro lo expuesto, y por lo tanto inatacable el derecho de mi colaborador, quiero que se considere el presente documento como una venta de la mitad de la obra hecha por mí a favor del señor Sierra, en documento privado, elevable a escritura pública a petición de cualquiera de nosotros, o en último término si tampoco esta solución fuera bastante, como una donación inter vivos, de dicha mitad de obra. Los gastos que cualquiera de estas formas ocasionaran, serán de cuenta de ambos interesados por partes iguales.

Todo lo expuesto anteriormente es aplicable en toda su extensión al arreglo en cuatro actos, de la obra en cinco de Victoriano Sardou Rabagás que con este mismo título hemos hecho el señor Sierra y yo, y que será estrenada en Eslava en febrero de 1918.

Y para que conste lo firmo en Madrid a 24 de diciembre de 1917. Joaquín Abati.

137. Temporada de verano 1918-1919 realizada por la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra:

**Granada**: 17.392,0 pesetas desde el 11-VI-1919 hasta el 30-VI-1919.
**Almería**: 6.092,0 pesetas desde el 2-VII-1919 hasta el 8-VII-1919.
**Málaga**: 8.889,0 pesetas desde el 11-VII-1919 hasta el 20-VII-1919.
**Burgos**: 4.375,0 pesetas desde el 24-VII-1919 hasta el 28-VII-1919.
**Vitoria**; 30.924,0 pesetas desde el 29-VII-1919 hasta el 9-VIII-1919.
**San Sebastián**: 23.232,0 pesetas desde el 10-VIII-1919 hasta el 15-IX-1919.
**Oviedo**: 62.372,98 pesetas desde el 17-IX-1919 hasta el 1-X-1919.
**Gijón**: 2.700,0 pesetas. Solamente actuaron el 2-X-1919.
**Bilbao**: 22.287,0 pesetas desde el 4-X-1919 hasta el 12-X-1919.

138. Véase carta 113.

139. *"Se desconcertaron al darse cuenta de que era una farsa, aunque no debieron sorprenderse puesto que lo habían leído en periódicos, programas y carteles"* (Carta 123).

140. Por ejemplo, el diario El Imparcial (27-X-1917, p. 1) reseña el estreno en un "Lunes de Moda" de la obra Esperanza nuestra.

141. El Imparcial, 28-IX-1921, p. 5.

142. Al inicio de la temporada 1921-1922 se anuncian importantes reformas técnicas en el teatro Eslava (El Imparcial, 25-IX-1921, p. 5).

143. "*No te importe hacer bastantes cuadros, cortos e intensos: tengo pensadas varias cosas para hacer rápidamente las mutaciones, y las decoraciones no salen caras, ahora que solo tengo el sueldo de Bürmann. En El pavo real han divertido mucho a la gente los cambios de lugar, y a Marquina siempre le será más fácil hacer escenas rápidas*" (Carta 49).

144. Véase carta 431.

145. Véase carta 94.

146. Véase El Imparcial, 19-IX-1920, p. 2; 10-I-1924, p. 3; 8-V-1921, p. 2; 25-I-1921, p. 5; 1-VI-1922, p. 2; 19-V-1923, p. 2; 20-IV-1924, p. 3; 12-VI-1924, p. 4, y 24-II-1926, p. 3.

147. Contratos como el firmado con Mackinley eran claramente ventajosos y así lo llegó a expresar:

> "*Hoy probablemente alquilaré Eslava a Mackinley, que ha formado una compañía para estrenar sus obras: ahora la tiene en el Español, y lleva perdidos dieciocho mil duros en un mes y aún no ha estrenado: supondrá que en Eslava se le va a llenar como a mí. Le he pedido diez mil pesetas por los días que quiera hacer de aquí a fin de junio, pagadas por adelantado, y con toda serie de garantías para todos los otros gastos que corren de su cuenta*"(Carta 50).

148. El Imparcial, 9-IV-1925, p. 2.

149. Véase carta 88.

150. El Imparcial, 22-XI-1917, p. 5.

151. El Imparcial, 24-IV-1919, p. 5.

152. ABC, 27-III-1921, p. 18.

153. El Imparcial, 15-I-1925, p. 5.

154. El Imparcial, 11-II-1925, p. 3.

155. ABC, 28-IV-1917, p. 16.

156. Matilde Muñoz, Historia del teatro dramático español, op. cit., p. 320.

157. E. Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral, op. cit., p. 29.

158. E. Estévez-Ortega, Nuevo Escenario, op. cit., p. 36-37.

159. C. de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, op. cit., p. 40.

160. Enrique de Mesa, "Un empresario poeta", en Apostillas a la escena, op. cit., pp. 173-179.

161. El Imparcial, 27-II-1923, p. 3.

162. Manuel Dicenta, "Mis 25 años de trabajo (1924-1950)", art. cit., pp. 55-57.

163.Véase carta 66.

164.Véase carta 74.

165.Véase carta 67.

166.Véase carta 70.

167.Véase carta 76.

168.Véase carta 83.

169.José de Paco Navarro, José Crespo, memorias de un actor, op. cit., p. 52.

170.Véase carta 74.

171.Véase carta 78.

172.Véase carta 94.

173.Véase carta 77.

174. La Nación, Buenos Aires, 24-V-1926, p. 10.

175. La Nación, Buenos Aires, 28-V-1926, p. 9.

176. La Nación, Buenos Aires, 28-V-1926, p. 9.

177. La Nación, Buenos Aires, 1-V-1926, p. 7.

178. Véase carta 82.

179. Véase carta 84.

180. La Nación, Buenos Aires, 16-VIII-1926, p. 7.

181. En la carta 80 podemos leer:

> *"Con motivo de mi viaje se venden bastantes libros. Se agotarán pronto las existencias que Calleja nos tenía compradas, y como dejamos un buen mercado, en adelante lo explotaré directamente, atendiéndolo bien. También me han propuesto colaboraciones. No acepto porque no vale la pena aunque pagan más que en España. Pero es mejor hacer un libro de Cartas a las mujeres de América, que tendría un éxito grandísimo, y obras de teatro para las compañías nacionales. Los argentinos en sus teatros cobran el 10% de la entrada y con un éxito se puede ganar muchísimo dinero, infinitamente más que en España".*

182. Véase carta 107.

183. Diario del Plata, Montevideo, 20-VIII-1926, p. 6.

184. Véase carta 82.

185. Véase carta 84.

186. Véase carta 85.

187. Véase carta 89.

188. Theatre Magazine, New York, mayo, 1927, p. 52.

189.Véase carta 91.

190.Véase carta 91.

191.Véase carta 92.

192. Véase carta 89.

193. Véase carta 86.

194. Véase carta 92.

195. Véase carta 96.

196. Véase carta 101.

197. Véase carta 106.

198. Véase carta 107.

199. La Nación, Santiago de Chile, 16-V-1928, p. 7.

200. La Nación, Buenos Aires, 1-I-1929, s. p.

201. Véase carta 106.

202. Diario del Plata, Montevideo, 13-XI-1928, p. 6.

203. Véase carta 118.

204. La Nación, Buenos Aires, 2-VI-1930, p. 9.

205. La Nación, Buenos Aires, 4-IV-1930, p. 12.

206. La Nación, Buenos Aires, 14-VIII-1930, p. 13.

207. Rotográfico, México, 23-XI-1927, p. 10.

208. Véase carta 74.

209. Véase carta 77.

210. La Nación, Buenos Aires, 31-VII-1926, p. 9.

211. "Completando el programa de esta noche, don Gregorio Martínez Sierra dará una conferencia sobre el tema Romeo y Julieta, que integra la primera de las disertaciones del Teatro de figuras animadas. Ilustrarán esta conferencia sobre los famosos personajes de Shakespeare las actrices C. Bárcena y Rafaela Satorres, quienes caracterizarán,respectivamente, las siluetas de Julieta y del Ama, y los actores José Crespo, que compondrá la figura de Romeo, y Ricardo de la Vega, que tendrá a su cargo la parte de Fray Lorenzo" (La Nación, Buenos Aires, 23-VII-1926, p. 10).

212. Véase carta 81.

213. Véase carta 81.

214. La Nación, Buenos Aires, 8-VI-1926, p. 9.

215. La Nación, Buenos Aires, 3-VII-1926, p. 7.

216. La Nación, Buenos Aires, 29-V-1926, p. 10.

217. Heraldo de Madrid, 19-XII-1921, p. 4.

218. La Nación, Buenos Aires, 20-VI-1928, p. 10.

219. *"De acuerdo con Bürmann, su escenógrafo de poco común valía, el director del conjunto ha dado a cada uno de estos breves cuadros la decoración apropiada y sugerente, interpretando en cada telón el espíritu del pasaje a cuyo servicio se coloca constituyendo la parte más seria y valiosa del espectáculo"* (El Imparcial, Madrid, 8-II-1929, p. 8).

220. La Nación, Buenos Aires, 27-V-1930, p. 12.

221. La Nación, Buenos Aires, 26-VII-1930, p. 11.

# III.- GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA: DOS AUTORES DE ÉXITO

## III.0.- Introducción

La actividad artística en la España de preguerra ofrece tal interés en algunas de sus manifestaciones que marcó un ciclo destacadísimo dentro de la cultura española y europea de su tiempo. No parece necesario enumerar aquí una lista de compositores, pintores, poetas o dramaturgos que avale tal afirmación, pero todavía es obligado insistir en el hecho de que hubo también un nutrido grupo de gentes de teatro -directores, actores, escenógrafos y críticos- cuyas inquietudes estuvieron a la altura de las del grupo anterior y en consonancia con los rumbos que seguía el teatro europeo de aquellos años.

En este sentido, la contribución de la pareja formada por el matrimonio Martínez Sierra a la escena de su tiempo fue de enorme trascendencia, ya que como autores, traductores y adaptadores completaron una producción dramática próxima al centenar de títulos, cuya relación puede verse en el apéndice que incluimos al final de este trabajo. Este dato cobra aún mayor relevancia si atendemos al hecho de que todas estas obras fueron representadas, y algunas con un indiscutible éxito, gracias a que Gregorio ostentaba la condición de empresario y director escénico de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Su producción dramática original, muy celebrada por el público, ofrece aspectos ideológicos y estructurales ciertamente renovadores, ya que su estudio muestra, por ejemplo, cómo el amplio tratamiento que desarrollaron en sus obras sobre la situación social, laboral y doméstica de la mujer española mediante una muy peculiar codificación de los distintos géneros dramáticos, tanto de éxito como en fase decadente por aquellos años, permitió la aparición de un teatro de tesis dentro de la esfera del teatro comercial y ha dado como resultado

que los Martínez Sierra ocupen un lugar de privilegio dentro del grupo de dramaturgos situado inmediatamente detrás de Ramón María del Valle-Inclán, de Jacinto Benavente y de Federico García Lorca, aunque hoy día se trate de figuras prácticamente olvidadas.

Por lo que se refiere al teatro traducido y adaptado por esta pareja, su eclecticismo contribuyó a divulgar en castellano buena parte del repertorio de Santiago Rusiñol y piezas de autores como Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Björnstjerne Björnson o Bernard Shaw, cuyas representaciones alternaban con las de otras obras de reciente éxito en teatros de París, Londres o Nueva York. El hecho de que Gregorio Martínez Sierra dirigiese editoriales como Renacimiento o Estrella y la incansable atención que los Martínez Sierra prestaron a la escena internacional de su tiempo, fueron factores que les sirvieron decisivamente para estar al corriente de todas las novedades del momento. Baste señalar cómo Una novela vivida (Le Monsieur de cinq heures), comedia de Maurice Hennequin fue estrenada durante 1924 en el teatro Palais-Royal, de París y que Martínez Sierra prácticamente inició la temporada 1924-1925 con esa misma obra. Aunque sin el éxito que obtuvo la comedia anterior, eso mismo ocurrió con otras muchas como Reservado de señoras (Le Compartiment de cinq heures), de Maurice Hennequin o La mujer fatal (La Femme fatale), de André Birabeau, también estrenadas en Madrid tan sólo unos meses después de su éxito en París.[1]

También hay que señalar la habilidad que mostraron para hacerse con los servicios de una nutrida red de agentes teatrales desplegada por las principales ciudades europeas. Gracias a estos informadores, los Martínez Sierra pudieron seguir de cerca los gustos del público europeo y las vicisitudes del teatro de aquellos años. Aun siendo escasos los documentos[2] conservados sobre esta actividad, sí son suficientes para proporcionarnos una idea aproximada de cómo se operaba en este tipo de negocios. Uno de los procedimientos era mantener correspondencia directa con los autores,

lo que podía facilitar los trámites,[3] pero lo habitual era hacerlo a través de intermediarios, como prueban varios documentos que, excepto uno, pasamos a nota[4] debido a su extensión. En ellos puede leerse desde una detallada exposición de distintos intereses teatrales hasta la felicitación por el éxito de alguna comedia, el pago de los derechos adquiridos sobre una determinada comedia o el interés de algún autor por permanencer en el anonimato. El texto que aquí recogemos fue remitido por Julio Brouta el 19 de octubre de 1920, y decía textualmente:

> *Señor don Gregorio Martínez Sierra. Mi distinguido amigo: Recibo su grata de fecha 16 y sintiendo que, como usted dice, no cabe materialmente el primer acto de Pigmalion en el escenario de Eslava, desde luego, fiándome en su leal entender y gran experiencia en las cosas del teatro, le doy carta blanca para que arregle las representaciones de tal modo que, sin perjudicar en modo alguno la autoridad literaria de Bernard Shaw, redunden en el mejor beneficio pecuniario posible. Espero que usted hará que esa excelente compañía debute en Madrid con Pigmalion. Y ahora, de paso, otro asunto que no se relaciona con el teatro. En Alemania hace sensación astronómica un folleto, ilustrado, del doctor Steinach, dedicado al gran anatómico Dr. Rona. Steinach pretende haber descubierto el medio de prolongar la vida en un 60 %, así como la virilidad, por una sencilla operación quirúrgica. El folleto ya se ha traducido al italiano y al inglés y se vende por centenares de miles. Si la cosa puede interesar a Renacimiento o a Estrella, estoy a su disposición. El único inconveniente está en que el editor berlinés Springer pide, para ceder el derecho de traducción al español, 20.000 marcos, unas 2000 pesetas. Me repito de usted muy afectísimo amigo. q.l.e.l.m. Julio Brouta.*

Sin embargo, paradójicamente, la crítica actual ha prestado mayor atención al hecho de determinar cuál fue exactamente la contribución de María de la O Lejárraga que al análisis de un importante repertorio que siempre apareció únicamente firmado por Gregorio Martínez Sierra. Hasta tal punto ha sido así, que quienes sostienen que María de la O Lejárraga es la autora en solitario de toda la producción dramática de Gregorio Martínez Sierra no han dedicado la menor atención a las obras indudablemente escritas y publicadas por la autora después de la muerte de Gregorio.[5] Con tener cierta relevancia, esta polémica nunca debería haber agotado el estudio de un teatro que, como ya hemos señalado, subió frecuentemente a los escenarios españoles y extranjeros gracias a la aceptación que tuvo entre distintos sectores del público y de la crítica de su tiempo y

que constituyó el repertorio fundamental de una de las compañías más importantes que ha tenido el teatro español del siglo XX.

La producción de obras dramáticas en tiempos de los Martínez Sierra ofrecía unas características peculiares, y una de ellas era la intervención de varios individuos en el proceso creativo de los textos. Si repasamos cualquier cartelera de la época veremos el altísimo porcentaje de obras originales o adaptadas gracias a la colaboración entre dos o más autores. Aunque lo normal era que llevasen la firma de éstos, en ocasiones faltaba alguna por razones no siempre conocidas. En el caso de los Martínez Sierra, toda su producción dramática apareció firmada exclusivamente por Gregorio debido a que ésa fue la voluntad expresa de María, como se supo algunos años más tarde, pero no nos cabe la menor duda de que se trató de un repertorio escrito en colaboración y orientado, desde su inicio, a la puesta en escena. Nos parece indudable que la eficacia de este sistema dependía de una correcta delimitación de funciones, así como de una perfecta compenetración entre ambos. Por ello, los períodos de mayor distanciamiento afectivo -nacimiento de la hija de Gregorio y de Catalina- o físico -el exilio-, hicieron que se resintiera notablemente su producción dramática.

A nuestro juicio, la lectura del epistolario dirigido por Gregorio a María indica que mientras Gregorio se ocupó con prioridad de la selección de los temas, de la planificación detallada de las comedias, de la delimitación precisa de los caracteres y, finalmente, de su puesta en escena, María fue la encargada de escribir los diálogos y de contrastar sus opiniones con las de su colaborador, pero la destacadísima posición que Gregorio Martínez Sierra ocupaba dentro de la escena de su tiempo[6] y la evidente discriminación de índole sexual sufrida por su colaboradora, María de la O Lejárraga, han sido, pensamos, las principales razones que han alimentado la polémica. Como es sabido, los Martínez Sierra dejaron numerosos testimonios acerca de la naturaleza de su trabajo a

través de diversas manifestaciones públicas, pero a pesar de que los dos integrantes de esta "sociedad", María y Gregorio, siempre reconocieron la realidad de su colaboración, muchos han parecido sentirse obligados a excluir de la misma a alguno de ellos en función de intereses de diversa condición.

Por lo que a María se refiere, en 1930 aparecieron unas declaraciones en la prensa en las que confirmó su colaboración:

> *La señora de Martínez Sierra, que ha venido especialmente a París para asistir a los ensayos, se encuentra muy complacida [...] se da el caso de que la cartelera consigna al pie del título, junto al nombre de Gregorio, el de su esposa.*
> *-¿Cómo así? -hemos interrogado a la señora de Martínez Sierra.*
> *-Por cuestión de intereses -nos responde-. Hasta ahora habíamos mantenido el secreto en España de mutuo acuerdo, pero de mutuo acuerdo también hemos comenzado a firmar juntos en el extranjero, para proveer todos los aspectos relativos a la comunidad de bienes en el matrimonio.*[7]

Ciertamente, este dato no constituía ninguna primicia, ya que años atrás, con motivo de una puesta en escena de Canción de cuna, en Nueva York, la obra aparecía firmada por ambos cónyuges.[8]

Pero el testimonio fundamental lo constituye la publicación de sus memorias, una vez fallecido Gregorio. El título debía resultar suficientemente explícito, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, pero no fue así,[9] a pesar de que en él María explicaba cuáles habían sido las razones

---

por las que no había querido que su nombre apareciera junto al de su marido y la génesis de muchas de la obras escritas por el matrimonio o en colaboración con otros autores, como Santiago Rusiñol, al tiempo que se atribuía, legítimamente, la maternidad sobre actos completos de muchas de ellas. Esta autobiografía ofrece numerosos y esclarecedores datos acerca de la naturaleza de la colaboración, como el que transcribimos a continuación:

> *No recuerdo cuál de los tres colaboradores encontró el asunto [...] después de habernos repartido la tarea, planeado la comedia y decidido el orden de las escenas [...] discutíamos, aprobábamos, desaprobábamos, cortábamos, suprimíamos, añadíamos.*[10]

Además de este volumen de memorias a que nos hemos referido, María también escribió varias cartas en las que insistió en defender la existencia de la colaboración, incluso años después del fallecimiento de Gregorio.[11]

Sin embargo, fue Gregorio el que antes y con mayor claridad se refirió a este asunto. El primer testimonio de Gregorio Martínez Sierra que hemos podido recabar, además del propio epistolario, nos lo ofrece en 1917 *El caballero audaz* (José María Carretero) en un libro a medio camino entre la crónica y la entrevista. En él podemos leer:[12]

> ***-¿Usted sabe, don Gregorio, que por ahí se dice que su esposa posee mucho talento y que tiene una gran parte en los éxitos teatrales de usted?***
> *-Lo sé, porque yo lo he declarado públicamente hace año y medio, sin que nadie me lo preguntara. Sí, señor, mi mujer toma parte en mi obra literaria. Es mi colaborador y tiene más talento que yo. Es más: mientras luché sin éxito, no he querido decir nada; pero ya que hemos triunfado, me gusta que se sepa, y no hay cosa que más me enorgulleza que el que digan que mi mujer tiene talento.*
>
> ***-y ¿cómo en las obras no figura el nombre de su esposa?...***
> *-Porque se opone tenazmente a ello. Le disgusta mucho que hable de ella. Esta confesión mía, sin duda, le desagradará.*
>
> ***-y ¿qué labor, qué parte es la que ella hace en las comedias?...***
> *-Eso no se ha dicho nunca entre colaboradores.*
>
> ***-¿va a los ensayos?***
> *-Sí, señor, a los dos o tres últimos. Mi mujer y yo nos queremos tanto y nos llevamos tan bien, que, en este caso sí que puede decirse que somos uno solo; en muchas amarguras que han querido traerme las malas gentes, la primera que ha fortalecido mi espíritu ha sido ella.*
>
> ***-Entonces, ahora me explico la gran cantidad de teatro que ha producido usted en pocos años.***
> *-Es claro, sin embargo, le advierto a usted, y esto quiero que lo haga constar, que yo ningún año he estrenado más obras que las que acostumbra a estrenar cualquier autor de los que más producen, por ejemplo, Benavente, los Quintero, etc.*

Años más tarde, en 1930, Gregorio Martínez Sierra firmó un documento legal con el fin de resolver definitivamente el problema de los derechos de autor y en él declaraba que todas sus obras

habían sido escritas en colaboración con su mujer, María de la O Lejárraga.[13] Además de estos testimonios, las obras de Martínez Sierra que se representaron en el extranjero incluían frecuentemente el nombre de ambos cónyuges en todos los carteles que las anunciaban y el epistolario dirigido por Gregorio Martínez Sierra a su mujer muestra, como veremos, la evidencia de una colaboración prácticamente ininterrumpida.

Los colaboradores directos de los Martínez Sierra, lógicamente conocedores del sistema de trabajo empleado, se refirieron frecuentemente a la colaboración. Así lo hizo Manuel de Falla en varias cartas dirigidas a María, en 1915 y en 1916, en las que se refería al trabajo que tanto él como los Martínez Sierra estaban realizando sobre El Corregidor y la Molinera y El Amor brujo. En ellas podemos leer:

> *Me admiro, entre otras muchas cosas, al ver cómo han seguido ustedes tan puntualmente el plan que me contaron antes de escribir la realización definitiva.*[14]

Unos meses más tarde escribiría otra carta, referida concretamente a la pieza El Amor brujo, de la cual extraemos el siguiente párrafo:

> *Gregorio sigue buscando la manera de ampliar el texto para que puedan hacerla en teatros normales.*[15]

Por otra parte, María A. Salgado, publicó en 1970 un texto inédito de Juan Ramón Jiménez en el que el poeta se refería al trabajo realizado en casa de los Martínez Sierra y recordaba:

> *las ilustraciones líricas las escribía yo en casa de Martínez Sierra después de almorzar, para el libro que él iba haciendo.*[16]

Uno de los últimos colaboradores de Martínez Sierra, Enrique Jardiel Poncela,[17] en un estilo muy propio del escritor, declaraba tajantemente:

> *Y de Martínez Sierra, como blanco de la maledicencia escrita y hablada, casi es ocioso ocuparse. Desde sus primeros estrenos, y por causa de la índole sensible y tierna de su literatura, lleva sobre la espalda el sambenito de que no es él quien escribe lo que firma. (Los principios del siglo XX se caracterizan en España por el abuso del sombrero hongo y por la moda de achacar a otra persona la labor de los elegidos por el éxito.) En mi*

*opinión, tachar de plagiario a un hombre que, como Benavente, ha escrito centenar y medio de obras y decir que no escribe lo que firma quien ha firmado todo lo que ha firmado Martínez Sierra, me parecen dos imbecilidades que sólo pueden producirse entre gentes que, como la mayor parte de las de nuestra raza, tienen desnivelada la balanza del seso y se hallan casi exclusivamente impulsadas por el motor de la envidia.*[18]

Ni siquiera un enemigo declarado de Martínez Sierra, Prudencio Iglesias Hermida, fue capaz de afirmar abiertamente que Gregorio no había escrito ni una sola línea de cuanto circulaba firmado por él. En un párrafo ciertamente duro, no se recataba a la hora de lanzar insultos contra Martínez Sierra, pero en ningún momento negaba la realidad de la colaboración.[19]

Por lo que a los actores se refiere, uno de los que más claramente han tratado esta cuestión ha sido José Crespo. En su libro de memorias, publicado hace pocos años,[20] manifestaba que la autoría de las obras correspondía a María de la O Lejárraga, pero habida cuenta de la tardía incorporación de Crespo a la compañía, de la imprecisión de otros datos que aporta desde cincuenta años de distancia y de las rencillas surgidas entre el actor y la pareja formada por Martínez Sierra y Catalina Bárcena, no nos parece que su testimonio tenga el suficiente peso como para otorgarle absoluta credibilidad. Otros actores que también trabajaron con Martínez Sierra como Enrique Borrás o Manuel Dicenta no han hecho la menor alusión a este tema. El primero de ellos, también en un libro de memorias, declaraba:

*Una temporada formé Compañía con Catalina Bárcena, bajo la dirección literaria del escritor Gregorio Martínez Sierra, [...] Actuamos en Lara, de Madrid, con el repertorio de Martínez Sierra. Yo estrené Amanecer [...] Estuvimos en el Novedades, de Barcelona [...] llegamos a Alicante [...] donde debíamos embarcar para Marruecos [...] venía con nosotros Manuel de Falla, porque llevaban, Martínez Sierra y él, entre manos, la creación de El Amor brujo, que más tarde había de estrenar en Eslava.*[21]

En su libro dedicado al estudio de la obra del compositor Joaquín Turina, uno de los primeros colaboradores de los Martínez Sierra, J. L. García del Busto sostiene la tesis de la

colaboración,[22] en la que también coinciden Enrique Díez-Canedo, Martínez Olmedilla y Antonio Espina, entre otros.[23]

Todavía dentro de la época de mayor éxito de la pareja, algunos críticos pusieron en duda la existencia de tal colaboración, negando la posible participación de María de la O Lejárraga en la obra conjunta. Pero lejos de argumentar, críticos como Nicolás González Ruiz se pronunciaban movidos por prejuicios y lugares comunes antes que por la certeza, como prueban las siguientes líneas:

> *Todo el teatro del señor Martínez Sierra está dedicado tan por entero a los tipos de mujer, que ha dado lugar a que se hable, no ya en los corrillos de murmuradores, sino hasta en los libros de historia literaria, de la influencia que dicen ejerce sobre el literato la distinguida dama que es su esposa... (influencia) muy digna de ponerse en duda [...] Si existe la influencia femenina, en este caso, no vale la pena de ser tenida en cuenta, pues adopta una forma espiritual masculina.*[24]

Un año más tarde sería Cipriano de Rivas Cherif quien se pronunciase sobre la cuestión incidiendo en la aportación de María de la O Lejárraga a la obra común del matrimonio Martínez Sierra.[25] En un libro interesantísimo que recoge tanto la visión que tuvo del teatro como un repaso a los aspectos más significativos de la escena de su tiempo, este autor se refirió cautamente a la "firma" Martínez Sierra,[26] pero en ningún momento negó la participación de Gregorio en dicha obra. Tampoco lo hizo Matilde Muñoz, quien abundó en la idea de la colaboración al escribir:

> *Santiago Rusiñol, el glorioso pintor y dramaturgo, muy amigo de la pareja que colaboraba bajo el nombre común de Gregorio Martínez Sierra, les había brindado la oportunidad de asomarse a la escena escribiendo con ellos una obra que se estrenó en Lara y que obtuvo un estimable éxito.*[27]

Joaquín de Entrambasaguas incluyó Tú eres la paz en su edición de Las mejores novelas contemporáneas,[28] volumen en el que trazaba una breve semblanza de Gregorio Martínez Sierra y afirmaba con claridad que "al menos una gran parte de la obra de Martínez Sierra, desde sus

comienzos hasta 1917 [...] ha de atribuirse a ambos, sin discriminar qué puso uno y otro en esa razón literaria, única en la historia, que se llama Martínez Sierra", al tiempo que advertía:

> *Es lo más probable que el más demorado estudio estilístico de la obra firmada por Gregorio Martínez Sierra, tampoco aclarara la cuestión por el único camino posible: el examen crítico de los Cuentos breves, en que figura como autora doña María de la O Lejárraga, en comparación con la otra en que su autor es Martínez Sierra. Confieso que el esfuerzo que he realizado en tal sentido ha sido infructuoso.*[29]

En realidad, la mayor parte de quienes se han ocupado posteriormente de este asunto han reconocido la evidente participación de María de la O Lejárraga, pero, lejos de poder precisar hasta qué punto era posible ir más allá de lo que la propia autora había declarado, se han limitado a señalar que bajo la firma Gregorio Martínez Sierra se encontraba el trabajo en común desarrollado por la pareja hasta, al menos, 1933. Así, podríamos citar los trabajos de Patricia O'Connor, Ricardo Gullón o Pilar Nieva de la Paz.[30]

Sin embargo, dos autores se han pronunciado tajantemente al respecto: Andrés Goldsborough Serrat y Antonina Rodrigo. El primero de ellos, que hizo uno de los más tempranos acercamientos a la vida y la obra de Gregorio Martínez Sierra, ignoró por completo la polémica y no vislumbró siquiera la menor posibilidad de incluir a María en la obra de Martínez Sierra.[31]

La tesis opuesta ha sido defendida vehementemente por Antonina Rodrigo en un libro aparecido hace pocos años en el que negaba cualquier participación de Gregorio Martínez Sierra en la producción dramática por él firmada y sostenía que ni siquiera había sido capaz de escribir los telegramas de pésame cuando escribía:

> *La dependencia intelectual de Gregorio respecto a María era total. Leyendo su epistolario está permitido pensar que Martínez Sierra era incapaz de escribir no ya una comedia sino una carta de pésame, unas cuartillas para presentar un acto, un prólogo, sus conferencias.*[32]

A partir de la publicación del mencionado libro aparecieron en la prensa diversos artículos que lo tomaron como fuente fundamental, e incluso única, y que lógicamente se sumaban a la tesis propuesta por Antonina Rodrigo.[33]

Sin embargo, la lectura y transcripción que hicimos de ese mismo epistolario al que se refiere la profesora Rodrigo nos inclina a pensar en una "curiosa" pero evidente colaboración, cuyos límites trataremos de esclarecer.

Lamentablemente, ni conservamos el epistolario completo, ni contamos con ninguna de las cartas que María debió de enviar a Gregorio durante los más de cuarenta años que trabajaron juntos. Abundando en esta idea, es preciso señalar que del período de consolidación de Martínez Sierra como autor dramático, es decir, el que llega desde sus inicios hasta 1911, con obras como Canción de cuna o Lirio entre espinas, no conservamos ninguna carta, ya que las primeras coinciden en el tiempo con la época de formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, allá por 1915. Tal vez, hubieran aportado valiosa información para precisar con mayor detalle la naturaleza de una colaboración que sin duda existió. Por ello, al referirnos al Gregorio Martínez Sierra autor dramático, lo hacemos en el convencimiento de que bajo esa firma se deben incluir los nombres tanto de Gregorio como de María de la O Lejárraga, pues se trataba de un trabajo en colaboración impuesto por las condiciones que marcaba el teatro del momento y que justificaron la aparición de otras parejas de autores, como los hermanos Álvarez Quintero, los hermanos Machado, Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo, Carlos Arniches y Joaquín Abati o Pedro Muñoz Seca y *Azorín* (José Martínez Ruiz), entre otras muchas, que no provocaron polémica al respecto y que podían resultar tan "peculiares" como la formada por el matrimonio Martínez Sierra. Los trabajos en colaboración, tanto para la escritura original de obras, como para la traducción de obras escritas en otros idiomas, eran moneda corriente en el teatro de aquel

momento y así lo muestran documentos como el que recogemos a continuación, en el que Joaquín Abati declaraba:

> *Por el presente documento privado que escribo de mi puño y letra, y firmo en Madrid con la fecha al pie expresada, declaro que la comedia en dos actos titulada Jesús, María y José, estrenada en el Teatro Eslava el 22 de diciembre de 1917, ha sido escrita por mí en colaboración con don Gregorio Martínez Sierra, a quien corresponde por lo tanto la mitad de su propiedad y de sus productos. No conviniendo al señor Martínez Sierra, que su nombre figure en el cartel, ni en ningún otro sitio, respecto a la citada obra, hemos concertado que le sea reconocida su parte de propiedad para su salvaguardia particular por medio de este documento privado, que será elevado a escritura pública en el momento en que cualquiera de las dos partes lo exija. Por virtud de esta convención, yo quedo obligado a entregar al señor Martínez Sierra, mensualmente, (o en los nuevos plazos que la Sociedad de Autores pudiera establecer) la mitad del producto que de dicha obra figure en cada una de mis liquidaciones, deducción hecha de las comisiones que la Sociedad de Autores perciba por administración, y de toda clase de gastos de cualquiera índole que produzca la obra, los cuales serán abonados por partes iguales entre ambos autores. La impresión y venta de libretos, la venta en firma para el extranjero, y en general todos los derechos y obligaciones sin excepción alguna que nazcan de esta comedia, quedan comprendidos en lo ya expresado, y alcanzan no solo al señor Martínez Sierra y a mí, sino también a los herederos de ambos. El Sr. Martínez Sierra queda obligado como condición ineludible para hacer efectivo el derecho que aquí le reconozco, a expedir recibo firmado por él, (o sus herederos en su caso) de todas las cantidades que por razón de esta obra le sean entregadas por mí o mis herederos, o administradores legalmente autorizados. Siendo mi deseo que en ningún caso puedan producirse litigios ni discusión alguna sobre el derecho del Sr. Martínez Sierra, declaro también que en el caso de que no se juzgase suficientemente claro lo expuesto, y por lo tanto inatacable el derecho de mi colaborador, quiero que se considere el presente documento como una venta de la mitad de la obra hecha por mí a favor del señor Sierra, en documento privado, elevable a escritura pública a petición de cualquiera de nosotros, o en último término si tampoco esta solución fuera bastante, como una donación inter vivos, de dicha mitad de obra. Los gastos que cualquiera de estas formas ocasionaran, serán de cuenta de ambos interesados por partes iguales. Todo lo expuesto anteriormente es aplicable en toda su extensión al arreglo en cuatro actos, de la obra en cinco de Victoriano Sardou Rabagás que con este mismo título hemos hecho el señor Sierra y yo, y que será estrenada en Eslava en febrero de 1918. Y para que conste lo firmo en Madrid a 24 de diciembre de 1917. Joaquín Abati.*[34]

O este otro texto de Luis Araquistáin, quien le hacía a Martínez Sierra la siguiente proposición:

> *Mi distinguido amigo: Hace tiempo que Pérez de Ayala me dijo haberle hablado respecto de una traducción que intentaba hacer de dos o tres dramas de Frank Wedekind. Ahora veo incluido mi nombre en el prospecto de la Biblioteca Renacimiento. Mi idea era*

*traducir Despertar de primavera, tragedia de niños, Espíritu de la tierra y La caja de Pandora. También se podría traducir Francisca, la última que ha estrenado Wedekind. Creo que alguna de ellas alcanzaría éxito en algún teatro español, y si usted opinase lo mismo después de verla, me permitiría proponerle a usted que las firmáramos ambos (usted como adaptador y yo como traductor) para llevarlas a escena, cosa nada difícil para un dramaturgo de su prestigio. Si a usted le pareciese bien el arreglo, podríamos darle más amplitud y traducir, por ejemplo, una muy interesante obra del austríaco Schnitzler, Anatol [...] Esta obra ha tenido gran éxito en varios países [...] Un teatro adecuado para ella sería la Comedia. También estoy seguro de que publicada en forma de libro su circulación sería grande. Si encuentra de su gusto mi proposición -una especie de colaboración para dar a conocer en España obras extranjeras modernas- podríamos ensayar más adelante alguna cosa con autores ingleses. Luis Araquistáin.*[35]

Cartas como las arriba transcritas no deben considerarse excepcionales, antes al contrario, señalan la necesidad frecuente de buscar combinaciones que resultasen provechosas para ambas partes, especialmente si las tareas no tenían suficiente entidad artística y eran más un recurso para obtener beneficios que otra cosa.

## III. 1.- La colaboración: proceso de escritura

En las más de cien cartas con las que hemos trabajado, pensadas y escritas exclusivamente para la intimidad de la pareja, Gregorio utilizó invariablemente la primera persona del plural para referirse no sólo a la elaboración de las obras, sino también a la propia Compañía cómico-dramática Martínez Sierra y, por ejemplo, le escribía a María: "El repertorio de nuestra compañía le hemos de escribir nosotros."[36] Es difícil creer que alguien que no tiene la menor participación en la elaboración de las obras pueda dirigirse al verdadero autor apropiándose constantemente de su trabajo. El carácter privado de las cartas nos hace pensar que Martínez Sierra utilizó apropiadamente las distintas personas gramaticales y que cuando elogiaba el trabajo exclusivo de María lo hacía sobre la parte que sólo a ella se debe atribuir.

El material de que disponemos nos inclina a pensar en un método de trabajo que comenzaba con la búsqueda de argumentos, la elaboración de un plan de escenas que primero se ordenaban y después se dialogaban, la revisión, a veces ya sobre el escenario, del trabajo hecho y, finalmente, la edición de los textos. Vamos a ocuparnos, pues, de cada uno de estos aspectos.

El ritmo de producción de obras durante el período que nos ocupa y la necesidad de conectar con los gustos del público hacían de la búsqueda de argumentos una tarea fundamental. Luego, buena parte del éxito o del fracaso de las obras dependía mucho de la compañía encargada de representar las obras. Como hemos visto más arriba, los Martínez Sierra tenían asumido que sus obras habían de constituir el repertorio de su compañía, por lo que la mayor parte de las obras se ajustaron a las condiciones de la misma y, sobre todo, a las de su primera actriz, Catalina Bárcena. A veces, se trataba de aprovechar las condiciones de un determinado actor.[37] De este modo,

mientras Enrique Borrás estuvo asociado con Martínez Sierra, éste lo tuvo muy en cuenta en la búsqueda de argumentos. Por ello le proponía a su mujer:

> *Yo he vuelto a pensar en La Ilusión. Borrás podría hacer dos o tres papeles: el viejo más importante en el primer acto, el médico en el segundo, y algo que pensaríamos en el tercero. Todos tipos muy distintos [...] No creas que me deja de gustar el padre y la hija. Piensa en todo y ya decidiremos cuando nos veamos.*[38]

En este proceso, Martínez Sierra tenía siempre presente el gusto del público y por ello buscaba argumentos que pudieran captar su atención. Por esta razón, durante un tiempo consideró que lo que más éxito tenía era la combinación de varios asuntos reunidos,[39] aunque poco después le manifestaba a su mujer:

> *Permanecerá el teatro bien hecho, serio y de acuerdo con la sensibilidad nueva. Siempre un poco irónico, muy sencillo. Tengo muchos temas. Uno de ellos, difícil, me apasiona. Sostiene el derecho de tener hijos las mujeres que no hayan logrado casarse al llegar a los 30. De que sean legítimos aunque no tengan padre.*[40]

Tan convencido estaba de ello, que no consideraba peligroso que las comedias resultaran "fuertes" o "atrevidas", siempre y cuando estuvieran bien hechas.[41] Tanto en el trabajo desarrollado por la pareja, como en el que hicieron con otros colaboradores, parece que esta fase del trabajo la abordaron a partes iguales. Aunque la iniciativa parecía corresponder a Gregorio, la aportación de María fue también decisiva. Así, podemos leer:

> *Dile a don Manuel que el asunto de los nocturnos ha de ser humano, apasionado, sencillo. Pocas vaguedades a ser posible. O mejor dicho, todas las vaguedades que quiero como fondo de algo concreto que ocurra en primer término.*[42]

Y, efectivamente, tanto Manuel de Falla como María de la O Lejárraga trabajaron en un asunto para los nocturnos que le mereció a Gregorio la siguiente opinión:

> *Me parece admirable y muy teatral el asunto de los nocturnos. Ya resolveremos la forma.*[43]

Una vez decididos a trabajar sobre un tema, los Martínez Sierra comenzaban a trabajar en la disposición de las escenas y en los personajes que debían ir apareciendo. El intercambio de ideas parece habitual, como prueba el siguiente texto:

> *Para el lío central aprovecha todo lo que te parezca interesante y sobre todo no vulgar de lo que te he contado. Hasta que no me digas cómo lo ordenas no quiero aconsejarte nada porque en este argumento me voy sin querer a cosas demasiado trilladas: en cambio lo tuyo es simpático, puede tener emoción, y se presta a hacer bonitos versos. Cuando tú me cuentes el plan general, yo te pondré peros y añadiré o modificaré lo que se me ocurra [...] Varios consejos, que también te di cuando escribiste El pavo real: procura que no intervenga mucha gente.*[44]

La técnica que se requería para elaborar ciertos argumentos teatrales guardaba semajanza con la que se imponía en el cinematógrafo. Evidentemente Martínez Sierra se refería a un teatro ciertamente innovador cuando, refiriéndose al cine, afirmaba:

> *La mayor dificultad consiste en que hay que llevar la acción muy seguida, igual que en el teatro. No se pueden dar saltos porque sí. Es como una comedia en cuadros. Cuando empieza uno, hay que seguirle instante por instante, con la ventaja, que al mismo tiempo es una dificultad, del cambio de lugares. Cuando un personaje sale de un sitio hay que buscar algo que dé tiempo para que llegue a otra parte. Si no se respeta esto, el público se hace un lío.*[45]

A pesar de estos parecidos, desde el punto de vista de los temas y de las escenas desarrolladas ante el público Martínez Sierra encontraba grandes diferencias entre el cine y el teatro. El cine requería temas rudimentarios cargados de acción, en los que ni tenía mucha trascendencia la originalidad o el matiz, ni disgustaba la inclusión de muertes y de catástrofes, que sí eran mal vistas en el teatro.[46]

Y tan importante como planear adecuadamente el desarrollo de las comedias era darles el final correcto. Uno de los rasgos que, a jucio de Martínez Sierra, caracterizaban a las comedias españolas era el efectismo de los finales. Así se lo dijo a su mujer:

> *No te he enviado aún el plan de la comedia porque como de costumbre no estoy contento con el último acto, y ya sabemos que las comedias españolas necesitan final. Creo que lo resolveré enseguida.*[47]

No es extraño, pues, que una de las obras más interesantes del repertorio de los Martínez Sierra, Triángulo, tuviera precisamente en el final uno de sus argumentos innovadores más interesantes. Como veremos más adelante, la crítica resaltó especialmente la salida del personaje hacia el patio de butacas y la sorpresa que este recurso dramático provocó entre el público. Esto mismo advertía el propio Martínez Sierra, que consideraba Triángulo la primera obra de vanguardia que se estrenaba en España[48] y le escribía a su mujer:

> *Se encontraba frente a una técnica desusada y un humorismo poco frecuente en obras españolas [...] Cuando saltó al patio de butacas Faustino se quedaron como asustados.*[49]

Después de decidido el orden argumental se hacía preciso incorporar el número apropiado de personajes, dotarlos de la caracterización adecuada y buscar situaciones que orientasen la acción hacia el final pretendido, como comentó él mismo con ocasión de la escritura de Triángulo:

> *También te hablaba detalladamente del primer acto de Dos mujeres para un hombre (quizás sería mejor titularla Trío). Tiene un aire extraño muy interesante, pero creo que los tipos de los protagonistas no están bien definidos. Él debe ser un hombre sin voluntad, más bien vulgar, incapaz de hacer frases, ni de expresarse con tanta elegancia, y ella, una mujercita ligera, charlatana, con poco fundamento, muy fantasiosa y graciosa. Y no es ese el efecto que producen. Más bien parece que les van a pasar cosas profundas y dramáticas. Claro está que me falta ver por qué caminos van los otros actos.*[50]

También esta fase del proceso debió de realizarse en colaboración, aunque da la impresión que fue Gregorio el que mantuvo el control sobre las decisiones finales. Por lo que al contexto de algunas obras se refería, Martínez Sierra veía necesario hacer alusión a acontecimientos significativos de la vida pública y hacía apuntes muy generales acerca de los mismos.[51]

Otras veces, las indicaciones eran muy precisas y tenían que ver con la resolución breve de una escena para terminar un acto[52] o describían pormenorizadamente casi una escena completa y las distintas reacciones que debían tener todos los personajes que intervenían. Refiriéndose a la comedia El reino de Dios, le escribió a su mujer:

*No creo que nos convenga Crianto en el primer acto. Debe ser un hombre normal: ya es bastante pintoresco que venga borrachito y en viejo verde. Sigo pensando a todas horas: se me han ocurrido bastantes detalles para el último acto, un poco difíciles de explicar. El criminal que llega es un rebelde, no un sentimental. Se queja a gritos de la organización social y no se arrepiente de lo que ha hecho: roba y mata porque tenía hambre y porque nadie le ha enseñado nada. Se ha escapado del penal y lleva dos o tres días andando a campo traviesa, aún con el traje de presidiario. Se indigna al ver que ni aún en la casa de Dios le dan de comer, no atiende a razones y se marcha renegando, a no ser que quieras que la monja le convenza: me parece que no. Con ese motivo, los chicos se insubordinan más y llega a ser aquello un verdadero motín: empiezan a romper sillas, cosa que han visto hacer en la plaza de toros, y hablan de forzar las puertas y echarse a la calle: hay alguno que quiere prender fuego a la casa: una escena de verdadera violencia. Uno de los muchachos dice horrores contra los ricos, otro se atreve a blasfemar, hay quien insulta a la monja. Ella los domina gritando más que ellos, y van por grupos dulcificándose ante las palabras de ella. Cuando ya están casi todos dominados, el más rebelde grita y les dice a los demás que no se dejen engañar y que no sean cobardes: entonces ya no necesita la monja defenderse, porque unos cuantos chicos se echan como fieras sobre el que protesta y hasta uno le pega. Sigue ella hablando, y cuando todos están en calma, ella casi desfallece y llora por el esfuerzo nervioso terrible que ha estado haciendo todo el día. Entonces son los muchachos los que acuden a explicarse y consolarla. Uno de ellos toma la palabra y dice que ella les ha hablado de todo lo divino y lo humano para consolarlos, y en cambio no les ha hablado de sí misma para decirles que mientras las madres de todos no han sabido o no han querido ser sus madres, ella lo es de todos voluntariamente. Puede acabar el acto acompañándola todos los muchachos como perros falderos.*

*La monja puede haberles dicho que si la sociedad está tan mal arreglada, ellos son los llamados a modificarla por las teorías de D. Manuel, sin odio y con mucho amor. Infinitas cosas. No sé si me habré explicado: lo que sé es que estoy entusiasmado con la obra y deseando saber que has empezado.*

Hay testimonios epistolares sobre la génesis de varios argumentos en cartas enviadas por Gregorio Martínez Sierra y que no hemos incluido en el epistolario por tratarse de cartas incompletas.[53] Quizás el más representativo sea el recogido en una carta con membrete del hotel Nacional Rossi-Calderón, en Tetuán, Marruecos, y que dice:

*Ha de ser una comedia de tono humorístico y sentimental, al estilo de las de Barrie. María Adamuz es una actriz graciosa, dinámica, que matiza y subraya con mucha maestría, y que también sabe conmover cuando es preciso.*
*La protagonista es una mujer rica, optimista, de genio muy vivo, acaparadora de la voluntad ajena, mandona, de gran sentido práctico, de moral estricta, aunque sin gazmoñerías, y francamente inteligente. Aunque ordena y manda siempre, no es nada egoísta. Por el contrario, tiene la manía de hacer la felicidad de los que la rodean. A*

*veces es engorrosa por machacona e intransigente. Cree que se debe hacer el bien como se pueda, a veces contra la voluntad del interesado, por las buenas o a cachetes.*
*Ha sido la mayor de varios hermanos. Se quedó huérfana pronto. Tenía novio y se iba a casar, pero la responsabilidad moral de sus hermanos la obligó a ir aplazando la boda: el novio se cansó de esperar y se fue al Canadá a hacer fortuna. Ella tuvo un gran disgusto, pero luego se consoló interviniendo las vidas ajenas. Primero los hermanos y luego los sobrinos. Llegó a olvidarse de su propio conflicto atareada con los demás. Todos han resuelto ya su vida y se han ido marchando. Cuando se va el último, al quedarse completamente sola, se da cuenta por primera vez de que no le ha quedado tiempo de ocuparse de sí misma. Es su primer gran dolor: en ese momento recuerda al novio, y da a la ruptura y a la despedida ya tan lejana, todo el valor trágico que entonces no supo darle. Poco después llega él (una escena por el estilo de la de Seamos felices). Ni siquiera la reconoce. Luego se pone muy contenta: le vuelve el alma al cuerpo. El la hace cargos: los dos han perdido la vida. El ha sido un negociante en gran escala, apasionado y ambicioso sin medida. Es probablemente rico, pero está solo; ahora se da también cuenta porque ya no le apetece la lucha ni la ganancia.*
*Ella entonces le dice que todos los días puede empezar la vida: en tono humorístico, por supuesto, pero serio en el fondo.*

*-¿No me ves y no te has mirado?*
*-Sí, pero desde que te tengo delante, me estoy dando cuenta de que por dentro tengo veinte años, los que tenía cuando te marchaste*
*Y le convence de que le haga el amor como antaño. Puede ser una farsa tierna y divertida.*
*Ella vive en la misma casa: el parque está igual que cuando él se fue. La luna es la misma.*
*Y el cuadro último, es en el mismo banco donde se arrullaron y los rosales son los mismos. Ella se ha puesto un vestido de entonces. Y sigue la farsa de rubores y de gazmoñerías, como si, en efecto, fuera una adolescente. Escena para reírse, naturalmente, y con un fondo melancólico.*
*De repente, ella se pone seria: él la pregunta.*
*-No es nada: una idea tonta. Pero enseguida pasará.*
*Él insiste, ella le dice que pueden fingirlo todo, y hasta quererse y acompañarse y consolarse de verdad. Pero que nunca podrá nacer el hijo que debieran haber tenido. Él, (que le ha dicho poco después de llegar que no tiene mujer), la confiesa que sí tiene hijos.*
*Ella entonces se olvida de la farsa, que ya había llegado a ser seria, vuelve a su ser natural de mujer que es feliz ocupándose de los demás, le pregunta más detalles de sus hijos, y le manda que los traiga enseguida. Se ve claro que ya no le va a importar él, ni su antiguo amor, ni la ficción que había empezado. Ya tiene tela cortada otra vez.*
*Está mal contada, pero te darás cuenta. Creo que puede ser bonita y muy del gusto americano.*

Aunque, como hemos visto arriba, Gregorio incluía en la planificación de las obras algunos esbozos de diálogo, la lectura del epistolario nos muestra con claridad que éste era uno de los

principales cometidos de María, si la obra era en prosa. Una vez decidido el plan y el proceso del diálogo, se trataba de llevarlo a las cuartillas. Gregorio reconocía una y otra vez la habilidad de María para dialogar y su progresivo dominio de la técnica. No escatimaba elogios cuando le afirmaba:

> *Escribes mejor que nunca, y que ningún autor español está tan capacitado como nosotros en este momento [...] para hacer el teatro que corresponde a este momento, puesto que sólo nosotros hemos seguido y seguimos al día las palpitaciones del mundo.*[54]

En ocasiones, la pareja buscaba la colaboración no declarada públicamente con terceros. Entre sus colaboradores más conocidos, además del caso ya mencionado de Santiago Rusiñol, encontramos a otros autores, como Honorio Maura,[55] Carlos Arniches, o el propio Eduardo Marquina, a quien acudieron para que versificara El pavo real. A juzgar por los comentarios que Gregorio dirigió a su mujer, no parece que la tarea de versificar una comedia se concibiera como parte fundamental en la elaboración de la misma o, al menos, eso parece cuando escribía:

> *Cada día me parece más acertada la idea de hacer Una vida de mujer y espero con impaciencia tu opinión. Puede tener mucha emoción y mucha poesía: es comedia, revista, espectáculo, en una palabra. Pero esa sí que hay que dársela a Marquina escrita como El pavo real, para que no tenga más que versificar.*[56]

Este tipo de colaboraciones perseguían, la mayor parte de las veces, el beneficio económico. Por esto le declaraba satisfecho a su mujer: "Juan Ignacio me liquidó el otro día nuestra parte de Las canas de don Juan".[57]

Claro es que este tipo de "negocios" hacía surgir en ocasiones conflictos entre los autores. La naturaleza de este trabajo nos hace entender que dialogar una comedia no era sino una parte más de un proceso mucho más complejo en el que, dadas las condiciones de la creación dramática destinada al teatro de consumo, todas las fases recibían un protagonismo similar. Por esta razón declaraba Martínez Sierra airado:

*Recibí un cable de Honorio Maura en el que me decía que de acuerdo contigo aplazaba el añadir mi nombre en el cartel de Julieta compra un hijo para después de dejarse de hacer la obra en Madrid. Yo protesté porque ya estoy harto de que me haga cosas feas. Esta obra no se hubiera escrito si no fuera yo empresario: la quería para estrenarla yo y él se ha empeñado en dársela a los Artigas. Además, después de escamotear el nombre, me hubiera birlado los derechos: ya le conozco bien. Y tengo perfectísimo derecho. Mío es el asunto, el plan detalladísimo, las situaciones, los personajes, los caracteres, los motivos de diálogo. Además, está reformado siguiendo mis indicaciones detalladísimas, después de haberla dialogado él. No sé qué más quiere. Si también la hubiese dialogado yo, sobraba él. Estoy de mal humor por eso: se ha portado muy mal conmigo.*[58]

De todas maneras, la exigencia de su actividad como empresario, director de escena, e incluso promotor literario, le impidió a Gregorio ocuparse más del diálogo de las comedias. Afortunadamente para la pareja, María dispuso del tiempo y del talento necesarios para dedicarse con éxito a ello. La correspondencia que mantuvieron nos muestra que María enviaba por correo cada acto dialogado para que Gregorio se fuera pronunciando. La mayor parte de las veces mostraba su satisfacción y le escribía:

*el acto primero me parece perfecto. Nunca he visto una exposición tan clara, tan hábil, de los caracteres, del conflicto, de las relaciones familiares, de tantas cosas que era preciso decir, y encajadas todas en la acción para que el oyente se entere de todo, sin darse cuenta. El diálogo es de una sobriedad, de una vibración constante, sin que sobre ni falte una palabra. Todos los personajes son personas de carne y hueso. No hay un solo convencionalismo en la acción y hay tanto oficio, que no se nota que le haya. Todos los tipos interesan por sí mismos, y hay en todo el acto esa inquietud que necesitábamos como preludio de La tempestad que ha de seguir. Es teatro nuevo, novísimo, sin necesidad de extravagancias ni pruritos de originalidad, tan deleznables. Es una obra de madurez, de dominio de la técnica, sencilla y elevada, real y lírica. No podía esperar nada mejor. Un matiz en cada frase, a veces en cada palabra, y esa corriente interior inquietante y sabrosa, que es la marca del arte grande. Si llegas al final así, tendremos una de nuestras mejores obras, a la altura de la mejor.*[59]

Pero en ocasiones veía oportuno introducir modificaciones y le señalaba: "está muy bien, excepto las últimas palabras. Hazme unas frases expresivas, teatrales o ingeniosas. Ya sabes la importancia que tiene siempre el momento de echar el telón."[60]

A pesar de la indudable fluidez de esta colaboración, hubo momentos en que las tensiones profesionales y domésticas la entorpecieron notablemente. De ello se resentía el trabajo, pues Gregorio tenía que buscar con mayor asiduidad la colaboración con otros autores[61] o decidirse a acometer él la elaboración completa de las obras, por lo que se lamentaba:

> *En vista de que no podías o no querías hacer nada, yo he trabajado y sigo trabajando con Marquina y con Honorio para nutrir nuestro repertorio, cuidar la recaudación de autor y la de empresario, seguiré si no hay otro remedio, pero me molesta por muchas razones. En este viaje, como estoy lejos de todo, he intentado escribir yo solo, enviándote luego las comedias para que las corrigieras. Quizás lo hubiera conseguido, aun costándome mucho trabajo, si hubiese tenido más tran quilidad. Pero he tenido que desistir por lo pronto: Tengo demasiado trabajo de ensayos, de visitas, de latas, de inquietudes. A todas horas tengo que resolver alguna dificultad.*[62]
>
> Pero si no había más remedio, lo hacía.[63]

Una vez dialogada la comedia, aún era pronto para decidir si "estaba hecha". Por fortuna para ellos, todas sus obras contaban con una indudable ventaja sobre las de la mayoría de los autores, y no era otra que la posibilidad efectiva de ser estrenadas sin excepción. Gracias a ello, Martínez Sierra esperaba al trabajo de los ensayos y a estudiar la respuesta del público antes de dar la obra por definitivamente concluida. Ya señalamos en el capítulo dedicado a la dirección de escena cómo Gregorio no concebía la elaboración de textos al margen de su puesta en escena. Se trataba, a todas luces, de un auténtico dramaturgo que había de ver sobre el escenario la culminación de todo un proceso creativo que se iniciaba con la elección de un tema y su desarrollo posterior. Por esta razón "la interpretación de las obras tiene una importancia extraordinaria, no en cuanto al lucimiento personal de los actores", sino porque eran el soporte que había de transmitir "al público con exactitud lo que el autor ha escrito".[64] Es decir, entre la elaboración de las obras y su puesta en escena existía tal interdependencia que a veces resulta complejo discernir dónde empezaban una y otra. Por ello le escribía a su mujer:

*Varios consejos, que también te di cuando escribiste El Pavo Real: procura que no intervenga mucha gente. Los personajes principales, nada de tipos episódicos (a no ser que tengan un gran relieve) y poco acompañamiento: eso facilita la interpreta ción y ahorra mucho dinero en trajes, que es lo caro. No te importe hacer bastantes cuadros, cortos e intensos: tengo pensadas varias cosas para hacer rápidamente las mutaciones, y las decoraciones no salen caras, ahora que solo tengo el sueldo de Bürmann. En El pavo real han divertido mucho a la gente los cambios de lugar, y a Marquina siempre le será más fácil hacer escenas rápidas. Lo que más ha asombrado a la gente, tratándose de una obra del autor de Ebora, es que no para un momento. Ya te dije que corté sin piedad, y él tuvo una paciencia sin límites para hacer composturas y enlaces. También le he acostumbrado definitivamente a quitar todos los ripios y todas las palabras que no son claras.*[65]

Así pues, Gregorio siempre tenía en cuenta su intuición como dramaturgo y su enorme experiencia como director de escena. Una de las acotaciones de la comedia Seamos felices demuestra que incluso en la edición de los textos seguía presente la atención a los aspectos prácticos de la puesta en escena. Al comienzo de la segunda escena del acto primero podemos leer: "...que recoge los sombreros y abrigos de los que entran, y sale con ellos, o los deja bien arreglados, si el tamaño de la escena lo permite".

Ya acabada de escribir, todavía esperaba la respuesta del público antes de dar por buena una comedia.[66] Nuevamente parece que él era quien tomaba la decisión final sobre la mayor parte de las obras, no sin advertir a María:

*Ha sido preciso rehacer casi todo el tercer acto de El camino de la felicidad [...] estaba frío, torpe, cursi [...] ahora me parece que tiene ansiedad, angustia.*[67]

A la vista del epistolario conservado y de los testimonios tanto de Gregorio como de María, no nos quedan muchas dudas acerca de que, efectivamente, la obras que llevaron la firma de Gregorio Martínez Sierra fueron el fruto de un intenso y apasionante trabajo de colaboración desarrollado por una de las parejas más peculiares que ha tenido el teatro español del presente siglo. No parece razonable juzgar dicho trabajo desde unos parámetros alejados de la realidad escénica de aquellos años y mucho menos hacerlo desde posturas que privilegian los prejuicios de clase o de

sexo sobre cualquier otra circunstancia exclusivamente teatral. Por esta razón Gregorio podía hablar en plural de las obras que llevaban únicamente su nombre y escribirle a su mujer:

> *Estoy obsesionado pensando en La Ilusión: date mucha prisa porque va a ser algo grande. Es en lo único que tengo fe para salvar la temporada de Barcelona. Es obra de hondura, de brío, de interés, de gracia, de emoción, de ambiente. Creo que nunca hemos hecho nada tan completo: psicología, filosofía, sociología, de todo tiene. Y sobre todo humanidad y grandeza. Además creo que te será fácil. No te preocupen las dimensiones: no importa que sea larga porque tiene línea amplia. Escribe todo cuanto se te ocurra que todo será interesante. Estoy verdaderamente entusiasmado, y tengo una impaciencia loca por oírla.*[68]

## III.2.- Principales constantes

### III.2.1.- Visión historiográfica

No han sido muchas las aproximaciones críticas que se han hecho al teatro de los Martínez Sierra. Una de las primeras, aparecida todavía durante su período de "esplendor", fue la realizada por C. M. Abad en 1922.[69] En dicho estudio, que comprendía la producción dramática de los Martínez Sierra desde sus inicios hasta Don Juan de España, apuntaba como principales rasgos de este autor "un ansia constante de renovación y una facilidad extraordinaria de adaptación a todos los géneros", como ponía de manifiesto una variedad de formas muy considerable. Efectivamente, en el repaso que hizo de dicha producción encontró comedias, comedias de fantoches, cuentos fantásticos, zarzuelas, dramas, novelas cómicas, juguetes, pasos de comedia, misterios y tragicomedias. Sin embargo, por encima de esta variedad genérica, se imponía la presencia de unas características formales especialmente relevantes entre las que sobresalía la habilidad de la trama, los aciertos de composición, la profundidad de los personajes, la pintura esmerada del ambiente, "y ese carácter peculiar de la emoción". En cuanto a los contenidos de este teatro, señaló que se trataba de un teatro "propagandista y tendencioso" que destacaba por su propaganda feminista y cuyo principal *leitmotiv* era la maternidad, un tema expuesto desde distintos ángulos "afirmando que la mujer es madre hasta cuando no tiene hijos (El ama de la casa, Canción de cuna, El reino de Dios), predicando que cuando no sabe ser madre de los hijos que tiene, fracasó por completo su vida (Mamá); poniendo como última entraña hasta de su amor egoísta de enamorada el amor de madre perdonador, amparador y comprensivo (Madrigal, La mujer del héroe, Amanecer)"

Asimismo, indicaba que el teatro de los Martínez Sierra podría dividirse en varios grupos. Por un lado, estaría el llamado teatro feminista, en el que situaba comedias como El ama de la casa, Madrigal, Mamá, Amanecer o La mujer del héroe, aunque advertía que "en todas o en casi todas sus piezas se proclaman los derechos legítimos de la mujer, y se combaten más o menos directamente las injusticias, atropellos, indignidades de toda especie de que es víctima en las modernas sociedades paganizadas". Un segundo grupo estaría compuesto por algunas comedias de carácter social, como Lirio entre espinas y El reino de Dios, más otras que rozaban el tema feminista como Primavera en otoño, La Tirana, El pobrecito Juan, El sueño de una noche de agosto y Rosina es frágil, pues en ellas combatía la ignorancia, la ociosidad, la coquetería insustancial y peligrosa de las mujeres, al tiempo que la prevenía contra su propia debilidad y contra las seducciones del donjuanismo y cuyo tipo de mujer defendido destacaba por su generosidad, su ternura y su abnegación. Y un tercer grupo de comedias sería el formado por aquéllas que apuntaban temas de educación, como La sombra del padre, Madame Pepita, El palacio triste y El Ideal.

Uno de los rasgos comunes a estos tres tipos de obras era que rara vez aparecía formulada en palabras concretas la "lección o idea que se quiere inculcar, como acostumbra hacerlo Benavente y más todavía Linares Rivas. No es que falten la idea ni la lección, sino que están entrañadas, incorporadas plenamente en el movimiento de la acción y en la vida de los personajes". También eran característicos de su teatro, a jucio de C. M. Abad, "la belleza verbal y la emoción sentida y emocionada de la realidad visible, de la naturaleza y de los sentimientos", que traslucían su optimismo, alegría, amor al trabajo, ansias de justicia, respeto al derecho ajeno, compasión para la desgracia y deseos de universal mejoramiento".

El segundo estudio monográfico del teatro de Martínez Sierra fue el realizado por Andrés Goldsborough Serrat, en 1965.[70] Este crítico divide la producción dramática de los Martínez Sierra en tres fases esenciales. La primera de ellas es la constituida por el teatro psicológico, "basado en estudios de caracteres femeninos, que responden a las tendencias imperantes en la época de su iniciación", como era el caso de Canción de cuna. Una segunda fase estaría constituida por el teatro doctrinal, "en el que se expone una conducta del individuo ante todas las formas doctrinales de existencia, complemento distinto de otro llamado teatro social en el que la sociedad y la política juegan de manera más acusada", a este grupo pertenecerían obras como Navidad. Por último, Goldsborough Serrat citaba una tercera línea, que él denominaba "de ensueño", caracterizada por poner una nota novedosa "con su hálito de fantasía", y a la que pertenecerían obras como el Sueño de una noche de agosto. A pesar de estas distinciones, este crítico señalaba que había tres notas distintivas en toda la producción dramática de los Martínez Sierra, a saber, su ironía sentimental, su alegría suave y tranquila y el feminismo.

Una segunda clasificación hecha por este crítico reconoce la existencia de tres grandes grupos de obras, según cuál fuera su intención. De entre todos ellos destacaba el teatro feminista, con obras como Primavera en otoño, caracterizada por su falta de sinceridad y su excesiva mecánica teatral; El pobrecito Juan, "unas cuantas escenas completamente falsas, hilvanadas con muy poca lógica para el lucimiento de una actriz, Catalina Bárcena"; Mamá, "obra de insinuaciones, de levedades, en la que todo tiene carácter de un poco de juego, de broma deliciosa y quizá a veces triste, pero broma al fin"; Sueño de una noche de agosto, "risueña, ligera y graciosa, y de una fina y elegante comicidad", y Mary la insoportable, comedia que recuerda a Rosas de otoño, de Jacinto Benavente y que más que una buena comedia es un buen tipo". El segundo grupo correspondía al teatro social, del que formarían parte comedias como Canción de cuna, que "sirve de un sencillo

argumento para trazar varios caracteres de mujer"; Los pastores, "comedia de profunda emoción y amargo humorismo"; El reino de Dios, "la obra más vigorosa, más fuerte y más humana de Martínez Sierra", y Navidad, que se trata de "un auto sacramental renovado al estilo moderno". Por último, el tercer grupo estaría formado por el llamado teatro doctrinal, del que formarían parte obras como Don Juan de España, Vida y dulzura, Hechizo de amor, "obra inspirada en Los intereses creados, de Jacinto Benavente"; La sombra del padre; El ama de la casa, Madame Pepita; Madrigal, y Para hacerse amar locamente. Este crítico, que dejó fuera las últimas producciones dramáticas de los Martínez Sierra, como La hora del diablo, Seamos felices y Triángulo, citaba, sin embargo dos textos inéditos, Sortilegio y Los hombres las prefieren viudas, que, afirmaba, "se escribieron y estrenaron en Buenos Aires hacia el año 1942"[71].

El estudio más interesante que se ha publicado acerca del teatro de los Martínez Sierra ha sido el realizado por Patricia W. O'Connor,[72] quien dividió la producción dramática de los Martínez Sierra en tres bloques fundamentales. Esta investigadora incluía en un primer grupo aquellas obras en las que los autores buscaban aún un estilo propio y personal en el que los vínculos con la estética modernista y un cierto "panteísmo optimista" configuraban sus bases. Este período inicial culminaría con El ama de la casa. Un segundo grupo estaría compuesto por los "dramas de renuncia y revolución", con piezas como Canción de cuna y Lirio entre espinas, que "exaltan las virtudes de la abnegación y la caridad cristiana, al mismo tiempo que critican el orden político, religioso y social existente".[73] Por último, el tercer grupo estaría formado por obras de carácter feminista como Seamos felices, Cada uno y su vida y Sueño de una noche de agosto. El análisis del repertorio de los Martínez Sierra llevó a Patricia O'Connor a reivindicar la importancia, reivindicación que suscribimos, de un teatro acerca del cual escribió:

> *Aunque los eruditos teatrales interesados en la generación del 98 han estado descubriendo las cualidades vanguardistas de Valle-Inclán, Grau y Unamuno, o*

*repitiendo los méritos de Benavente, han pasado por alto en gran medida a Martínez Sierra, cuyas fáciles tramas, situaciones íntimas, diálogos convencionales y tono sentimental tanto han contribuido a su eclipse en años recientes. Sin embargo, si se penetra a través de la superficie ligeramente empalagosa para aislar a su heroína feminista, se descubre una mujer independiente que busca la igualdad y está identificada con muchos de los objetivos del movimiento de liberación de las mujeres corrientes. La sorpresa radica en el hallazgo de semejante tipo en un lugar tan insólito: el teatro comercial español de hace sesenta años. Esta heroína puede incluso encender de nuevo la llama del interés por este dramaturgo un tanto olvidado, pero importante no obstante, particularmente cuando hoy sabemos que ese dramaturgo fue probablemente "ella" o, si no totalmente "ella", sí, al menos, un autor andrógino.*[74]

Otros estudios se han ocupado posteriormente de analizar diversos rasgos del teatro de los Martínez Sierra, como los firmados por Judith L. Rusciolelli,[75] quien dividía su producción dramática en tres grupos, según se tratase de piezas breves de carácter experimental, piezas que idealizaban los problemas de la clase media y, por último, aquéllas que reinterpretaban obras clásicas españolas; el de Elisa Fernández Cambria,[76] que estudiaba los vínculos de algunas comedias de los Martínez Sierra con el teatro infantil en el que incomprensiblemente incluía la comedia Canción de cuna al escribir:

*Y cabe destacar que su mejor y más conocida obra, Canción de cuna, se desarrolla en la atmósfera ingenua y tierna del mundo infantil, aunque de hecho no hay personajes niños.*[77]

Pero por lo que se refiere a los estudios parciales sobre el teatro de los Martínez Sierra, merece destacarse especialmente el también realizado por Patricia O'Connor acerca de la figura de las mujeres en dicho teatro.[78]

Al repasar la atención que han prestado al teatro de los Martínez Sierra los historiadores de la literatura y del teatro, es preciso indicar la reiteración de lugares comunes en la mayor parte de ellos y el escaso entusiasmo que el teatro de los Martínez Sierra despertó en la mayoría de sus comentaristas. Todavía en 1925, Nicolás González Ruiz hablaba ya de la decadencia de este teatro,

a pesar de tratarse de "una obra a la que no faltan buenas condiciones de estilo y de forma", pero que adolecía, a su juicio, de "vacío ideológico".[79]

Tampoco Ramón Pérez de Ayala mostró gran interés por una producción teatral de la que apenas se ocupó en una obra crítica, tan interesante por otro lado, como Las Máscaras.[80] No obstante, un ensayo publicado en 1928 por Enrique Estévez-Ortega[81] declaraba mayor interés por el Martínez Sierra director de escena que por el dramaturgo,[82] pero se hacía eco de lo que Rafael Cansinos-Asséns había escrito en 1926 acerca del teatro de los Martínez Sierra en un precioso libro editado por el propio Martínez Sierra[83]. Allí escribía Cansinos-Asséns:

> *La labor teatral de Gregorio Martínez Sierra, tan amplia y tan diversa ya, constituye un vasto panorama visual y psicológico, una representación estética del mundo y de la Humanidad, de tal suerte que puede decirse ya el teatro de Martínez Sierra como se dice el teatro de Galdós y el teatro de Benavente. Y este teatro de Martínez Sierra representa un concepto social al mismo tiempo que una fórmula estética; tiene la trascendencia práctica que ha de pedirse a esta tradicional escuela de costumbres; es algo más que una antología de farsas hilvanadas para distraer a la multitud; tiene una máscara humana sencilla y grave, llena de gracia soñadora, y esta máscara simpática y grave, de una gravedad que no excluye la sonrisa, invita a que entremos con seriedad en este teatro diáfano y sencillo, que se asienta sobre firmes cimientos de realidad y tiene abiertos allá arriba grandes ventanales para el ensueño y para la fuga de la golondrina azul que en su interior cuelga los obscuros nidos.*[84]

Unos años más tarde, Matilde Muñoz reconocía en el teatro de los Martínez Sierra un evidente interés renovador, al tiempo que, además de incidir en la colaboración de la pareja, señalaba como rasgos esenciales de sus comedias la belleza, la suavidad y "un gran relente benaventino, pero también un estilo propio, en el que se adivinaba la delicadeza femenina del soplo que les daba vida y realidad".[85]

En uno de los ensayos fundamentales del período que nos ocupa, el realizado por Enrique Díez-Canedo,[86] su autor, al tiempo que se sumaba a la tesis de la colaboración, hacía la siguiente valoración del teatro de los Martínez Sierra:

*ha producido muchas obras rebosantes de ternura optimista que ha evolucionado más tarde en un sentido de apostolado social [...] Algunas obras apuntan tonos sombríos, como La Sombra del padre (1909), o rasgos de fina sátira, como en Madame Pepita (1912), o evocaciones de figuras legendarias, como en Don Juan de España (1921), o travesuras de farsa, como en Triángulo (1930) [...] Martínez Sierra ha seguido de cerca el desarrollo del teatro moderno y ha ejercido decisiva influencia en el español como director de un teatro en Madrid, el de Eslava, de 1917 hasta 1925. Después ha dedicado sus actividades al cinematógrafo [...] su teatro proclama la fe en el poder del ensueño y la creencia en la amabilidad de la vida.*[87]

En su Historia de la Lengua y Literatura castellana, Julio Cejador insistía en la tesis de la colaboración y destacaba como rasgos esenciales del teatro de los Martínez Sierra el empleo de tonos intermedios, la ausencia de sucesos extraordinarios y la escasez de acción. Ello hacía que este teatro ofreciese "las escenas, al parecer incoloras y pálidas del vivir ordinario, pero interpretadas por un artista delicado y tierno".[88]

Ángel del Rio y Ángel Berenguer han coincidido al distinguir en el teatro de los Martínez Sierra su proximidad con el teatro de Jacinto Benavente "por una cierta finura psicológica y una cierta delicadeza poética que a veces están al borde de un sentimentalismo dulzón".[89]

Más recientemente, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, sosteniendo la tesis de la colaboración, han señalado como rasgos más sobresalientes del teatro de los Martínez Sierra su exaltado lirismo, la idealización de la realidad, la finura psicológica y la delicadeza poética, el contento espiritual y amor místico por todo lo bueno y bello, así como la preferencia por los caracteres femeninos. En su estudio, dividen la producción dramática de los Martínez Sierra en tres grandes grupos. Por un lado, aquellas piezas que giran en torno al análisis psicológico de una figura femenina, como Primavera en otoño o Mamá, entre otras; por otro, aquéllas que presentan un protagonista masculino, como La sombra del padre o Don Juan de España, y, por último, las obras que destacan por su intencionalidad social, como Canción de cuna, Lirio entre espinas o El reino de Dios.[90]

Por su parte, Francisco Ruiz Ramón, que sigue muy de cerca los juicios de Enrique Díez-Canedo, ha negado la posibilidad de que el teatro de los Martínez Sierra supusiera renovación alguna, tanto visto desde su aspecto temático como desde el técnico e insiste en la idea de que presenta "una visión sentimental e idealizada de una realidad sin conflictos, cuyo centro lo ocupan las mujeres, depositarias de la moral cristiana tradicional o, más exactamente, de lo que suele pasar por tal moral después de un tradicional almibaramiento de sus contenidos más superficiales".[91]

También los historiadores extranjeros, como Allardyce Nicoll[92] han coincidido al señalar la suave melancolía y la penetrante simpatía que domina este repertorio[93] o, como considera Gerald G. Brown, la vinculación del teatro de los Martínez Sierra con la escuela benaventina del drama burgués por su realismo y sus débiles atisbos de tesis, en los que se manifiesta "su general preocupación por afirmar la dignidad de las madres españolas y una tibia adhesión a la causa feminista".[94]

### III.2.2.- Hacia una posible estructuración

Como hemos visto más arriba, los pocos críticos que se han preocupado del teatro de los Martínez Sierra manifiestan, en general, una obsesiva proclividad a establecer categorías, grupos y compartimentaciones en un repertorio que, a nuestro juicio, se caracterizó precisamente por su homogeneidad y coherencia desde sus inicios. Es cierto que el análisis crítico de cada una de las piezas y el estudio de la recepción que obtuvo entre la crítica y el público del momento nos muestran una aparente diversidad, sobre todo genérica, y una muy desigual acogida entre sus coetáneos, pero no es menos cierto que son más importantes los rasgos que unifican este teatro que aquéllos que lo escinden en grupos claramente diferenciables. Esto debió de entender Patricia O'Connor cuando dedicó un valioso estudio monográfico a unos de esos aspectos unificadores del teatro de los Martínez Sierra: sus heroínas.[95]

Nosotros pensamos que tal unidad, concepto que admite perfectamente la evolución, le vino dada al teatro de los Martínez Sierra por varios motivos. En primer lugar fue un teatro que subió a los escenarios y, de modo especial, al escenario del teatro Eslava, de Madrid. Es cierto que algunos de sus éxitos fueron anteriores a la formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, pero debe tenerse en cuenta que dichos éxitos se produjeron en el teatro Lara, de Madrid y que buena parte de esta compañía, con Catalina Bárcena a la cabeza, pasó a constituir en 1916 el núcleo de la compañía que actuaría en el teatro Eslava, como vimos en otro lugar. Así pues, se trató de un teatro pensado para ser representado por una compañía concreta dentro de la órbita de lo comercial, lo cual, además de situarnos dentro de este paradigma, hace más significativas las posibles desviaciones de las fórmulas comerciales al uso. Por otro lado, se trató de un repertorio

elaborado con propósitos renovadores a partir de un sistema de trabajo que debió de experimentar muy pocas variaciones con el paso de los años y que, como vimos, obedecía a una fórmula que comenzaba con la búsqueda de temas y que continuaba con la planificación de las escenas, la caracterización de los personajes y el desarrollo de los diálogos, para terminar con la puesta en escena. Este sistema de trabajo, a pesar de las diferencias naturales entre unas piezas y otras, es, precisamente, el que aporta mayor coherencia al repertorio, como trataremos de mostrar más adelante.

Como es lógico suponer, son muy pocas las piezas de este repertorio cuya calidad haya podido resistir el paso del tiempo y sobrevivir a nuevos públicos y a nuevas sensibilidades, pero si exceptuamos parte de la producción dramática de Ramón del Valle-Inclán, de Jacinto Benavente o de Federico García Lorca, es infrecuente hallar en los escenarios españoles actuales obras de los demás dramaturgos de su tiempo. Es cierto que regularmente algunos teatros ofrecen piezas de Carlos Arniches, de los hermanos Álvarez Quintero o de Enrique Jardiel Poncela, pero suele tratarse, con excepciones, de montajes a medio camino entre la arqueología y el casticismo pintoresco, lo cual, en cierto sentido, contribuye más a alejarlos en el tiempo y en la sensibilidad de los espectadores que a actualizarlos y a mostrar su verdadera dimensión estética e ideológica mediante una puesta en escena inteligente.[96] De este modo, el desinterés mostrado hacia el teatro de los Martínez Sierra puede considerarse "normal", pero pernicioso si queremos entender el contexto social, ideológico y artístico que envolvió al teatro y que hizo posible su indudable vitalidad de aquellos años.

### III.2.2.1. La mujer como protagonista

Como muchos han señalado, el teatro de los Martínez Sierra se caracterizó por el protagonismo de las mujeres en la mayor parte de las comedias. Ésta es, desde luego, una de las principales constantes de su repertorio, cuyas causas habría que buscar, en primer lugar, en el interés de Gregorio por la novedad en el tratamiento dramático de la mujer. En una de sus primeras cartas le escribió a María:

> *El repertorio de nuestra compañía le hemos de escribir nosotros: yo estoy loco recordando todo el repertorio, y no encuentro obras que valgan la pena, sobre todo de los modernos, y lo poco bueno que hay está demasiado hecho. Papeles de mujer no hablemos, porque ya sabes que ningún autor español se ha ocupado de la mujer.*[97]

Aunque pudiera pensarse que la razón de este interés tenía que ver con la necesidad de construir un repertorio a medida de Catalina Bárcena, lo cierto es que la producción literaria de los Martínez Sierra, con anterioridad al establecimiento de vínculos sentimentales o profesionales entre Gregorio y Catalina, ya venía caracterizándose por una concepción "feminista" de la mujer y por un marcado interés por sus circunstancias. De este modo, la producción dramática de los Martínez Sierra y su visión de la situación que debía ocupar la mujer dentro de la sociedad española eran absolutamente coherentes y tenían su expresión no sólo en las comedias, sino también en libros publicados por las editoriales Renacimiento y Estrella[98] o en conferencias leídas en el propio teatro Eslava. Buena parte de su ideario feminista quedaría expuesto en la conferencia que Gregorio leyó el día 2 de febrero de 1917 en el primero de los Festivales Artísticos celebrados en el teatro Eslava a beneficio de la "Protección al trabajo de la mujer". Allí, refiriéndose a la mujer, declaraba:

> *Cuanto más complete su vida, cuanto más cultive su cuerpo y su alma, más mujer será [...] decir que una mujer moderna cultivada, sabia, libre y consciente, en la plenitud de todos sus derechos y de todas sus responsabilidades, es menos mujer que una pobre*

*inconsciente, sin más defensa que el instinto, sin más arma que la flaqueza y sin más encanto que la ignorancia, equivale a decir que fue más hombre el salvaje de la selva primitiva que el moderno varón cultivado por la sabiduría de los siglos [...] Por lo tanto, señoras, ustedes están obligadas, porque son mujeres, a ser feministas.*[99]

Tras esta arenga inicial, proseguía con la afirmación de que la mujer había nacido para la familia, para el hogar y para la maternidad, pues "la suma felicidad de una mujer está en un hogar feliz".[100]

Efectivamente, las dos ideas que más se repetirían en el repertorio de los Martínez Sierra serían, siempre dentro del hogar, la exaltación del instinto maternal y la exaltación del sentimiento amoroso. Pertenecerían, pues, a las comedias "de instinto" todas aquéllas que abordasen, fundamentalmente, distintos aspectos de la maternidad. En este momento, nos parece oportuno citar unas palabras publicadas por los Martínez Sierra a este respecto:

*Aunque no estés predestinada a concebir hijos de carne, piensa, mujer que hoy empiezas a serlo, que tus obras bien pueden ser tus hijos.*[101]

De este modo, encontraremos obras en las que se defiende la tesis de que la mujer es madre incluso cuando no tiene hijos. La fuerza de este instinto es tal que puede manifestarse en el interior de un convento, como ocurre en la más célebre de las comedias de los Martínez Sierra, Canción de cuna. En ella se presentan diversos modelos de "maternidad" que se explican exclusivamente por la condición femenina de los personajes, no por sus relaciones sexuales. Los mismos autores, en el intermedio de la obra, defienden explícitamente esta idea en los siguientes versos que recita el *Poeta* :

*¡Ay, amor de mujer que así nos ilusionas,*
*a quien tanto ofendemos y que tanto perdonas,*
*¿de dónde te ha venido tu excelsa caridad?*
*¡De que, sencillamente, eres maternidad!*
*Sí, todos somos hijos, mujer, para tus brazos [...]*
*¡Madre si eres amante, madre si eres hermana,*
*madre por pura esencia y madre a todas horas,*
*si con nosotros ríes, si por nosotros lloras,*

*ya que toda mujer, porque Dios lo ha querido,*
*dentro del corazón lleva a un hijo dormido!*[102]

A partir de esta tesis, los autores nos presentan en primer lugar a la *Madre Priora*, cuyas características, aún dentro del ámbito religioso, coinciden con las de las heroínas de otras comedias de los Martínez Sierra, a saber, inteligencia, tolerancia, firmeza de carácter y habilidad para salir airosa de situaciones comprometidas. Ella actúa como madre de todas las novicias y cuida de su educación moral y religiosa dentro del convento. Es, pues, doblemente madre; pero además, cuando el bebé es depositado en el torno, es a ella a quien corresponde decidir si lo adoptan o no. Desde un principio ella parece inclinada a hacerse cargo de la criatura y, aunque algo confusa, declara:

*Priora.- ¿Y qué hacemos con ella?... Porque yo... esa pobre mujer pone a esta criatura en nuestra manos, y yo bien la quisiera amparar como pide, quedarme aquí con ella...*[103]

Pero más adelante, en una excelente escena en la que intervienen todas las monjas más el médico para dirimir esta cuestión, la *Priora* se enfrenta con firme tacto a la *Vicaria* y expresa su deseo de quedarse con la niña al tiempo que defiende a su madre natural, como también lo hacen el *Médico* y la *Maestra*, de las acusaciones que lanza la *Vicaria* contra ella:

*Priora.- ¡Su madre me lo pide!*
*Vicaria.- ¡Su madre no es su madre, puesto que la abandona!*
*Priora.- No la abandona: la pone en brazos que le parecen más dignos que los suyos.*
*Vicaria.- ¡Egoísmo!*
*Maestra.- ¡Heroísmo, digo yo!*
*Vicaria.- ¡Frasecitas tenemos! ¡Ay, Madre Maestra, la vida no es un folletín!*
*Maestra.- Para algunas mujeres es una historia demasiado triste.*[104]

Así pues, el instinto maternal de la *Priora* contribuye no sólo a que tome la decisión de hacerse cargo del bebé, sino a columbrar la desesperación de su verdadera madre.

Curiosamente, se decidirá que la *Demandadera* se encargue de amamantar a la criatura, pero no se volverá a hacer mención de ella, ni aparecerá en toda la comedia. De este modo, los

vínculos naturales quedarán relegados a un segundo plano en detrimento de los vínculos afectivos, que tendrán el máximo protagonismo. Por ello, todas las monjas actuarán como "madres" de *Teresa*, aunque será una de ellas, *Sor Juana*, la que ocupe el lugar de una "verdadera madre". Este personaje, con anterioridad a la aparición del bebé en el torno, ya había manifestado con vehemencia sus ansias de maternidad:

> *Sor Juana.- Ya me acuerdo, que pasó una manita por la reja, y servidora se la besó. ¡Qué suaves tienen las manos los chiquillos! Yo, siempre que comulgo, me figuro que recibo al Señor en figura de niño, y así le aprieto contra el corazón, y me parece que, como es tan pequeño y tan desvalido, no me puede negar cosa que le pida. Y luego se me antoja que llora, y le pido a la Virgen que me ayude a callarlo. ¡Si no fuera porque me da vergüenza y porque se iban a reír de mí, le cantaría coplas!*[105]

Como una muestra más de su perspicacia, la Priora le encomendará desde un principio el cuidado de la niña y ella, desde ese instante, le dedicará toda su atención como si fuese su hija. Para *Sor Juana*, la llegada de *Teresa* constituye un acontecimiento trascendental en su existencia. Gracias a ella, su larvada frustración desaparecerá y a partir de ese momento, su vida cobrará verdadero sentido. Casi al final de la comedia, cuando Teresa está a punto de abandonar el convento para casarse con su prometido, se producirá este revelador diálogo:

> *Teresa.- Ahora que estamos solas, bendígame usted aparte de todas, más que ninguna, porque es usted mi madre, más que todas juntas.*
> *Sor Juana.- Levántate. No digas eso; en la casa de Dios todas somos iguales.*
> *Teresa.- Pero en mi corazón es usted la primera [...]*
> *Teresa.- ¿Usted cree que venimos del cielo?*
> *Sor Juana.- Por lo menos, tú para mí viniste. Dices que soy tu madre más que las otras... no lo sé; puede; pero tú sí que has sido toda mi alegría.*
> *Teresa.- ¡Madre!*
> *Sor Juana.- Y me da un gozo oírte reír y verte correr por esos claustros... Los años que tú ahora, poco más o menos, tenía yo cuando tú llegaste; pues como si hubiera vuelto a ser criatura y a empezar a vivir. Cuando entré aquí, aunque tenía vocación de verdad, ¡me daba una tristeza acordarme de mis hermanos!... Pues llegaste tú y se me olvidó todo.*[106]

Pero, al contrario de lo que pudiera pensarse, los autores no abusan del sentimentalismo y quiebran a menudo las escenas con réplicas llenas de suave ironía o de humor. Sirva como ejemplo

de esto que hemos señalado la continuación de la escena arriba transcrita, en la que tras el diálogo entre *Teresa* y *Sor Juana* se presenta el prometido, *Antonio*, y les dice a las monjas:

> *Antonio.- Hablo en serio. No saben ustedes cuando me acuerdo de la muerte, la tranquilidad que me entra al pensar que tantas manos blancas han de dar para mí un empujón a la puerta del Paraíso. Porque supongo que con la familia pondrán ustedes un poco de influencia.*
> *Sor Sagrario.- ¡Ay, con la familia!*
> *Vicaria.- ¡Todos somos hijos de Dios!*
> *Antonio.- Pero yo lo seré por partida doble, como yerno de ustedes que son sus esposas.*[107]

Así, en medio de las bromas, todas las monjas reconocen de forma implícita el sentimiento maternal que han proyectado hacia *Teresa* y cómo esa escena es, en realidad, una "petición de mano" absolutamente convencional. Incluso la *Vicaria*, personaje de carácter agrio e intolerante, participa de ese mismo sentimiento y con la sequedad que en ella es habitual a lo largo de toda la comedia manifiesta:

> *Vicaria.- Con gusto o sin gusto, que eso es lo de menos, tenemos obligación. No se te va a llevar de casa como un bandolero, sin que le veamos la cara.*[108]

Hemos visto, pues, cómo en Canción de cuna, todos los personajes se caracterizan de un modo esencial por su instinto maternal inseparable, según los Martínez Sierra, de su condición femenina.

En otras ocasiones ese sentimiento se proyecta también en una actitud socialmente comprometida de servicio a los demás, como se manifiesta en la comedia El reino de Dios.[109] En esta pieza, una de las más celebradas de los Martínez Sierra, una muchacha perteneciente a la aristocracia decide consagrar su vida al servicio de los más necesitados. Tanto su extracción social como su apariencia física -diecinueve años, fina, bonita y muy alegre-[110] sirven para destacar aún más la fuerza de un instinto maternal impregnado de fuertes convicciones de índole social. Su ideología, que podríamos situar en la órbita del socialismo cristiano, la lleva a renunciar a la vida

holgada que siempre había disfrutado para dedicarse al cuidado de los ancianos recogidos en un asilo. Contra esta decisión se alza el criterio de su madre, modelo de mujer absurda característico del teatro de los Martínez Sierra por su simpleza, intolerancia y superficialidad, como muestra esta pobre argumentación para conseguir que su hija regrese al hogar:

> *María Isabel.- ¡Y pensar que cuando era así lloré tanto, creyendo que te me ibas a morir de difteria, y llevé un año hábito para que te salvases, y me corté el pelo, que tanto le gustaba a tu padre... y ahora... para esto... ¡No sabe una nunca lo que le pide a Dios!*[111]

La presencia de la madre de *Sor Gracia* para recuperar a su hija sirve, pues, como contraste entre dos caracterizaciones bien definidas y marca otro de los rasgos típicos de las comedias de los Martínez Sierra al hacer que, precisamente por el modelo de feminismo defendido en este teatro, el antagonista de sus heroínas no sean nunca los hombres, sino otras mujeres. Tanto es así que ha sido precisamente el ejemplo de su padre, *Lorenzo*, el que ha llevado a *Sor Gracia* a tomar su decisión. *Lorenzo*, diputado de ideas republicanas, contrasta por su tolerancia, su sentido común y su prudencia con su esposa, según puede verse en la siguiente escena:

> *Sor Manuela.- ¿Qué? ¿No le entra deseo de seguir a su hermana, y venirse también con nosotras?*
> *María Isabel.- ¡Ay, no, por el amor de Dios! Para locura basta con una: el único consuelo que nos queda es esperar que a esta otra se le pase y vuelva pronto a casa...*
> *Sor Manuela.- Sí... todo es posible... Nosotras no hacemos votos perpetuos. Nuestro santo fundador tuvo en cuenta la flaqueza de la voluntad, y si a alguna le pesa la cadena, puede romperla cuando guste.*
> *Lorenzo.- Sí, sí. Ustedes contraen con el Divino Esposo la unión ideal. Matrimonio con divorcio por voluntad de uno de los cónyuges.*
> *Sor Manuela.- ¡Qué cosas dice! ¡Si viera qué pocas aprovechan la facilidad que tienen de marcharse!*
> *Lorenzo.- ¡Naturalmente! La posibilidad del divorcio es la mejor garantía para la perpetuidad del matrimonio!*[112]

De este modo, la comprensión de su padre y, por encima de todo, la firmeza de carácter de *Sor Gracia* dan por terminado el conflicto y todo el primer acto presentará a su protagonista

desarrollando una decidida protección maternal en el asilo, lugar del que le queda el siguiente recuerdo:

> *Sor Gracia.- No, aquí no llevo más que cuatro años y medio; primero estuve en un Asilo de ancianos. ¡Pobrecillos! ¡Si viera qué pena me costó dejarlos! Casi más que salir de mi casa. Me querían... y yo a ellos... ¡Infelices! Eran tan viejos y yo tan criatura. Ellos se hacían la ilusión de que yo era su nieta, y a mí me parecía muchas veces que eran... ¡qué sé yo!, mis muñecas...*[113]

Tras su experiencia en el asilo, madura como mujer y como madre en una casa de maternidad. Allí conoce el amor físico, al que renuncia, y vive de cerca la tragedia de "otras madres solteras" que han sufrido en sus carnes el abandono del amante tras un embarazo no deseado -*Margarita*-, la desesperación de la que ha perdido a su hijo -*Candelas*- o las dificultades que debe vencer aquélla con minusvalías físicas y económicas -*la Muda*-. De todas ellas aprende *Sor Gracia*, quien manifiesta:

> *Margarita.- ¡Es mi castigo!*
> *Sor Gracia.- ¡No sabe lo que dice! ¡Un hijo no puede ser castigo para una madre nunca!*
> *Margarita.- ¿Ni cuando es su deshonra?...*
> *Sor Gracia.- ¡La deshonra no es el hijo: es la culpa!*[114]

Los últimos años de su vida transcurrirán en un hospicio. Será en este último lugar, el hospicio, donde se ponga de manifiesto de forma evidente su relación maternal con los niños de la inclusa, pero en especial con uno que, educado por *Sor Gracia*, ha llegado a triunfar como torero. Los Martínez Sierra jugaron hábilmente con el tópico de la madre del torero y así *El Chico de las Monjas*, alias del joven matador *Juan de Dios*, dice a *Sor Gracia*:

> *Juan de Dios.- ¡Ríase usté, madre!... Porque ésta es mi madre... ésta, ésta, ésta... La otra me echó al torno y ésta me recogió, ésta me ha criao, ésta me ha querío. ¡Viva mi madre, que no quiero otra!*

Y prosigue la escena:

> *Juan de Dios.- ¿Pero entoavía tiene usté la cara seria? ¡Entoavía no se alegra usté de que sea torero? ¡Amos! Mirarla... ¿Pues no estaba empeñá en que había de seguir yo siendo ebanista... pa toa la vida?*

*Sor Gracia.- ¿Y si te mata un toro, hijo?*
*Juan de Dios.- Pues si me mata un toro después de haber quedao como es debido, llevaré un entierro mejor que el de un ministro...*[115]

Así pues, esta comedia, El reino de Dios, une su acento social con otros modelos de conducta maternal poco convencionales, pero perfectamente coherentes con la visión que los Martínez Sierra tenían de este asunto.

El tercer modelo de "madre religiosa" aparece en la comedia Lirio entre espinas,[116] en la que otra monja, esta vez fuera del espacio conventual, aparece actuando en un burdel. El contraste de la situación, de enormes posibilidades teatrales, sirve para poner de manifiesto la fuerza de un instinto que aflora irremediablemente. Una vez más, la monjita en cuestión resulta ser joven y bella, pero por encima de sus cualidades físicas destaca la fuerza de su carácter. Las revueltas callejeras producidas durante la "Semana Trágica" la obligan a buscar refugio en el prostíbulo, pero, tras unos instantes de titubeo, se convierte en dominadora absoluta de la situación, pues cura las heridas de *Lulú*, una de las muchachas, y mantiene una actitud que admira a todos los demás, especialmente a la *madama, doña Tomasa*, que dice de *Sor Teresa*:

*Doña Tomasa.- Hijos, tiene manos de santo; yo no sé qué le ha hecho, pero ello es que la otra se ha callado de pronto y se ha quedado quieta. Ahora no hace más que suspirar... Le ha dado a beber un potingue, se ha sentado a la cabecera de la cama, ha sacado su libro de rezos, y dice que se va a pasar la noche velándola.*[117]

Su presencia, mezcla de autoridad y de comprensión maternales, provoca que todas las pupilas de *doña Tomasa* pongan de manifiesto la bondad y nobleza de sus sentimientos y que su conducta "descarriada" parezca consecuencia inevitable de la falta de unos principios inculcados en el hogar a su debido tiempo. En el fondo, todas las prostitutas proyectan una imagen similar a la de los niños de la inclusa en El reino de Dios. Por ejemplo *Clarita*, una de las prostitutas alude a su infancia en el Asilo de las Hermanitas y declara:

*Clarita.- Hijo, ellas no tuvieron la culpa. Por falta de sermones... Aquella sor Andrea: "¡Niñas, cuidado, que en el sexto mandamiento no hay veniales: todo es pecado mortal!" Lo que es que, claro, de chica, allí metida, lo reza una todo junto; después lo peca una todo junto... todo junto lo pagará una luego...*[118]

No es, pues, de extrañar que la intervención de *Sor Teresa* parezca reconducir todas estas vidas, incluso la de *Ricardito*, un retrasado mental al que el desprecio de los demás y la falta de cuidados han convertido casi en un animal, pero sobre quien la monja ejerce también un enorme poder que lo anima a acompañarla al convento para seguir recibiendo allí sus maternales cuidados.

Fuera ya del ámbito religioso, el instinto maternal puede desarrollarse adoptando a los hijos de otros, como sucede en El ama de la casa.[119] En esta comedia, *Carlota*, viuda sin hijos, se casa con el también viudo *don Félix*, que vive con sus dos hijas, *Laura* y *Gloria*; con su hijo, *Ricardo*; y con su cuñada, *Genoveva*. La falta de una madre ha convertido el hogar de *don Félix* en un auténtico desastre en el que reinan el caos y la suciedad y en el todos los individuos desconocen los valores de la higiene, del orden y del sentido común. Las muchachas son frívolas y superficiales, el chico carece de cualquier perspectiva de futuro, la cuñada es una mujer absurda y "sin sustancia", mientras que *don Félix* no resulta menos absurdo y culpable tras haber descuidado sus obligaciones por una frenética como ridícula actividad científica. Por contra, *Carlota* representa todos los valores positivos de las heroínas de los Martínez Sierra, es decir, es inteligente, decidida y bella. Su firme resolución de convertirse en madre de todos y de inculcar valores positivos en todos los miembros de la familia termina por verse recompensada. En una escena en la que nuevamente los antagonistas son las mujeres, *Carlota* manifiesta abiertamente sus convicciones a *Genoveva* y le declara:

*Carlota.- Mire usted, doña Genoveva, eso es lo de menos. Usted será muy fina y yo muy ordinaria; pero ordinaria o fina, lo primero que una mujer tiene que ser en el mundo es eso: mujer. Y ¿sabe usted lo que quiere decir mujer?... Pues quiere decir madre, ni más ni menos.*
*Genoveva.- ¿También filosofías?*

*Carlota.- No lo sé; verdades. Sí, señora; madre desde que nace hasta que se muere.*
*Genoveva.- Eso lo habrá aprendido usted por los muchos hijos que ha tenido.*
*Carlota.- Eso lo aprendí teniendo a mi madre en los brazos mientras se me moría, y después... lavándola y vistiéndola como a una criatura para que la llevaran a la tierra. No hacen falta hijos propios para ser madre...*[120]

Por si el mensaje no hubiera quedado suficientemente claro, las frases finales de la comedia, tan importantes a la hora de echar el telón, son las siguientes:

*Don Félix.- Y antes no lo sabían, tienes razón; ¡ni yo tampoco! Y esa ciencia nos la has dado tú; ese milagro lo has hecho tú, con tu talento, con tu amor, con tu voluntad, con tu gracia, no sé si de mujer o de madre...*
*Carlota.- Mujer o madre, da lo mismo.*[121]

Una situación que guarda bastantes paralelismos con la de El ama de la casa es la que se presenta en Vida y dulzura,[122] pues la heroína irrumpe reorganizando y dando sentido a las vidas de una familia completa. Una vez más, *Julia* será un personaje que reúna todas las condiciones físicas y morales que caracterizan a las protagonistas del repertorio de los Martínez Sierra. En esta ocasión se sentirá en la obligación de transformar, nada menos, que la vida de todo un pueblo, Villatriste, pero en particular la de la familia de su cuñada, *Gertrudis*, cuya inoperancia como madre ha originado la ridícula situación que viven todos cuantos la rodean. Como puede verse, a pesar de que todas las conductas aparecen desviadas, es nuevamente una mujer la responsable y, por tanto, la que representa el papel de antagonista. El enfrentamiento entre ambas se produce al final de la comedia en los siguientes términos:

*Julia.- ...¿Crees que basta con ser sabia para hacer feliz un hogar? De todo lo que pasa aquí tienes la culpa tú.*
*Gertrudis.- ¡Yo!*
*Julia.- Tú, que siendo mujer y habiendo tenido veinte años, has consentido que el padre de tus hijos sea pesimista; tú, que tienes un hijo y no le has enseñado a querer; que tienes una hija y no la has enseñado a reír; que tienes amigos y no les ha temblado la voz un solo día al pronunciar tu nombre. Tú, que tienes un jardín, y no se te ha ocurrido nunca poner unas flores encima de la mesa donde trabaja tu marido.*
*Gertrudis.- ¿Vas a venir tú a enseñarme la vida?*
*Julia.- Yo, sí... Míralos... Todos están pálidos. Si en vez de tenerlos encerrados aquí los hubieses sacado a tomar aire y sol, a respirar mundo, no tendrían esa cara de penas;*

*pero han vivido de pan mojado en tinta y tienen una tristeza de pergamino que da lástima verlos.*[123]

Según esto, es responsabilidad de cualquier mujer inculcar valores espirituales en quienes la rodean que conduzcan a la felicidad individual y colectiva dentro del seno del hogar, de manera que cuando alguna fracasa en esta "obligación" se convierte en un personaje frutrado, como *Matilde* de Seamos Felices; absurdo, como *Mercedes* en Mamá; anodino, como *doña Felicia* en La sombra del padre, o huraño, como la *Vicaria* en Canción de cuna. En alguna de sus comedias parte de esa función recae accidentalmente en un hombre, La sombra del padre, Madame Pepita y Los pastores, precisamente porque la madre ha sido incapaz de serlo adecuadamente o porque toda una comunidad necesita de la protección paternal de un sacerdote.

Un segundo grupo de obras aparece construido también alrededor de un personaje femenino cuyo principal motor no es tanto el instinto como el sentimiento amoroso. Es relativamente cierto que en algunas de estas piezas se establecen vínculos un tanto edípicos, ya que la mujer, además de enamorada, parece venir a ocupar el hueco dejado por una madre, pues se establece una clara relación de dependencia -Seamos felices, Torre de marfil, El corazón ciego o Madrigal-. Así, en El corazón ciego dice un personaje:

*¡Tan mujer! [...] como una madre [...] como una hermana... ¡Lo que no saben ser, precisamente, las mujeres de aquí [...] Lo esencial, lo que le hace a uno esclavo y feliz, es esa suavidad femenina que envuelve, que acaricia; ese compañerismo comprensivo y atento, ese calor de hogar.*[124]

Otro personaje de Torre de marfil dirá:

*Gabriel.-¡Sí, Teresa!... usted misma lo dice..., como una criatura..., como a un niño..., lléveme usted muy cerca..., ampáreme usted,... defiéndame usted. (Acto I, final).*

Pero mucho más a menudo el amor aparece en las comedias de los Martínez Sierra como un sentimiento que permite a las mujeres salvar cualquier obstáculo para iniciar una nueva vida,

como sucede con *Carmen*, protagonista de la comedia Amanecer[125] y modelo acabado de "mujer moderna". Hija del Gobernador de una ciudad de provincias, conoce una vida de esplendor que, repentinamente, se trunca al ser descubiertas las malversaciones de fondos que su padre se ha visto obligado a cometer para mantener el disparatado tren de vida de toda su familia. Las distintas adversidades por las que pasan sucesivamente *Carmen* y su familia no son suficientes para doblegar su ánimo de modo que, merced a su inteligencia, a sus firmes convicciones y a la fuerza que le otorga su amor, es capaz de salir siempre adelante, iniciar una nueva vida y compartir resueltamente el destino junto con el marido que libremente ha elegido, pero no a su sombra, sino junto a él, en las mismas condiciones. Por ello le declara:

> *Carmen.- ¡No! Yo había soñado, como todas, con un hombre en quien poder creer, de quien poder fiarme, a quien poder querer de igual a igual. Un hombre con quien ir de la mano por la vida, riendo cuando fuese hora, llorando cuando fuese menester, ganando el pan como él, partiendo el pan con él, con orgullo, con gloria suya y mía.*[126]

En esta comedia, sostenida por la presencia de varios personajes femeninos, los Martínez Sierra incluyeron otro personaje afín a la protagonista, esta vez de extracción humilde. Se trata de *Manolita*, una mujer del pueblo, según la definen los autores, que encarna los valores del trabajo, la honradez y la alegría de vivir.[127] Frente a ellas aparece otro grupo de mujeres, antagonistas todas ellas, entre las que destaca la hermana de *Carmen*, *Elvira*. Se trata de una mujer educada en la frivolidad, en la apariencia y, en general, en todos los valores que los Martínez Sierra consideraban nocivos en una mujer. El enfrentamiento entre ambas hermanas estallará definitivamente en el siguiente diálogo:

> *Elvira.- ¡No pidas imposibles! Yo no soy como tú. No me resigno a andar con los zapatos rotos. ¡Me da tanta vergüenza la miseria, como si fuera un crimen!...*
> *Carmen.- ¡Por Dios!*
> *Elvira.- No soy como tú..., no soy como tú...; no sé hacer nada que sirva para nada..., y aunque supiera, ¡no he nacido mujer, no he nacido bonita para destrozarme las manos sobre una máquina de escribir! Te admiro, te tengo envidia..., a veces hasta rabia; pero no puedo, soy cobarde. No puedo.*[128]

La superioridad moral de la "mujer moderna" y la confianza en su capacidad para solventar cualquier conflicto vuelve a ponerse de manifiesto en una comedia como Torre de marfil,[129] donde destaca la protagonista, *Teresa*, una modistilla trabajadora e independiente que es capaz de vencer todos los obstáculos para defender su hogar. Asume libre y responsablemente su amancebamiento con el hombre al que ama y ni el embarazo, ni la feroz oposición de su suegra, modelo de intolerancia, serán suficientes para que ella renuncie a llevar con orgullo su condición de madre soltera. Una vez más, la debilidad de carácter de un hombre enfermizo y dependiente se verá contrastada con la fuerza y el empuje de la heroína, que no dudará en ir en su busca para hacerle ocupar el sitio que le corresponde.

Otras veces, la fuerza del sentimiento amoroso de estas mujeres será también suficiente para perdonar cualquier ingratitud o abandono sufrido. Esto puede apreciarse en comedias como Buena gente, Aldea ilusoria, Las Golondrinas, La mujer del héroe o Mujer. En ésta,[130] la protagonista, *Estrella*, descubre la infidelidad de su marido, *Gabriel*, pero en lugar de resignarse luchará por recuperarlo, no sin antes reivindicar sus legítimos derechos. Por eso le dirá resuelta a su marido:

> *Estrella.- ...Cuando te fuiste, dejándome completamente sola, al día siguiente de casarse mi hermana, me guardé muy bien de preguntarte a dónde ibas ni con quién... ¡pero al cerrar la puerta, perdiste para siempre el derecho a preguntarme a mí!... ¡Mi vida es mía!*[131]

Así, una vez reafirmada en su condición de mujer autosuficiente y con iguales derechos que su marido, no tendrá inconveniente en proclamar:

> *Estrella.- Pero era nuestro amor, al menos para mí, una cosa tan limpia, tan verdadera, tan de cristal... Por eso nunca me había pasado por el pensamiento la necesidad de defenderle... ¡Y ahora sé que es de barro y frágil... y no demasiado puro... y que tengo que defenderle, si no quiero que otra vez me le quiten, precisamente poniendo en él algo de la*

*bajeza y la impureza con que habían logrado robármele... ¡y claro que lo haré, y con toda mi alma, y con todo mi cuerpo, para conservarle, puesto que no puedo vivir sin él!*[132]

Algunas veces, la fuerza del sentimiento amoroso será capaz de despertar la fantasía y el idealismo en los personajes que lo experimentan, como sucede en Sueño de una noche de agosto, Hechizo de amor, La hora del diablo o Juventud, divino tesoro.

Una comedia de fantoches como Hechizo de amor presenta un título lo suficientemente significativo como para corroborar esto que hemos señalado y todos sus personajes, extraídos de la Commedia dell'Arte, aparecen ya en un mundo ideal movido exclusivamente por los resortes del amor.

Pero la mayor parte de las veces, las comedias arrancan en medio de ambientes convencionalmente monótonos y verosímiles, de modo que es aquí donde el poder del amor como fuerza capaz de transportar a los individuos adquiere su máxima expresión. Esto sucede, por ejemplo, con la protagonista de Sueño de una noche de agosto,[133] *Rosario*, cuyos deseos de amar, perfectamente compatibles con sus aspiraciones a "mujer moderna" la llevan a soñar su propia vida y a construir en su imaginación un futuro que habrá de cumplirse y en el que la construcción del hogar responderá a los modelos de igualdad promulgados insistentemente por los Martínez Sierra. La habilidad con que los autores construyeron esta comedia para jugar con las transiciones entre el mundo real y el imaginario no desvía la atención de la tesis que en ella se defiende, sino todo lo contrario. Esta vez será un hombre, el *Aparecido*, el encargado de hacer explícita la intención de la obra. Su condición de escritor y sus intervenciones a lo largo de la comedia, lo convierten en un portavoz perfecto de los Martínez Sierra, especialmente cuando le declara a *Rosario*:

*Aparecido.- ...si quiere usted que echemos a andar juntos, daremos infinitos tropezones, caeremos uno y otro innumerables veces, pero las caídas no serán nunca demasiado graves, porque el que quede en pie siempre estará dispuesto a levantar al otro...*[134]

Fuera de esta clasificación quedarían algunas piezas que, aunque mantenían la presencia de estas dos constantes, instinto maternal o sentimiento amoroso, nosotros hemos denominado "de construcción", ya que buscaban fundamentalmente el lucimiento escenográfico -Don Juan de España, El pavo real-, la innovación constructiva -Triángulo, Sortilegio-, el desarrollo musical -La Tirana, La Llama-, o la elaboración de un espectáculo total en el que la palabra tiene escaso protagonismo frente a la música, a la danza y a la escenografía -El amor brujo, El corregidor y la molinera y Navidad-. También sería preciso citar una pieza titulada El ideal,[135] la única que no llegó a estrenarse en Madrid a pesar del evidente interés mostrado por Benito Pérez Galdós,[136] debido a su antimilitarismo y a los paralelismos con la figura del rey Alfonso XIII, pero que sí pudo presenciar, interpretada por Enrique Borrás, el público de Alicante en enero de 1916.[137]

Común a la mayor parte de las obras incluidas en esta clasificación fue la tendencia a abordar temas actuales relativos, fundamentalmente, a la situación de la mujer dentro de la sociedad española del momento y, en algunos casos, a exponer una leve denuncia de la miserable situación de los más desfavorecidos, a partir de una ideología que algunos vieron próxima al socialismo cristiano, pero que evitaba la defensa vehemente de cualquier posición y eludía abordar abiertamente conflictos sociales, religiosos o políticos de envergadura. El interés por la elección de temas actuales queda reflejado en las siguientes palabras que Martínez Sierra dirigió a su mujer:

> *Cualquier tema de la vida actual se presta. Reproducir nuestras conversaciones, el nuevo sentido de la vida. Incluso aprovechar asuntos de los infinitos de que hemos hablado, que no llegan a ser suficientemente interesantes para una comedia grande.*[138]

Pero, aunque en Lirio entre espinas hay cierta evocación de la "Semana trágica", todo el conflicto gira en torno al antagonismo inicial entre la monja perdida y las inocentes prostitutas del burdel. Incluso, la prensa y la empresa del teatro donde se estrenó advirtieron previamente que toda la acción transcurría en una "casa de citas" con el fin de no escandalizar a los espectadores. Desde

el punto de vista ideológico, las obras de los Martínez Sierra abogaban muy moderadamente por una nueva posición tanto doméstica como familiar de la mujer, pero siempre dando principal protagonismo a la nota sentimental y haciendo del amor, conyugal o maternal, el eje de todas ellas. Por esta razón, los conflictos se presentan con mucha suavidad y los Martínez Sierra evitan, como norma general, pronunciarse abiertamente a favor de una opción determinada. Esto hace que sea la ironía, nunca el sarcasmo, la encargada de transmitir al espectador el mensaje pretendido por los autores. Con todo, podemos señalar que el teatro de los Martínez Sierra es un teatro de tesis, cuyo interés se acrecienta por ir dirigido a un teatro comúnmente denominado comercial. Los temas de este repertorio giran casi exclusivamente en torno a la mujer y se correspondían con los expuestos en las Cartas a las mujeres de España y en las Nuevas cartas a las mujeres, que defendían los valores del trabajo, la búsqueda de la felicidad, la importancia de la belleza conseguida gracias a la higiene, el ejercicio, la vida ordenada y la comida racional, la conveniencia del estudio en detrimento de las diversiones necias, la necesidad de terminar con la caridad mal entendida y la construcción de una futura sociedad basada en la igualdad entre hombres y mujeres. Lugar destacado ocupaba el matrimonio, pero basado en las leyes impuestas por el amor y la igualdad, como se defiende en Seamos felices, no en las de la dependencia. A este respecto escribían:

> *A la mujer que gana su vida, no la sujeta a la tradicional esclavitud del matrimonio sino el engaño mágico de un gran amor: enamorada, sigue jugando a esclava, como juega a esclavo el hombre que ama [...] En la forma tradicional del matrimonio, la mujer, por lo general, sigue creyéndose obligada, por la necesidad material (el hombre gana el pan que ella, por ignorancia o pereza, es incapaz de proporcionarse) y por la gratitud, a representar el papel de amante sierva. Pero es una comedia llena de rebeldías y de tiranteces, tan humillante, tan envilecedora, que en no pocos casos llega a trocar el mutuo amor pasado en lo que bien pudiéramos llamar aborrecimiento cordial. La mujer que puede y quiere bastarse materialmente a sí misma, tarde o temprano rompe la cadena.*[139]

Muchas de estas comedias, además, están aderezadas con distintas referencias a la actualidad y así, además de la alusión a la "Semana trágica" que encontramos en Lirio entre espinas

o a las alusiones encubiertas al reinado de Alfonso XIII, que es la génesis de El ideal, encontramos referencias a la Primera Guerra Mundial en Amanecer, a los "ballets rusos" en La Tirana, a la oposición cine/teatro en El corazón ciego, al caciquismo y a las formas de vida europeas, especialmente la oposición entre la vieja y la nueva ciencia, en Los pastores, al interés vanguardista por los aeroplanos en La mujer del héroe, al temprano conocimiento del futurismo en Vida y dulzura y, en definitiva, a toda una serie de elementos que relacionan claramente el teatro de los Martínez Sierra con la España de las tres primeras décadas de este siglo. El conocimiento que Martínez Sierra tenía acerca de los gustos del público le llevaba a expresar a su mujer:

> *resolví la obra lírica que ha de hacer D. Manuel cuando acabe los Nocturnos. La resolví después de haberme dicho él que prefería hacer una ópera ligera, en vez de zarzuela ni opereta, y que hasta así le sería más fácil. Creo que he combinado un libreto movido y apasionado: son varios asuntos reunidos, que como sabes es lo que más resultado da, pero perfectamente acoplados, Clara Farul, La Pasión, la novela de la madre con el joven que ve la vida a través de la bola verde, Primavera en otoño, El agua dormida, con muchos incidentes nuevos del todo. En cuanto hablemos un rato tú y yo quedará resuelto.*[140]

Es interesante ver cómo podrían establecerse ciertas taxonomías a partir del tema básico de algunas de sus creaciones. Lógicamente no podemos detenernos en todas sus producciones, por lo que hemos decidido utilizar como criterio de elección el éxito de crítica o de público de algunas de ellas, pues, como afirman los doctores Dougherty y Vilches de Frutos, creemos que:

> *el análisis de las obras de más éxito representadas, el estudio de la respuesta del público a las corrientes vanguardistas y el acercamiento a una crítica deseosa de ofrecer un amplio panorama teatral, puedan ayudar a situar de nuevo esta etapa en la historia del teatro español...*[141]

Siguiendo, por tanto, este criterio, es posible establecer dos grandes grupos en el repertorio de los Martínez Sierra, a saber, obras de instinto maternal y obras de sentimiento amoroso. Será interesante también ver cómo la crítica reaccionó ante cada uno de ellos.

### III.2.2.1.a.- Obras "de instinto maternal"

Tras distintos intentos infructuosos como los de otros autores noveles, lograron dar a conocer La sombra del padre,[142] comedia en dos actos, estrenada en el teatro Lara,[143] de Madrid, el diecisiete de marzo de 1909, donde una familia asturiana contempla el regreso del cabeza de familia, indiano que tras diecisiete años de duro esfuerzo ha conseguido la fortuna de que hoy disfrutan su mujer y sus hijos. Todos se avergüenzan del padre, pues es un hombre fiel a sus orígenes y ellos desean pasar a formar parte de un grupo social superior gracias al poder del dinero. Sus hijos son unos seres inútiles y vacíos cargados de problemas morales hasta que don José, el padre, decide tomar cartas en el asunto y dar un nuevo rumbo a sus vidas.

En ella ponían de manifiesto cómo un hogar en el que la madre no había sido capaz de asumir responsablemente su condición, era un hogar invertebrado, si además carecía de la figura del padre. La reacción de la crítica ante la obra refleja la complejidad de la escritura de los Martínez Sierra. Mientras algunos vieron que se trataba de "un formidable alegato contra la emigración" (El Imparcial), otros (La Correspondencia, Heraldo de Madrid) sostenían que la tesis de la obra defendía la idea de que "es indispensable para el buen orden de la casa que la sombra del padre se proyecte sobre la familia". Aún hubo quien entendió (El País) que lo fundamental de esta comedia era combatir "la esterilizadora dispersión de energías que produce el vivir elegante y fastidioso, puesto que la fuerza acrece con la lucha en las voluntades firmes". El ambiente reflejado en la obra, a pesar de su aparente verismo, resultaba falso y artificioso, como señalaron *Caramanchel* (Ricardo Catarineu) o José Alsina, hasta el punto de parecer "una comedia de la sociedad madrileña, que el autor focalizó en Oviedo caprichosamente" (La Correspondencia). Claro es que

hubo críticos que encontraron en la comedia "una pintura muy realista de lo que es una casa en la que falta el jefe de familia" (El Globo). También en la construcción de tipos hubo disparidad de criterios. Así, mientras algunos críticos (Heraldo de Madrid, La Correspondencia) destacaron que en la obra había "tipos muy bien observados, como el de la madre, *Felicia*, y, sobre todo, el del padre, creación que basta para dar fama a un autor", otros (Diario Universal, El Imparcial) censuraron ciertos excesos y falsedades en su caracterización, especialmente lingüística (La Correspondencia).

No obstante, uno de los aspectos más elogiados fue la técnica dramática de la obra, cuyas virtudes coincidieron en alabar muchos de los críticos que de ella se ocuparon. Subrayaron, por ejemplo, que se trataba de una obra "pensada y escrita a la moderna", es decir, "atendiendo más a la expresión de hondos sentimientos que a los vanos efectos externos" (Heraldo de Madrid). La obra apuntaba, ciertamente, hacia un teatro que huía de la grandilocuencia y del desgarro verbal para centrar más la atención en la construcción de tipos dramáticos que precisaran más del gesto expresivo y del matiz. Por esta razón se dijo de La sombra del padre que era "una obra sencilla, bien planeada, dialogada con buen gusto" (La Prensa). Bien es cierto, que no todos coincidían en esta apreciación. El peligro que parecieron notar algunos en esa sencillez era que la obra podía caer, y caía, en la languidez (Diario Universal, El Imparcial) y hacer de la nota sentimental un rasgo excesivamente llamativo y censurable (El País).

Otro defecto de construcción era la rapidez con que se precipitaba el desenlace. Así, *Caramanchel* (Ricardo Catarineu) sostuvo que se trataba de una comedia originalmente escrita en tres actos que después había quedado reducida a dos y esto provocaba un rapidísimo paso de la exposición al desenlace. Por ello, señalaba que "la técnica de la obra es vieja, y todo en ella parece arbitrariamente preparado", aunque reconocía una curiosa novedad que tenía que ver con los finales

de las comedias. Mientras que lo habitual era que los actos fueran sencillos y los finales efectistas, esta comedia de los Martínez Sierra ofrecía dos actos "artificiosamente complicados" cuyos finales exhibían una "suma sencillez". Tampoco al crítico del Diario Universal le parecía verosímil que "en el breve espacio de una noche se realicen tantos sucesos trascendentales dentro de la familia", a pesar de lo cual destacó que en la obra "hay fuerza y emoción y habilidad escénica".

La habilidad en la construcción del diálogo, bello y elegante (ABC, El Globo), resultaba, a jucio de algunos críticos (El País, El Correo), uno de los aspectos negativos de la comedia y afirmaban que el diálogo, "cuidadosamente escrito, peca en eso, en su excesivo cuidado", es decir, en lugar de una obra de teatro, los Martínez Sierra habían escrito "literatura de la buena" (El País). Incluso *Caramanchel* (Ricardo Catarineu) apuntó que el empleo de un léxico supuestamente americano resultaba vulgar, pues se limitaba a repetir "tres o cuatro estribillos ridículos", que, indudablemente resultaban falsos y forzados.

Como no podía ser menos, también hubo críticos que vieron esta comedia próxima en algún aspecto a otras comedias anteriores y de autores de renombre, como Hermann Sudermann y Jacinto Benavente (El País), pero en honor a la verdad, hay que decir que el juicio no fue desfavorable para los Martínez Sierra.

En definitiva, podemos decir que la crítica[144] vio en esta pieza de los Martínez Sierra la prometedora presentación de unos dramaturgos cuyo manejo de la técnica mostraba impericia, pero que se orientaba hacia un teatro con aspectos novedosos en su construcción y en la presentación de ambientes, y que mostraba temas interesantes expuestos con sencillez y buen gusto en los diálogos. Esta comedia adolece de un exceso evidente de moralina, especialmente en el segundo acto. Se presume desde el principio la solución final, feliz, sentimental, efectista, que consiste en salvar la idea de la familia dirigida por el matrimonio, tanto el padre como la madre. El

padre ha de ser la autoridad, la economía, el buen ejemplo. La madre ha de ser abnegada y ocuparse de la educación de los hijos. Este carácter moral del teatro de los Martínez Sierra se suele apreciar en las primeras obras en parlamentos excesivamente evidentes de los personajes. Más que existir conflicto dramático, cada personaje declama su discurso.

Un año más tarde, en 1910, Martínez Sierra conseguía estrenar la obra que, según sus propias declaraciones, le produjo el mayor beneficio económico.[145] La obra en cuestión era El ama de la casa,[146] comedia en dos actos, estrenada en el teatro Lara,[147] de Madrid el 1 de abril de 1910.

Si la obra anterior concedía interés a la figura del padre, como núcleo estabilizador de la familia cuando la madre no estaba a la altura conveniente, en ésta la mujer obtenía todo el protagonismo. *Don Félix* se casa en segundas nupcias con *Carlota*. Ésta encuentra la hostilidad de las hijas de *don Félix* y la de su cuñada, *Genoveva*, pero pronto consigue el aprecio del hijo, *Ricardo*. La educación que han recibido los tres hijos es muy precaria. Son esencialmente frívolos, por lo que *Carlota* se decide a actuar enérgicamente y modifica las conductas de toda la familia. Las hijas la aceptan y el hijo le declara su amor, pero como es un chico razonable, se marcha a Bélgica para hacerse un hombre de provecho.

La reacción del público fue aún más entusiasta que para La sombra del padre, pero por lo que a la crítica se refiere, aun siendo claramente favorable, no dejó de llamar la atención sobre algunos defectos que ya había señalado anteriormente y que amenazaban con convertirse en las señas de identidad del teatro de los Martínez Sierra. Los más entusiastas ensalzaron la obra y colocaron a su autor "entre los de primera línea del género" gracias a su "irreprochable buen gusto, a la portentosa habilidad en el movimiento escénico y a la maestría en la presentación de personajes, en el diálogo y en el desarrollo de la obra" (Heraldo de Madrid, ABC). Otros críticos vieron como principal acierto que los Martínez Sierra llevasen a escena una figura que ya habían llevado otros

dramaturgos, "la madrastra", y se buscaba como antecedente la obra del británico Sir Arthur Wing Pinero, His house in order, al tiempo que se resaltaba la superioridad de la de los Martínez Sierra (Heraldo de Madrid) por presentar la figura de la madrastra, pero "sin verla a través de los lentes ahumados de la filosofía popular", es decir, no se daba de ella una imagen estereotipadamente negativa, sino que prevalecía en ella su condición de "madre", "sublimación del tipo ideal de la mujer" (Diario Universal). Siguiendo con la comparación entre la obra inglesa y la española, se resaltó que la crueldad satírica y el carácter deprimente y amargo que mostraba la comedia de Pinero contrastaba con la visión consoladora y optimista, con "el dejo tiernamente melancólico" de la comedia de los Martínez Sierra (El Imparcial), aunque esa dulzura era, a juicio de otros críticos, uno de los pocos aspectos censurables de la comedia (El País). Junto a este reproche, José Alsina señaló otro error de procedimiento que, a su juicio, debían corregir los autores y que consistía en "hacer desfilar a todos los personajes ante el ama de la casa para que ella les dé sus órdenes innovadoras, y ¡cómo no !, logre, a la postre, convencer a todos" (El País). A pesar de esto, el resto de los críticos subrayaron la habilidad de los dramaturgos para desarrollar la acción (El Imparcial) en la que se trataba un problema hondo, "no sólo como problema de educación, sino como problema social" y todo ello "con encantadora sencillez, robando figuras a la vida y haciéndolas existir en la escena con fuerza de verdad" (Diario Universal).

Varios críticos coincidieron en señalar que los Martínez Sierra conocían perfectamente los resortes teatrales y que los empleaban "con habilidad suprema" (El Liberal) de manera que el primer acto era un auténtico modelo de exposición, y el desenlace, de enorme sencillez, conmovía y emocionaba verdaderamente gracias a la habilidad en el desarrollo de la acción y a la naturalidad de un diálogo que evitaba los chistes fáciles y que hacía gala de la "gracia sana, fresca e irresistible que produce la ironía, cuando la esgrime un ingenio agudo y generoso. Ironía amable, que no mortifica,

aunque ridiculiza sin piedad" (El Liberal, Diario Universal). Siguiendo con la sencillez predominante en la construcción de la comedia, algún crítico destacó que la comedia carecía de intensidades pasionales y que los conflictos presentados no arrancaban del choque de caracteres, sino que lo hacían como resultado de "razones tan sencillas como la mala educación" (El Correo).

A pesar de este cúmulo de elogios, algún crítico no se olvidó de resaltar que, a su juicio, la exposición estaba hecha demasiado artificiosamente, ya que los personajes daban explicaciones acerca de ellos mismos que resultaban a veces innecesarias -"cada personaje canta su cuplet"-, y que los Martínez Sierra daban a lo vulgar apariencias de trascendencia al presentar lo artificioso como natural, especialmente debido a lo superficial de su filosofía, aunque, por otra parte conseguían emocionar dulcemente, sin sentimentalismo preparados y superfluos (La Correspondencia) y demostrando en ello un profundo conocimiento del público (El Liberal).

Así pues, la crítica[148] reconoció una obvia mejora con relación a la obra anterior y gustó de aplaudir a unos dramaturgos que eludían la vulgaridad y los recursos efectistas en favor de valores como la sencillez, la naturalidad y la sinceridad de sentimientos.

Muy próxima a las dos comedias anteriores es Madame Pepita, pieza en la que la madre, nuevamente, ha perdido el rumbo y requiere de la presencia de un hombre que la devuelva a su condición de mujer y madre. Gregorio Martínez Sierra ofreció a Tirso Escudero esta comedia,[149] que se estrenó en el teatro de la Comedia,[150] de Madrid, el 20 de diciembre de 1912. La obra, dividida en tres actos, desarrolla la historia de una mujer del pueblo que ha llegado a regentar una casa de modas para la clase alta, pero que sufre auténtica debilidad por los títulos nobiliarios, lo que la convierte en víctima inocente de cualquier noble desaprensivo y, lógicamente, arruinado. Tras recibir una herencia, todo el grupo de aristócratas gandules se acerca interesadamente a ella. El desorden familiar que esta situación provoca en *Madame Pepita* y en su hija, *Catalina*, lo resuelve

*don Guillermo*, preceptor voluntario de la hija, quien le propone matrimonio a *Pepita* para evitar las murmuraciones. Gracias a su intervención, *Catalina* se casa felizmente y el matrimonio de circunstancias formado por *Pepita* y *don Guillermo* encuentra la paz y la felicidad en un amor sereno y otoñal.

El público aplaudió con entusiasmo esta comedia que los Martínez Sierra le ofrecieron y la crítica, en líneas generales, se sumó, asimismo, al beneplácito. A propuesta de Ricardo Catarineu (La Correspondencia), Martínez Sierra publicó una autocrítica en la que indicó que su propósito había sido escribir una comedia de entretenimiento que ofreciera la optimista representación de algunos momentos de la vida vulgar, para lo cual no pretendió servirse de situaciones extrañas, ni de chistes fáciles, sino de una ligerísima caricatura de los sentimientos, de la pintura de caracteres que se desenvolvieran con naturalidad y lógica y que se expresaran con pulcritud. Refiriéndose a los personajes, señaló, además, que el protagonista no era, como pudiera parecer por el título *Madame Pepita*, sino *don Guillermo*, hombre egoísta, "de esos capaces, no ya de hacer un matrimonio desigual, sino de inventar un sistema filosófico para justificar una pasión". Casi con unanimidad, la crítica reconoció que estos propósitos de los Martínez Sierra se habían cumplido sobradamente, y, aunque fuera posible poner algunos reparos, su apreciación de la obra fue muy favorable. A estas alturas de su producción dramática, los Martínez Sierra demostraron tener tres cualidades que volvieron a ponerse de manifiesto en esta nueva comedia. La primera de ellas, su habilidad para "esconder sentimientos hondos bajo apariencias frívolas"; la segunda, el "arte de nacionalizar lo que en otras manos parecería exótico, y la tercera, y última, "el constante acierto de hacer que se produzcan las cosas más extraordinarias con una impecable naturalidad" (La Correspondencia). Es decir, el teatro de los Martínez Sierra era considerado "ameno, universal y humano" (La Correspondencia). Uno de los aspectos en los que estas tres cualidades se pusieron de manifiesto

fue en la construcción de caracteres. Los personajes de Madame Pepita resultaban "reciamente verdaderos" (La Correspondencia), por lo que Martínez Sierra era considerado "tan hábil retratista que sabe siempre plantar sus figuras con admirable estabilidad de seres reales" (Diario Universal), aunque alguna vez sus personajes resulten "un poco exagerados" (ABC) o "desdibujados" (El Liberal). En el caso de la comedia que nos ocupa, la valoración que la crítica hizo al analizar su protagonista nos hace entender que la obra se concibió y representó con un raro equilibrio entre varios de ellos, pues, curiosamente, los críticos no se pusieron de acuerdo acerca de qué personaje era el verdadero protagonista de la comedia. Mientras algunos compartieron el criterio de los Martínez Sierra al conceder el protagonismo a *don Guillermo* (La Correspondencia, El País), otros vieron con claridad que el peso de la comedia recae sobre *Madame Pepita,* que da título a la comedia (El Globo, La Época), e incluso hubo quienes entendieron que toda la acción discurre alrededor de la figura de la hija, *Catalinita* (El Imparcial). Sin duda, esto obedece a la habilidad técnica de Martínez Sierra para construir sus personajes haciendo que se manifiesten con naturalidad, no haciéndoles caer en el "ridículo" (La Correspondencia) y enfrentándolos entre sí en escenas "admirables y magistralmente trazadas" (El Globo) que se desarrollan "de modo habilísimo y en primoroso diálogo" (La Época). Es preciso hacer notar cómo la pieza más famosa de los Martínez Sierra, Canción de cuna, muestra también un grupo de protagonistas que al público, cansado de presenciar comedias protagonizadas por un único carácter, le llamaron poderosamente la atención. Todos estos rasgos hicieron de Madame Pepita una "comedia admirable" que trata el tema de los que pasaron una parte de su vida olvidados o desdeñosos del amor humano" (Diario Universal), o que exalta "la noble y desinteresada dignificación del sentimiento de la paternidad (El Imparcial), y que pondera "la tibia paz hogareña" (El País), asuntos que guardan estrecha relación

con la comedia Vida y dulzura, de Santiago Rusiñol, y con Los Búhos, comedia de Jacinto Benavente.

No faltaron, con todo, quienes se ocuparon de destacar algunos de los defectos de que adolece la comedia, como la escasa calidad del primer acto, la falsedad en la caricatura y la marcha vacilante de la obra en conjunto (El País). También se les reprochó a los Martínez Sierra que tenía "exceso de habilidad, y esa habilidad es en muchos casos una concesión al público" (Diario Universal), así como el hecho de haber "edificado su obra en un terreno completamente falso y endeble" (El Liberal), a pesar de lo cual, Joaquín Arimón no tuvo reparos en reconocer que "con acciones de escasísima importancia, con asuntos insignificantes, en los que cualquiera otro hubiese fracasado, él ha sabido siempre mantener vivo el interés de la fábula" (El Liberal).

No obstante estos defectos, que otros consideraron virtudes (Heraldo de Madrid), la crítica[151] puso de manifiesto el carácter de "una comedia originalísima, en la que lo satírico y lo patético han sido prudentemente dosificados" (Heraldo de Madrid) y siguió valorando la producción dramática de los Martínez Sierra entre las más reputadas del teatro de su momento.

Las tres últimas comedias "de instinto" que gozaron de indudable éxito de crítica y de público fueron Lirio entre espinas, Canción de cuna y El reino de Dios.

Indudablemente, si los Martínez Sierra han de ser recordados por alguna comedia, ésta es Canción de cuna,[152] comedia en dos actos con un intermedio en prosa estrenada en el teatro Lara,[153] de Madrid, el 21 de febrero de 1911.

La tercera comedia que Martínez Sierra presentó al juicio del respetable fue acogida con mayor entusiasmo que las anteriores y le mereció, por parte de la crítica, los más encendidos elogios. Una de las características que más sorprendió y sigue sorprendiendo de esta comedia es la sencillez de su argumento. Una niña recién nacida es abandonada en el torno de un convento y las

monjas la adoptan hasta que a los dieciocho años se va para casarse con un joven ingeniero. Los dos actos muestran las vidas de las monjas encerradas en la clausura y su transformación con la llegada de un bebé. Es evidente que una comedia que no hacía descansar su interés sobre los elementos más característicos del teatro de su tiempo -argumento, acción, comicidad, ambientes-, había de llamar la atención sobre otros aspectos menos frecuentados por los dramaturgos. Se trataba, a juicio de la crítica, de una comedia de sentimientos y emociones líricas en la que apenas pasa nada. Así lo señaló el crítico de Heraldo de Madrid al escribir: "¿Qué pasa en la comedia Canción de cuna? Nada casi: en pocas palabras puede darse idea completa". Sin embargo, sorprendió que la comedia pudiera mantener vivo el interés del público y lo achacaron a los muchos aciertos conceptuales y técnicos con que está escrita.

Por lo que al tema de la comedia se refiere, algunos críticos sostuvieron que la comedia en sí se encamina a mostrar "el sublime sentimiento de maternidad" de novicias y profesas (Heraldo de Madrid, El Imparcial), mientras que para otros se trata de poner de manifiesto "el sacrificio femenino de la vida claustral" (El Correo, La Correspondencia). Incluso el crítico de Heraldo de Madrid se refirió a "problemas sociales que cada vez preocupan con mayor intensidad", aunque eludió cualquier explicación al respecto. A pesar de que los críticos vieron, al menos, dos tesis desarrolladas en la comedia, algunos coincidieron en observar cómo los Martínez Sierra evitan pronunciarse abiertamente sobre cualquiera de ellas y esquivan "toda disquisición y todo dictamen" (El Correo), "sin prejuicios ni tendencias" (El Imparcial), lo cual no es enteramente cierto pues los autores incluyeron un intermedio en verso en el que se hace hincapié en destacar el sentimiento maternal inherente a toda mujer, monja o seglar.

También llamó la atención el enorme progreso de los dramaturgos con relación a las dos obras anteriores. Si en éstas la nota excesivamente sentimental había constituido uno de los

principales "defectos" al caer en la sensiblería, en Canción de cuna había predominado la sobriedad y la contención, a pesar de tratarse de "una obra puramente emocional" (El País). Las notas técnicas que predominan son la claridad, la sencillez y, por encima de todo, la contención. Si los Martínez Sierra habían evitado la sensiblería, no es menos cierto que también lo habían hecho con todos los recursos de fácil efecto entre el público. En este sentido, algunos críticos señalaron cómo había rechazado "efectos buscados" e "inútiles divagaciones" (El Globo), mientras que otros juzgaron la obra "como una de las más exquisitas, poéticas y conmovedoras producciones escénicas" sin "necesidad de recurrir a latiguillos ni a rebuscados efectismos, casi siempre de muy mal gusto" (El Liberal). El secreto de ello está, a juicio de la crítica, "en el fortísimo calor de realidad" que ofrece una comedia que tiene "la intensidad de la vida misma" (Diario Universal) y que destaca por estar llena "de admirables detalles de observación" (La Correspondencia).

Con todo, la construcción de la obra muestra algunos defectos. Si el primer acto vieron que encierra por sí solo "toda la enjundia y todo el alcance de la obra" (El Imparcial), el segundo, que es una ampliación del primero, prolonga el interés y la emoción hasta su desenlace, y destaca por no hacer concesiones al público (El Globo). Por ejemplo, llamó la atención que los Martínez Sierra eviten "el fácil recurso de un proceso amoroso" o que mantengan escenas largas y poco apropiadas para adular "las impaciencias de cierto público" (La Correspondencia). Pero junto a estos elogios reseñados, la crítica juzgó desigualmente el valor del intermedio en verso. Mientras *Caramanchel* (Ricardo Catarineu) hizo notar que los versos, "tiernos de expresión y brillantes de imagen", resuelven poéticamente el problema de llenar el vacío temporal existente entre el primer y el segundo acto, la mayoría coincidió en opinar que debían suprimirse, pues no son necesarios para la acción (La Época), ni el público los necesita para comprender "la tesis y el pensamiento de la obra" (El Liberal, El Imparcial), ni tienen la calidad estética necesaria (El Nacional). De forma un tanto

velada, todos coincidieron en subrayar que la prosa de los Martínez Sierra resulta mucho más eficaz poéticamente que su verso. Sus diálogos están escritos "en castellano claro, con pulcritud y sin dar gritos para mayor claridad de las ideas" (Heraldo de Madrid). En ellos destaca tanto el "finísimo ingenio" (Diario Universal), como el empleo de las "frases precisas" y de las "palabras indispensables para marcar su carácter" (El Globo), y, muy especialmente, que se trata de un diálogo "lleno de pulido donaire, sin uno solo de esos estallidos del discurso que se llaman chistes" (El Correo, La Correspondencia). La naturalidad y elegancia del diálogo permiten que se ponga de manifiesto el interés de los personajes a partir de la profundidad psicológica de su construcción y de los pequeños y continuos conflictos que van mostrando su carácter gracias a los matices expresivos y al suave desarrollo de los acontecimientos. Los personajes no necesitan "explicarse" y, lejos de responder a arquetipos previamente diseñados, cada uno de ellos, cualquiera que sea su relieve dentro de la comedia, goza de independencia y vida propias. Todos están perfectamente caracterizados por sus propias palabras y acciones. Éste fue uno de los valores que más ensalzó *Caramanchel* (Ricardo Catarineu) cuando escribió: "Sin haber aspirado a escribir una comedia de caracteres, apenas hay personaje que no os descubra el suyo en cuatro palabras. La gracia de las frases depende de la oportunidad con que están dichas y de la fisonomía moral de quien las pronuncia". Nuevamente se aludió a la capacidad de los Martínez Sierra para captar escenas de la vida real y "trazar con mano firme caracteres, costumbres y detalles de vida siempre ocultos tras rejas, votos y velos" (Heraldo de Madrid). Gracias a esa virtud "Martínez Sierra sorprende con acierto las tragedias calladas, sombrías; esas tempestades íntimas que no trascienden a la calle; las minucias, las nimiedades a que pocos otorgan importancia" (El Globo). Por último, algunos críticos opinaron que "el secreto de la intensidad y de la eficacia de Canción de cuna está en haber huido el autor de la visión unilateral, en haber abarcado lealmente todo el campo de la observación, en la

honradez y sinceridad de los procedimientos" (El Imparcial), de manera "que son los hechos, que es la vida, la que va actuando en los caracteres de los personajes y los moldea" (La Prensa).

Todos estos fueron los aspectos más destacados por una crítica[154] que recibió la obra con evidente entusiasmo y que la juzgó tan positivamente como el público que acudió masivamente al teatro gracias a su originalidad, a su profundidad y a su ternura. Tan sólo un crítico, Arturo Perera, se distinguió del resto de sus colegas y censuró a los Martínez Sierra que se contentasen con escribir "comedias tan candorosas e infantiles escritas a propósito para niñas adolescentes" con "diálogos monjiles de escaso interés" y que en nada se diferenciaban de "lo que nos han ofrecido otros autores de zarzuelas y alguna que otra comedia" (El Nacional). Sin duda, las expectativas de este crítico, que esperaba "un estudio de costumbres, pasiones o vicios conventuales, que harto sabido es que existen dentro de aquel pequeño mundo interno" no se vieron en absoluto satisfechas y pueden tildarse de anecdóticas pues Canción de cuna muestra la existencia de pasiones, instintos reprimidos, deseos no satisfechos latiendo debajo de ese diálogo aparentemente intrascendente: el ansia de libertad de *sor Marcela*; la maternidad insatisfecha de *sor Juana*; la sexualidad no experimentada, pero sentida, de *sor María Jesús*; la rigidez como mecanismo para mantener el orden personal y colectivo que se observa en la *Vicaria*; la experiencia que aporta la tolerancia, como enseña la *Priora*, o el conflicto entre la ciencia y la fe, encarnado en la figura del médico.

Aprovechando aún más el éxito obtenido durante la temporada anterior, que había consolidado a los Martínez Sierra entre los dramaturgos más importantes del momento, se estrenó en el teatro Apolo,[155] de Madrid, el 29 de septiembre de 1911, una comedia en un acto publicada meses atrás, Lirio entre espinas,[156] cuyo argumento había sido inspirado en los sucesos de la "Semana Trágica", de Barcelona. Esta comedia, ofrecida inicialmente al teatro Lara, no había sido estrenada allí por temor a escandalizar al público incondicional de dicho teatro. Efectivamente,

tanto la prensa como los carteles publicitarios advirtieron al público que se trataba de una comedia desarrollada en un burdel al que llegaba, por equivocación, una monja que huía de las revueltas callejeras. Sin embargo, quienes acudieron al teatro esperando ver una obra rebosante de crudeza y naturalismo se encontraron con una comedia en la que estos rasgos están muy atenuados. Éste fue el aspecto más controvertido a juicio de la crítica, que se dividió. Hubo quienes opinaron que los Martínez Sierra servían con esta obra a la "regeneración del género chico" (Diario Universal), puesto que "en el ambiente del género comercial, disparatado y sensualista en que se mueve casi todo nuestro teatro chico, Lirio entre espinas trae una nota de nobleza artística y un perfume de pureza de intención dignos de todo encomio y todo estímulo" (El Imparcial) y que se adentra en el "teatro de arte" (ABC), pero no faltaron tampoco quienes denunciaron que los Martínez Sierra habían "sacrificado la visión exacta de la realidad y la sinceridad artística a concesiones hechas a la pudibundez del espectador" (El Correo). A esta línea se sumaron otros críticos (El Globo, La Época, La Correspondencia, El País), que lamentaron el naturalismo atenuado de la comedia y, sobre todo, la vacilación clarísima del autor que "empalidece y aminora los rigores de la realidad, en nombre de un pretendido buen gusto que de tan perseguido lleva el más lamentable atildamiento, el contraste deseado por el autor y esperado por el público, no se produce, y la emoción deja de mostrarse" (El País). Con ello, la obra queda diluida, empequeñecida y adulterada en sus valores fundamentales. Tampoco faltaron quienes culparon de la falta de fuerza que, a su juicio, mostraba la comedia, a la pobreza interpretativa de una compañía nada apta para este género. En este sentido, *Alejandro Miquis* (Anselmo González) señaló que a la debilidad de los actores, especialmente de los protagonistas, se debió la falta de emoción de la obra.

Aparte de estas discrepancias en cuanto a lo acertado o no de evitar todo desgarro expresivo o descriptivo, la crítica volvió a coincidir en la habilidad técnica de los Martínez Sierra

para desarrollar la acción (Heraldo de Madrid, ABC, La Correspondencia) y en la maestría con que elaboran los diálogos, pulcros, bien escritos y, esta vez, acaso de "una corrección académica poco convincente" (El Correo), aunque se reconocieron como valores positivos su vivacidad, ocurrencia, picardía y exquisito ingenio (El Imparcial). También la construcción de tipos salió bien parada en las reseñas, a excepción de un personaje, *Ricardito*, cuya idiotez resulta falsa e innecesaria para la acción de la obra (La Nación, La Prensa).

Por lo demás, la crítica,[157] que también valoró positivamente la "sobriedad de la nota melodramática" (El Imparcial) no tuvo mayores reparos en admitir que la entusiasta acogida del siempre difícil público de Apolo estaba plenamente justificada por las excelencias de una obra, que si no alcanza el nivel artístico de Canción de cuna, ofrece valores más que suficientes para consolidar el prestigio de su autor.

La presentación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Eslava,[158] de Madrid, se hizo con la puesta en escena de la comedia El reino de Dios,[159] elegía en tres actos que ya había sido ofrecida en el teatro Novedades, de Barcelona, el 31 de diciembre de 1915. El estreno en Madrid tuvo lugar el día 22 de septiembre de 1916 y constituyó el segundo gran éxito de los Martínez Sierra, casi a la altura del de Canción de cuna. Nuevamente el público y la crítica[160] madrileños coincidieron en el aplauso general de una pieza a la que se le encontraron grandes virtudes, tanto en el aspecto conceptual como en la técnica dramática. En esta elegía, pronto se adivina que el personaje principal es *sor Gracia*, monjita de 19 años que ha renunciado a su clase social -alta burguesía- para irse a cuidar enfermos en un asilo. Su madre no se resigna. Su padre lo acepta de buen grado. Diez años más tarde, el mismo personaje está trabajando en una maternidad y rechaza el amor que le ofrece un médico para consagrarse por completo al servicio de los marginados. Otros diez años después, *sor Gracia*, ya una mujer, madura, está al frente de una

inclusa. Es una monja entregada absolutamente a su oficio. No le queda ya nada de aquella chiquilla de 18 años. Reclama, en una arenga final, que llegue el reino de Dios, para poner fin a las injusticias. En toda la obra, el personaje central, *Sor Gracia*, es el que sirve de nexo entre los tres ejemplos de la marginación que aparecen en la obra: ancianos, madres solteras y huérfanos. A lo largo de tres escenas independientes, casi únicamente unidas por los ambientes miserables y por la figura de la protagonista, *Sor Gracia*, se nos presenta la lucha de esta mujer que ha renunciado a los privilegios de su clase social -alta burguesía- y al amor que le ofrece un joven médico para darse "maternalmente" a los demás, ya sean enfermos, ancianos o niños huérfanos. Lo más llamativo es el ambiente de la comedia, "presentado en tres aspectos distintos" que "aspiraba a señalar, concentrándose en lugares especialísimos, el dolor angustioso de los miserables, faltos de amparo y víctimas de todas las injusticias" (La Correspondencia). Dada la inspiración social de la obra, fueron varios los críticos que creyeron apreciar "el luminoso apostolado del patriarca Galdós" (ABC, Diario Universal, El País), lo que, a su juicio, constituyó un mérito. En efecto, señalaron que la obra resulta de una "sutil espiritualidad de pensamiento y de un entrañable feminismo", próxima, en conjunto al "socialismo cristiano" (ABC). El fin moral de la obra (El Globo), pero "sin apelar ni en un solo momento a sensiblerías ni a declamaciones retóricas" (Diario Universal), contribuyó poderosamente al éxito de la comedia. El principal reparo que se le puso en este aspecto fue la falta de valentía de los Martínez Sierra para "mantener su tesis inicial" y se culpó a "su miedo aterrador" como principal responsable de que los autores hubieran "resuelto su elegía sobre un plano puramente sentimental" (El País). Abundando en esta idea, Arturo Mori reconoció la existencia de "escenas de verdadera intensidad y belleza, llenas de inefable ternura" y se lamentó de que Martínez Sierra, al no haber "sido capaz de romper contra los convencionalismos del público", hubiera realizado una de las obras "más defectuosas y desorientadas" que había escrito, "sin trabazón

dramática, a manera de tríptico". Este último aspecto, que el crítico de El País entendió como defecto, lo habían pretendido expresamente los Martínez Sierra, que declararon:

> *No hay en la obra conflicto de amor, ni pasión, ni principio, ni fin, ni exposición, ni nudo, ni desenlace; son tres actos, tres cuadros, que he visto vivir, y que he copiado con la más absoluta y escrupulosa fidelidad.*[161]

Esta intención la vieron perfectamente realizada varios críticos que alabaron las "pinceladas y rasgos de observación que acreditan el talento de Martínez Sierra como dramaturgo de extraordinario mérito" (El Liberal), pues "la principal razón del éxito no está, a nuestro modo de ver, en su tendencia, sino en la elección de su ambiente" y a que "todos los cuadros, todos los personajes, hasta la iluminada, la hiperestésica sor Gracia, tienen un extraordinario poder de realidad" (El Imparcial). También hubo palabras elogiosas para la construcción de los personajes, las excelencias del diálogo (El Liberal) y la construcción de la comedia, al no ser una obra "encontrada, como tantas otras de nuestra dramaturgia actual, en la lectura de dramas y comedias, eternamente iguales en su fondo y eternamente semejantes en su forma", sino "encontrada en la realidad" y, precisamente por eso mismo, "muy lejos de las fórmulas corrientes -siquiera no sean absolutas- de nuestro teatro actual" (Diario Universal).

Uno de los críticos que más elogió el triunfo de los Martínez Sierra, *Zeda*, no dejó de señalar algunos defectos de forma, especialmente referidos a la monotonía de la obra, tanto en los ambientes como en los personajes, y a la crudeza de algunos diálogos, porque, razonó, "ciertas frases, que sin duda podían tolerarse en el libro, y que pudieran ser y son verosímiles en boca de algunos personajes, nos repugnan al oírlas sonar en la escena" (La Época).

### III.2.2.1.b.- Obras de "sentimiento amoroso"

Si un grupo de obras, como hemos visto, defiende la tesis de que la total realización de las mujeres se produce cuando es capaz de ejercer convenientemente su función de madre, en cualquiera de sus manifestaciones y no exclusivamente en la fisiológica, en otras es el sentimiento amoroso el que destaca, también desarrollado en diversas manifestaciones, especialmente conyugales. También dentro de este grupo hubo unas cuantas obras que gozaron de éxito de crítica y de público.

La primera de ellas fue estrenada tan sólo unos días después del éxito de Canción de cuna, pero esta vez en el teatro de la Princesa. Se trataba de Primavera en otoño,[162] comedia en tres actos ya presentada por la Compañía Guerrero-Mendoza en Buenos Aires y en Valparaíso con el título Sol de la tarde, que no guarda relación alguna con el libro homónimo publicado[163] en 1904. El estreno tuvo lugar el día 3 de marzo de 1911 en el teatro de la Princesa,[164] de Madrid.

Primavera en otoño se ocupa de desarrollar un problema doméstico y sentimental provocado por las desavenencias de un matrimonio que, tras dieciséis años de separación, se reencuentra y decide pasar en la paz del hogar el resto de su vida. Esta comedia, que, en ciertos aspectos, puede considerarse como la continuación de El ama de la casa y La sombra del padre, gozó de un importante éxito de público y de un menor entusiasmo por parte de la crítica, que no pudo evitar establecer comparaciones con Canción de cuna, estrenada tan sólo unos días antes, como ya hemos dicho.

Ciertamente, los Martínez Sierra defienden en su comedia "el valor del sentimiento familiar, presidido por el amor" (El País), tesis ya defendida en algunas de sus comedias anteriores, pero sin

renunciar a la suavidad en el desarrollo de la acción, ni a un sentimentalismo a veces censurable que huye de los grandes conflictos externos y aparatosos para descansar en los detalles ligeros, fruto de la observación minuciosa de las conductas.

A pesar de la buena acogida que se le dispensó, algunos críticos consideraron que se trata de una comedia mediocre y adujeron, comparándola con Canción de cuna, la poca originalidad del asunto y su desarrollo inverosímil (La Prensa, La Época). Sin embargo, la mayor parte de la crítica observó que los Martínez Sierra habían encontrado "una modalidad nueva en el difícil arte de hacer comedias" (ABC) que no basa su interés exactamente en la novedad del asunto, sino en su tratamiento, en su desarrollo, en la creación de caracteres y en sus diálogos. Con mayor o menor entusiasmo, todos estos aspectos se valoraron muy positivamente en las reseñas publicadas en la prensa madrileña con motivo del estreno. Así, *Alejandro Miquis* (Anselmo González) observó que Martínez Sierra "ha ideado una acción animada y caliente, en que nada hay forzado, ni a lo menos en el fondo, artificial" (Diario Universal). A esta tesis se abonaron otros críticos (El Correo, Heraldo de Madrid), quienes señalaron que la habilidad del dramaturgo oculta "toda manera teatral" y produce la emoción de la sencillez, especialmente porque evita los efectismos y los latiguillos. Atendiendo a la construcción de la comedia, hubo cierta unanimidad al considerar que el primer acto es excelente y que los dos siguientes resultan, en conjunto, inferiores a éste. En este sentido, uno de los mayores defectos que se encontró en la comedia fue el desenlace del segundo acto, en el que el marido encuentra a su mujer abrazada a un joven y esta situación se juzgó muy próxima a los recursos efectistas y grandilocuentes de la "vieja escuela", por otra parte, innecesarios en opinión de la crítica (Diario Universal, La Época, El Imparcial). Pero a pesar de esta tacha, la valoración de la comedia en conjunto fue muy positiva y, además, se hizo notar que había sido

escrita años atrás, por lo que debían disculparse estos defectos técnicos, sobre todo, si se tenían en cuenta las cualidades características de los autores, como hizo el crítico de El Correo al subrayar:

> *la habilidad técnica irreprochable, que produce la ensambladura de los elementos teatrales, en una perfecta y armónica unidad, y hace desaparecer la hileza del artificio bajo la primorosa palidez de la factura; la eficacia poética de lozano optimismo del elemento doméstico, hogareño, que aroma toda la obra con su caliente fragancia y vitaliza las figuras y los hechos todos; y por fin, la perspicacia de la observación que realza típicamente con verdadera trascendencia y significación psicológica, los detalles menudos del vivir que en otros autores son sólo frías pinceladas de verismo.*

Por lo que a los caracteres se refiere, el propio Martínez Sierra se había encargado de resaltar su interés por pintar tantos caracteres como personajes y su atención especial en el estudio del de la protagonista, "una mujer del pueblo de Madrid, que, a pesar de haber pasado por una vida exteriormente vacía y accidentada, ha conservado íntegro su carácter original" (ABC). El propósito de los autores pareció conseguido, si atendemos a los juicios que sobre este particular emitieron algunos críticos (ABC, Diario Universal, Heraldo de Madrid, El Correo), quienes coincidieron en señalar que todos ellos son "tipos perfectamente vistos" que "responden por igual a una feliz observación de la comedia humana, trazados y compuestos con una sobriedad y con un colorido de maestro". Sin embargo, no todos los juicios vieron estas cualidades en los personajes de la comedia y censuraron la falta de lógica en su modo de proceder y en su pobreza de definición (El Liberal). También se reprochó que algunas reacciones de los personajes obedecen más al artificio que al resultado lógico de sus conductas. No son los propios caracteres los que provocan algunas situaciones dramáticas, sino "causas fortuitas, amañadas por el autor" (La Época). No obstante, algún crítico destacó el interés que tienen, precisamente, no los protagonistas, sino los tipos secundarios, ya que están fielmente observados y mantienen un difícil equilibrio entre lo patético y lo cómico (El Imparcial).

Estos personajes tienen la solidez que les aportan unos magníficos diálogos, otro de los aspectos más destacados de las comedias de los Martínez Sierra, "ya que hablan y se mueven como en la vida" (Heraldo de Madrid). Nuevamente se volvió a destacar "la delicadeza sentimental y un poco lírica del diálogo" (La Correspondencia), que prescinde por completo de los chistes y de los latiguillos tan frecuentes en el teatro del momento. Se trata, por tanto, de un diálogo familiar que "fluye libre de adulteraciones retóricas" (El Imparcial), aunque, por contra, en algunos casos incurre en la grosería o en la verborrea tan estéril como ineficaz (La Prensa).

Como podemos ver, esta nueva comedia de los Martínez Sierra, anterior en su elaboración a Canción de cuna, muestra algunas de las cualidades apuntadas por los dramaturgos en sus dos primeras obras, pero adolece de algunos defectos de construcción y de concepción dramática que la crítica[165] puso de manifiesto. A pesar de ello, la obra también contó con la aprobación de la mayor parte de los críticos que acudieron al estreno en Madrid y disculparon con benevolencia las lagunas reseñadas. La síntesis de los juicios mayoritariamente vertidos está en las palabras de José Alsina, quien escribió:

> *Salvad la iniciación de la obra, desechad ciertas deplorables habilidades del segundo acto, y os hallaréis con una hermosa comedia de optimismo, pero severamente observada y desarrollada por los procedimientos de severa lógica, que exigimos hoy para la consideración dramática.*

Tras varios estrenos de menor envergadura,[166] los Martínez Sierra dieron a conocer otra de las piezas más famosas de su repertorio, Amanecer,[167] comedia en tres actos estrenada en el teatro Lara,[168] de Madrid, el 7 de abril de 1915, que obtuvo una desigual respuesta por parte del público, casi fiel reflejo de la división que también provocó en la crítica.[169]

Esta comedia presenta la historia de una familia de buena posición que se arruina repentinamente al descubrirse que el cabeza de familia ha resultado ser un ladrón y se ha dado a la

fuga. Su mujer, *Cecilia*, y sus dos hijas quedan solas. Cinco años más tarde, *Cecilia*, junto a sus hijas, regenta una miserable pensión en Madrid. *Elvira*, la hija mayor, es frívola y vive de las falsas apariencias. *Carmen* es inteligente y trabajadora; pero ha perdido a su antiguo pretendiente, *Mariano*, que se alejó cuando ésta perdió su fortuna. Sin embargo, el jefe de *Carmen*, el multimillonario *Julián*, le declara su amor. *Carmen* se casa con éste a pesar de no estar convencida de su amor por él. La acción se precipita con el regreso de *Mariano*, dispuesto a enamorar nuevamente a *Carmen*, y la inesperada quiebra de los negocios de *Julián*. En la última escena, *Carmen* rechaza a *Mariano* y decide reiniciar su vida junto a *Julián*.

En la autocrítica que Martínez Sierra publicó en El Imparcial,[170] el autor afirmó que en esa comedia optimista había "procurado interpretar unas cuantas horas de vida" para demostrar que casi todas las desesperaciones tienen remedio. Además, la comedia va encaminada a defender un nuevo equilibrio dentro de la institución matrimonial, en la que hombres y mujeres vivirán "en verdadera unión, estrecha y cordial". Sin embargo, fueron varios los críticos que señalaron que entre el propósito inicial y el resultado final hay notables diferencias. Uno de los principales reproches que se le hizo fue que se trata de una obra de "tesis", lo que provoca necesariamente "una deformación de la realidad" y eso, a pesar de "sus muchas bellezas de detalle acumuladas en los dos primeros actos, me parece una lamentable equivocación" (Diario Universal). Los errores no sólo están en el carácter de la comedia, sino también en sus procedimientos. Así, se hizo hincapié en que las escenas de pasión son falsas y ridículas, ya que "las pasiones más violentas al pasar por la pluma de Martínez Sierra adquieren dulzuras de confitería" (La Correspondencia). También tuvieron importancia en la valoración negativa de otros críticos "los recursos vulgares y corrientes" de que se valió el autor para desarrollar el pensamiento fundamental (El Liberal), y la falsedad de muchos de los personajes construidos (El Globo), ~~rasgos~~ que habitualmente fueron muy ensalzados

en comedias anteriores. El juicio de José Alsina resultó concluyente al manifestar que "le hubiera bastado al autor menor precipitación en el plan, o mayores sinceridades para obtener un feliz resultado indiscutible" (El País), al tiempo que señaló que se trata de una obra conservadora y burguesa en su exaltación del lazo matrimonial.

No obstante, algunos críticos, al igual que parte del público, entendieron que la comedia presenta también diversos aciertos, entre los que se encuentran, precisamente, los "caracteres trazados vigorosamente, sostenidos y puestos en escena después de un profundo estudio y con generoso empeño" (Heraldo de Madrid), y asimismo señalaron que se trata de "una obra humana, honradamente pensada y escrita, sin buscar el aplauso en reprobables efectismos" (ABC). También se indicó como un valor positivo la proximidad existente entre la protagonista de esta comedia de los Martínez Sierra y la *Nora* de Casa de muñecas, de Henrik Ibsen, así como la "admirable soltura y naturalidad del diálogo" (La Época). Efectivamente, la obra de los Martínez Sierra se consideró "profundamente moral, sin mojigaterías; seriamente educadora, sin ridículas y empalagosas predicaciones" y se destacó la creación de la protagonista "por los ideales que sustenta, por el deseo de ser útil, de sumar su esfuerzo al del hombre que a ella se unió [...] la mujer que con elevación de miras hoy lucha por reivindicaciones, sin llegar a los actos abominables de las sufragistas" (Heraldo de Madrid).

Como podemos apreciar, los Martínez Sierra encontraron las dificultades propias de cualquier obra de "tesis", ya que la cuestión feminista era un tema social y, por ello, difícilmente iba a ser juzgado desde presupuestos puramente estéticos. Parece lógico suponer que unos autores caracterizados por evitar los grandes conflictos y partidarios de la suave exposición de ideas, no se lanzarían, como no lo habían hecho anteriormente, a una defensa a ultranza de sus ideales. Esta "prudencia" era la que, a nuestro juicio, marcó la diferencia apreciada entre el propósito de la

comedia y su resultado dramático. Pese a estas dificultades, Gregorio valoró la reacción del público muy favorablemente, no sólo el día de su estreno en Madrid, sino a lo largo de las muchas representaciones que dieron de la comedia, por lo que le escribió a su mujer:

> *Amanecer gustó absolutamente: silencio religioso como en Madrid durante toda la representación y muchos aplausos al acabar los actos. Yo no salí hasta el final porque quise hacerme desear: me hicieron una ovación de las grandes. Y eso que la interpretación fue regular en conjunto. Lo cual quiere decir que la obra tiene una fuerza grandísima. Borrás encantado.*[171]

Tres años más tarde, el estreno de Sueño de una noche de agosto,[172] novela cómica en tres partes estrenada en el teatro Eslava,[173] de Madrid, el 20 de noviembre de 1918, volvió a contar con la aprobación del público que acudió al teatro, pero por lo que a la crítica[174] se refiere, dio pie a alguno de los comentarios más negativos que recibieron los Martínez Sierra en toda su trayectoria como dramaturgos.

La obra tiene como protagonista a *Rosario*, joven de clase alta que muestra aspiraciones de mujer moderna, pero que vive con sus tres hermanos y su abuela, *doña Bárbara*. Accidentalmente, un hombre entra una noche por la ventana y charla un rato con ella. La súbita llegada de sus hermanos pone fin a la escena y al acto. El aparecido, que oculta su verdadera identidad, resulta ser un famosísimo escritor a quien *Rosario* admira. Antes de marcharse, el novelista hace entrega a *Rosario* de una carta de recomendación para que el novelista la contrate como su secretaria. Cuando ésta descubre el equívoco, se indigna y se marcha. Entonces él empieza a escribir Sueño de una noche de agosto. Tras otra situación de enredo, el escritor y *Rosario* se casan.

A decir verdad, la mayor parte de las críticas que recibió esta comedia, sin ser entusiastas, mostraron el interés que había despertado, ya que responde a una concepción moderna, puesta de moda por Jacinto Benavente y que recibió el título genérico de "novela cómica". Como indicó algún crítico (Arturo Mori), se trata de la escenificación de un asunto por capítulos; pero en el caso

de Gregorio Martínez Sierra, "como buen escritor moderno y algo iconoclasta en los procedimientos" (El País), su comedia va un poco más lejos, ya que tiene un "saborcillo extranjero muy pronunciado" (El Cine). Se trata, con todo, de una comedia "risueña y optimista, ligeramente graciosa, de una fina y elegante comicidad, ágil y amena" (ABC), en la que "nada trascendental había querido escribir Martínez Sierra" (El País), aunque algún crítico juzgó que plantea "una vez más el problema del feminismo" (Diario Universal).

A pesar de que la protagonista es "una mujer fuerte, ultramoderna, incapaz de asustarse de nada ni por nada" (El Sol), el interés de la comedia reside en la comicidad, en el humor, y así lo entendió *Andrenio* (Eduardo Gómez de Baquero) cuando afirmó que "su nota distintiva es la gracia, no en el sentido vulgar de la comicidad, sino en aquella significación estética de una belleza ligera e ingrávida, que hace sonreír a las cosas" (La Época). Por esta razón, los críticos disculparon "la inverosimilitud de la intriga" (La Época, El País), y "ciertas licencias de preparación" (El Sol), al tiempo que destacaron las virtudes de un diálogo "gracioso" (El Cine) "siempre jugoso y fácil" (ABC), y que sobresale por su naturalidad y "por dar una bella expresión a la emoción sentimental de los personajes (La Época).

Otro rasgo muy elogiado por la crítica fue precisamente la construcción de los personajes, en especial la protagonista, *Rosario*, "un carácter notablemente descrito y presentado" (El Sol), "por su acertada psicología femenina" (ABC), "más femenina que feminista" (La Época), y la *Abuela*, "uno de los tipos mejor dibujados" (El País, ABC).

Sin embargo, el crítico de El Cine advirtió a sus lectores de cierta dureza no justificada con que la crítica trataba al autor, debido, según declaró, a que estaba "enojada con Martínez Sierra porque Eslava no manda localidades a los periódicos". Es verdad que Gregorio se quejó algunas veces de las pocas simpatías que despertaba entre algunas gentes del teatro y que no era la primera

vez que la prensa manifestaba las dificultades que Martínez Sierra había tenido que superar para ganarse el respeto de la profesión, pero en el caso de la comedia que nos ocupa, la única crítica negativa fue la de Manuel Machado, quien más que comentar Sueño de una noche de agosto, escribió toda una argumentación *ad hominem* en la que podemos leer:

> *Martínez Sierra ha perdido todo el respeto al arte, y lo que es peor, adquirido una portentosa facilidad para contrahacerlo y simularlo. La confitura literaria y el almíbar artístico no resisten, claro está, la piedra de toque de la más somera crítica; pero a las veces halaga y confunde al vulgo, estragando el gusto en momentos determinados, como lo prueba la boga en que estuvo durante algún tiempo, y entre cierto público, el insoportable merengue pseudodramático que se titulaba Canción de cuna.*

El comentario prosigue en esta línea descalificadora, pero apenas sí se refiere a Sueño de una noche de agosto, de la que sólo dice:

> *Se trata de un vaudeville más, como otros tantos, fuera de la literatura y sin grandes pretensiones, que el público oyó con agrado y aplaudió cortésmente.*

Salvo esta reseña de Manuel Machado, el resto de los críticos juzgaron positivamente la comedia que, por otra parte, triunfó en Buenos Aires y en Londres y sirvió de guión para una de las películas que hizo Martínez Sierra durante su estancia en Hollywood. Acerca de ella escribió María de la O Lejárraga:

> *Está pensada, planeada, discutida, hablada casi palabra por palabra, en unas cuantas interminables sobremesas; el ponerla luego sobre el papel en otras tantas claras mañanas fue tarea fácil: coser y cantar [...] Su punto de partida fue un hecho real que no tiene nada que ver con el asunto: a un caballero conocido nuestro arrebatóle el viento huracanado precursor de una veraniega tormenta el sombrero de paja.*[172]

Dentro de las obras de este grupo que estamos analizando, el éxito volvió con la puesta en escena de Mujer,[173] comedia en tres actos estrenada en el teatro Eslava,[174] de Madrid, el 31 de octubre de 1924.

La comedia, que el público aplaudió, trata el problema de la reconquista del marido mediante el ardid de los celos. Como los críticos[175] apreciaron, este asunto no era nuevo, pero la

habilidad de su desarrollo, la belleza y buen gusto del diálogo, la fina ironía de las situaciones y la presencia de la nota sentimental y tierna (La Voz, Diario Universal) hicieron de ella una comedia especialmente apropiada para el talento dramático de Catalina Bárcena, en cuyas virtudes interpretativas habían pensado los Martínez Sierra al escribirla (La Época, ABC). Todo ello le hizo escribir a *Alejandro Miquis* (Anselmo González): "Es axiomático que el señor Martínez Sierra sabe escribir comedias, y lo es, igualmente, porque ha demostrado hasta la saciedad que sabe escribirlas de géneros muy diversos" (Diario Universal). En el caso de Mujer, se trata de un "scherzo de comedia [...] cuyo mayor encanto está en la delicada gracia de los contrastes y en la finura de sus matices" (ABC). Pero, además de estos rasgos, algunos críticos valoraron su actualidad, "no sólo por lo que al tiempo en que se finge la acción se refiere, sino por el modo con que se finge, por el tono de modernidad escénica, muy sutil y muy bello, con que está imaginada y escenificada" (Heraldo de Madrid) y, aunque el crítico de este periódico valoró positivamente la "fina penetración psicológica", hubo quien vio precisamente en la construcción de los personajes una de las notas negativas, pues "se enojan y se desenojan con una superficialidad, que en la vida, desde luego, y en semejantes trances, no suele producirse" (El Liberal). Hasta tal punto se consideró inverosímil la comedia que fue calificada de "comedia souflée" (El Imparcial), debido al excesivo peso del sentimentalismo y de la ternura. Por esta razón, frente a quienes apuntaron que esta comedia tiene aires renovadores, algunos no vieron nada renovador en ella y pusieron especial énfasis en resaltar "los primores del diálogo, un acierto más que engrosa notablemente el acervo ya considerable del autor de Canción de cuna" (La Prensa). Algo semejante opinó Enrique Díez-Canedo, pero, a su juicio, no se trata de un defecto, sino de un mérito, y escribió:

> *Todo es frágil en esta obra del señor Martínez Sierra. Las escenas unidas entre sí para formar la trama como prenda en hilván; el diálogo, ingenioso y ligero; el carácter de la heroína y aun el gusto que preside el decorado [...] y es frágil, sobre todo, el sentido general de la comedia: señala una pendiente muy rápida en el camino del*

*sentimentalismo fácil, tan grato al autor, que nunca deja de asomarse a él [...] La misma fragilidad se convierte en mérito.*

La última comedia de este segundo grupo fue la titulada[176] Seamos felices,[177] comedia en tres actos, estrenada en el teatro Eslava,[178] de Madrid, el 7 de marzo de 1929. La víspera del estreno, Martínez Sierra publicó una autocrítica[179] en la que expuso sus intenciones al escribir la comedia y salió al paso de las distintas opiniones que acerca de ella circulaban en los mentideros teatrales. En dicha autocrítica manifiesta su convicción de que se trata de una obra "actual, porque el material que ha servido para darle forma es de hoy exclusivamente", y porque tan sólo había "pretendido, al componerla, copiar uno de los múltiples, no diré problemas, pero sí conflictos, que la evolución social del momento suscita entre hombres y mujeres". Esta actualidad provocaba que la comedia no hubiera podido escribirse anteriormente y que, por la misma razón, tampoco tuviera sentido veinte años después. Tampoco dice haberse sentido tentado de hacer una obra de vanguardia, ni haber pretendido romper moldes. En estas palabras hay bastante sinceridad, pues en una carta enviada a su mujer por esas mismas fechas le expresó:

> *Niña: hasta ayer no me entregaron Hay que ser feliz: ha tardado un rato largo en llegar. Me ha gustado mucho: está absolutamente bien. Y seguramente tendrá un gran éxito. Somos los únicos autores españoles, sin vanidad, verdaderamente modernos. Nuestros personajes viven y piensan al día. Esta comedia no se hubiese podido escribir así hace veinte años. Verdad es que lo mismo ocurre con las obras nuestras viejas: parecen de hoy. En cambio nuestros compañeros siguen en pleno siglo XIX.*[180]

Por lo que a la crítica[181] se refiere, coincidió en rechazar cualquier relación entre Seamos felices y el teatro de vanguardia, pero reconoció en ella la mayor parte de las características fundamentales del teatro de los Martínez Sierra, y le reconoció algunos méritos, aunque también señaló varios defectos. Así, Melchor Fernández Almagro ponderó en los Martínez Sierra la "personal habilidad para azucarar los alegatos y para hacer blanda y ligera una tesis", pero censuró su insistencia, su reiteración y su amaneramiento hasta el punto de que en Seamos felices "todo es

superficie y apariencia: literatura redicha" (La Voz). Por su parte, Antonio Fernández Lepina se detuvo a observar la paradoja de que Martínez Sierra pudiera ser incluido en las filas vanguardistas como animador de espectáculos y como director de escena, al tiempo que "como autor dramático mantiene los principios más conservadores" (El Imparcial). Para otros, sin embargo, Seamos felices es una comedia cuyo interés descansa más en las ideas que en las situaciones, los caracteres y la acción, lo cual no resulta habitual en el teatro de los Martínez Sierra. Además, señalaron que se trata de una "comedia de maestra y muy ajustada al ambiente actual del teatro" debido, entre otras razones, a la creación del algunos personajes como *Matilde*, "uno de los tipos femeninos mejor delineados del teatro moderno", a "los contrastes psicológicos con perfecta gradación de matices" y al "contenido ideológico de cuanto se dice en escena" (La Época). El resto de los elogios tuvo que ver con valores ya asentados en el teatro de los Martínez Sierra, entre los que "sobresale gallardamente la gracia, la seguridad, la limpieza, la intención, la naturalidad del diálogo" (Heraldo de Madrid), "su gracia sinuosa y su esquivez de lo dogmático" (El Sol) y el tratamiento de "temas sociales y educativos relacionados con la independencia espiritual de la mujer, proclamando y enalteciendo sus derechos para ser en la vida algo más que una sumisa y pobre cosa de subalterna especie" (ABC). Efectivamente, algunas de las frases de *Matilde* constituyen la versión dramática de la doctrina expuesta por los Martínez Sierra en sus Cartas a las mujeres de España. Valgan como ejemplo estas frases finales del acto tercero en el que *Fernanda*, la protagonista, le dice a su esposo:

> ***Fernanda.***- *Somos iguales, completamente iguales... dos seres humanos inteligentes, honrados, leales, que nos hemos unido para llevar la vida... a medias; somos iguales [...]*
> ***Emilio.***- *¿Dispuesta a ceder?*
> ***Fernanda.***- *No; segura de que tú acabarías por darme la razón, si la tengo. Pero tiempo habrá de entendernos en eso y en todo, noble y serenamente.*

Así pues, la actualidad social del tema tratado y la moderación con que está expuesto, le permitieron a Martínez Sierra escribirle su mujer:

> *¿Cómo va Hay que ser feliz? Estoy deseando leerlo. Nuestro teatro, aquí como en odas partes, gusta a rabiar. Y está fresco y nuevecito, como si acabase de salir del horno. Pocos autores pueden decir otro tanto.*[182]

### III.2.2.2.- Caracterología

Otra de las características comunes a buena parte del repertorio de los Martínez Sierra, y que hemos podido ir apreciando en nuestro anterior recorrido, es la búsqueda de personajes bien caracterizados psicológicamente. El éxito de algunas comedias vino dado precisamente por la incorporación de un grupo de personajes cuya definición y consistencia se hacen notar en el desarrollo de las obras. Es más que posible que el público aplaudiera aquellas piezas que no descansan en la construcción de un único personaje alrededor del cual giran, débilmente perfilados, todos los demás, sino que, interesado por compañías homogéneas y bien conjuntadas, reconociera con su aprobación la riqueza de caracteres y posibilidades expresivas de algunas comedias con diversos grados de protagonismo, como es el caso de varias de las que conforman el repertorio de los Martínez Sierra. Además de las dificultades económicas, la puesta en escena de obras con varios personajes importantes resultaba un inconveniente añadido que pocas compañías eran capaces de resolver con solvencia. Así se lo declara Gregorio a su mujer cuando, quejándose de las dificultades para montar la comedia El camino de la felicidad le escribe:

> *También los ensayos nos traen locos: son tantos personajes importantes, que sudamos tinta para ponerlos a punto.*[183]

Por ello, el valor de algunas obras se realza con la presencia de varios caracteres importantes y fue muy apreciado por el público, un tanto cansado, como ya hemos señalado, de ver comedias destinadas al lucimiento de un sólo actor. Contra lo que venía siendo habitual, Martínez Sierra se jactaba de no escribir papeles a medida de ningún actor y declaraba orgulloso:

> *En primer lugar los personajes son seres humanos y no papeles hechos a la medida de los actores y tan vulgares como ellos.*[184]

A nuestro juicio, la presencia de varios personajes perfectamente caracterizados dentro de una comedia, en lugar de un claro protagonista, sería otra de las razones que justificaría el enorme éxito de Canción de cuna, donde la profundidad de varios de sus personajes es evidente y hace de esta pieza una comedia coral que muestra la existencia de pasiones, instintos reprimidos, deseos no satisfechos latiendo debajo de ese diálogo aparentemente intrascendente: el ansia de libertad -*Sor Marcela*-, la maternidad insatisfecha -*Sor Juana*-, la sexualidad no experimentada, pero sentida -*Sor María Jesús*-, la rigidez como mecanismo para mantener el orden personal y colectivo -*Vicaria*-, la experiencia que aporta tolerancia -*Priora*-, la ciencia ante la fe -*Médico*-, etc...

La elaboración de comedias con personajes de "carne y hueso", constituye, a juicio de Gregorio Martínez Sierra, uno de las valores más destacados de su teatro y una de las pruebas más evidentes de su modernidad. Así se lo indicó a su mujer cuando escribió:

> *Somos los únicos autores españoles, sin vanidad, verdaderamente modernos. Nuestros personajes viven y piensan al día. Esta comedia no se hubiese podido escribir así hace veinte años. Verdad es que lo mismo ocurre con las obras nuestras viejas: parecen de hoy. En cambio nuestros compañeros siguen en pleno siglo XIX.*[185]

Algunos de esos caracteres responden a acertados estudios tipológicos que sirven para desarrollar los temas elegidos. Así, una comedia como Seamos felices presenta el contraste entre tres tipos de mujer correspondientes a tres generaciones distintas: la abuela inteligente, comprensiva y tolerante,*Cristina*, la hija caracterizada por sentimientos de frustración y por una actitud intolerante, *Matilde*, y la nieta, prototipo de mujer moderna, inteligente, optimista, culta y decidida, *Fernanda*. Esta pieza, una de las últimas que dieron a conocer los Martínez Sierra, hace descansar parte de la trama en las alianzas establecidas entre la abuela y la nieta, como también sucede en Sueño de una noche de agosto, y en el antagonismo de la madre, que ha renunciado a sus sueños de juventud y pretende para su hija su misma infelicidad. Nada más iniciarse la obra tenemos un

ejemplo de esto que venimos diciendo cuando la madre, *Matilde*, y la abuela, Cristina, sostienen el siguiente diálogo:

> *Matilde.- Soy su madre, y mientras esté bajo mi autoridad, tengo el deber de velar por ella y el derecho de saber a todas horas dónde está y qué hace .*
> *[...]*
> *Matilde.- Es decir, ¿que te parecería natural que tu nieta, una muchacha decente, de buena familia, de buena educación, se fuese a correr mundo como una cómica?*
> *[...]*
> *Cristina.- Si tienes en algo el amor de tus hijos, no tuerzas su camino por terquedad o por incomprensión.*[186]

Cuando *Fernanda* consigue librarse del yugo de su madre comprueba con asombro que aún mayor es que le trata de imponer su marido, a quien le replica:

> *Fernanda.- Somos iguales, completamente iguales... Dos seres humanos inteligentes, honrados, leales, que nos hemos unido para llevar la vida... a medias; somos iguales... ¡lo sabes como yo!... La ley te favorece contra mí..., pero tú eres un hombre de honor, y no es posible que te aproveches a sabiendas de una injusticia... ¡Somos iguales!*[187]

A pesar de su pugna con el marido, es preciso insistir en el hecho de que buena parte del teatro de los Martínez Sierra y el predominio de personajes femeninos entre los protagonistas de sus comedias, no incide en el antagonismo de los varones, sino en el de otras mujeres que, al igual que la *Matilde* de Seamos felices, proyectan un carácter femenino inmovilista, aferrado a normas de moral mal entendidas y dominadas por todo tipo de convenciones sociales y superficialidades.

En sus Cartas a las mujeres de España[188] los Martínez Sierra precisaron cuáles eran, a su juicio, las responsabilidades correspondientes a cada tipo de mujer, según a qué clase social pertenecieran. Así, mientras que las mujeres ricas estaban obligadas a estudiar y ser cultas, las de la clase media debían compaginar estudio y trabajo, al tiempo que las mujeres pobres tenían encomendada la tarea de trabajar con eficacia y alegría.[189]Pues bien, si las mujeres de la comedia anterior representan perfectamente el modelo de mujer de clase dirigente y acomodada, personajes como la *Isabelita* de La Suerte de Isabelita, la *Mariana* de La mujer del héroe, o la *Tirana*, de la

comedia homónima o la *Teresa*, de Torre de marfil, son ejemplos acabados de mujer del pueblo, es decir, de extracción social humilde, pero como las demás heroínas de los Martínez Sierra, bellas, inteligentes y trabajadoras. No debe perderse de vista el hecho de que todas coinciden, cada una dentro de su nivel social, en la defensa de los valores del hogar y, muy especialmente, de la maternidad y del amor. Sea cual fuere la condición social de las protagonistas, los Martínez Sierra advertían que:

> *La mujer ha nacido para la familia, para el hogar, para la maternidad, y esto no hay quien lo niegue, ni feminista ni antifeminista. La suma felicidad de una mujer está en un hogar feliz.*[190]

La suerte de Isabelita presenta el triunfo como mujer de una joven y soñadora florista a la que un décimo de lotería premiado le permite fingir que se trata de una gran dama, pero que sólo encontrará la felicidad cuando asuma con orgullo y decisión su auténtica condición social y dé muestras de todos los valores que atesora, al margen de las apariencias y de la frivolidad, como sucede con la protagonista de La mujer del héroe, *Mariana*. Se trata de una planchadora de Lavapiés que sabe estar en su sitio cuando su marido, un aviador, pierde la cabeza por una fama tan repentina como breve. Mientras él, olvidando quién es, mariposea de fiesta en fiesta, *Mariana* saca adelante el trabajo del taller de plancha gracias al que todos comen y aguarda, indulgente, la caída de su marido para recogerlo nuevamente en el hogar. Recompensa que también obtendrá *La Tirana*, una artista salida del "teatro por horas" que no cae en el libertinaje y es capaz de triunfar gracias, exclusivamente, a la calidad de su arte. La firmeza de sus convicciones morales la llevará hasta el hallazgo del verdadero amor y la construcción de un hogar para el resto de sus días.

Otro grupo de personajes, lejos de obedecer a un tipo genérico, presenta rasgos individualizadores, lo que hace que algunas comedias destaquen, precisamente, por su presencia. Dentro de este grupo podríamos incluir a *sor Gracia* en El reino de Dios, quien siendo aristócrata

consagra su vida a los demás; a *Lulú*, la prostituta que defiende la justicia social y se lanza a la calle durante la "Semana Trágica" para unirse a los demás obreros en Lirio entre espinas, y a la casi totalidad de los personajes de Canción de cuna. Las pretensiones de los Martínez sobre la calidad de sus personajes quedaron expuestas con claridad en estos comentarios que Gregorio hacía con relación a Torre de marfil:

> *psicología sutil y sencilla al mismo tiempo como conviene a la calidad de los personajes, que son todos seres vivos y perfectamente diferenciados.*[191]

Pero el escaso interés por los tipos episódicos tuvo, además de razones dramáticas, un fundamento económico, como muestra el siguiente comentario de Martínez Sierra cuando acerca de la comedia Una noche en Venecia escribe:

> *Los personajes principales, nada de tipos episódicos (a no ser que tengan un gran relieve) y poco acompañamiento: eso facilita la interpretación y ahorra mucho dinero en trajes, que es lo caro.*[192]

### III.2.2.3.- El diálogo como rasgo genérico

Un tercer rasgo común al repertorio de los Martínez Sierra es la elaboración de un diálogo hábilmente construido. En este sentido, casi todas las comedias de los Martínez Sierra, como veremos a continuación, destacan por la habilidad técnica de su construcción y por las excelencias de los diálogos, ágiles, poco forzados, naturales y, en definitiva, bien escritos. El teatro de los Martínez Sierra, aún siendo de tesis, evita la exposición discursiva y busca más la defensa de sus ideas a través del matiz y de la ironía. Por ejemplo, la "fuerza de la sangre" de la joven novicia, *Sor María Jesús*, en Canción de cuna, da lugar a esta deliciosa escena entre el *Médico*, laico y socarrón, y varias monjas:

> *Priora.- ¡Ay, doctor! Ésta me tiene muy preocupada; se me duerme en el coro, suspira sin motivo, llora sin fundamento, no le apetece comer más que ensalada.*
> *Médico.- ¿Cuántos años tenemos?*
> *Sor María Jesús.- Dieciocho.*
> *Médico.- ¿Cuántos llevamos en esta santa casa?*
> *Sor María Jesús.- Dos y medio.*
> *Médico.- ¿Y cuántos nos faltan para profesar?*
> *Sor María Jesús.- Otros dos y medio, si el Señor se digna concederle a esta humilde novicia la gracia de llegar a ser su esposa.*
> *Médico.- A ver esa cara.*
> *Priora.- Levántate el velo.*
> *Médico.- No ha tenido mal gusto el Señor. Palidita, pero torneada...*
> *Tornera.- ¡Qué don José éste!...*
> *Médico.- De modo que melancolía..., suspiros a deshora, desgana. Pues no va a haber más remedio, hijita; una ducha bien fría todas las mañanas y un rato de gimnasia al aire libre.*
> *Tornera.- ¡Gimnasia, don José!*
> *Médico.- A no ser que prefiramos escribir una carta a la mamá para que nos lleve a casita y nos busque un buen novio.*
> *Sor María Jesús.- ¡Ay, don José, servidora tiene vocación de religiosa!*
> *Médico.- Bien, bien; entonces agua fresca, hijita. No hay otra terapéutica posible. Contra melancolías a los dieciocho años, o ducha o matrimonio.*[193]

Hasta tal punto tienen importancia los diálogos en este teatro, que cuando Martínez Sierra escribe obras como La suerte de Isabelita o Lirio entre espinas, la crítica habló de cierta regeneración del género chico a través, precisamente, de un diálogo nada escabroso y ajeno a los chistes y a las frases de mal gusto. La necesidad de hacerse grato al público explica el predominio de un tipo de diálogo muy "picado", en el que la frase corta, el humor y la ausencia de chistes, retruécanos y términos "groseros" son sus rasgos más habituales. Una muestra de esto que señalamos podrían ser diversas intervenciones de Pierrette en la comedia Hechizo de amor:[194]

> *Pierrette.- Todos empeñados en amar lo imposible. Mi señora a su esposo; Arlequín a mi señora... y a mí, que sería la quintaesencia de la posibilidad...*[195]
> *Pierrette.- Ahora procura consolarse... quiero decir que tiene visita... observaba con tristeza las huellas que la filosofía marca en vuestra frente.*[196]

O la escena final de Sueño de una noche de agosto, en la que tras una almibarada declaración de amor, se produce el siguiente diálogo:

> *Barbarita.- ¡Niña, di ya que sí o que no de una vez!*
> *Aparecido.- ¡Ah!*
> *Rosario.- ¡Eh!*
> *Barbarita.- ¡Bien está el melindre, pero hasta cierto punto!*
> *Rosario.- ¿Pero... no estabas... dormida?*
> *Barbarita.- ¡Hija! En noventa años, ¿querías que aún no hubiese aprendido a dormirme y a despertarme a tiempo?*
> *Rosario.- ¡Abuela!*[197]

El registro más utilizado por los Martínez Sierra, es el coloquial, aunque algunas comedias ofrecen una leve caracterización lingüística de algunos personajes que emplean otros registros. En cualquier caso, se trata de una caracterización bastante superficial que se limita, en general, al uso de un reducido número de voces, pero nada más. Así, por ejemplo, en La sombra del padre encontramos un personaje como *don José* caracterizado en su habla como un indiano, con expresiones como "mi hijito", "linda no más" o "currutaca", que delatan su pasado mexicano. Otro personaje de esta misma comedia, *Juaco*, representa el tipo de asturiano apegado a sus raíces

merced al empleo de expresiones como "mociquina", "somellarse", "ye" o "yera", de procedencia bable.

En ocasiones, la extracción humilde de un personaje también se completa gracias al empleo de un registro vulgar, como la *chiquilla* de Torre de marfil, entre cuyos rasgos sobresalen las apócopes de la preposición "para" y de algunas formas verbales, la caída de la -d- intervocálica y la velarización del diptongo [bwé]. Sirva como ejemplo el siguiente parlamento de dicho personaje, que en la escena segunda del primer acto dice: "pa mi padre... y pue que pa mi agüelo que está baldao". En esta misma obra, la procedencia montañesa de la familia Gutierre de Velasco se deja notar en el empleo del sufijo -uco, en voces como "infelizuco" o "Gabrieluco". Otra de las comedias que presenta una evidente caracterización social de algunos personajes a través de sus registros lingüísticos es El reino de Dios. En ella son frecuentes los casos de caída de consonante final *-usté, señó-*, las amalgamas *-estasté* por está usted, *misté* por mire usted-, los yeísmos *-chiquiyos, eya-*, el empleo del seseo *-presiosa, encarselaítos-*, los casos de rotacismo *-gorpe-*, la pérdida de la -d- intervocálica *-descoloría-*, las formas apocopadas *- pa, tié-* o las metátesis *-naide-*.[198]

Algunas de las comedias de los Martínez Sierra muestran sus vínculos con el modernismo a través del empleo de un léxico en el que abundan las flores, las fuentes, los jardines, el agua, los silfos, los sueños como ocurre en Teatro de ensueño, El pavo real o en Hechizo de amor, comedia que se inicia con la siguiente acotación:

> *En el jardín de Pierrot. A la derecha un cenador con bancos rústicos. Es primavera. Árboles y plantas columpian sus ramas cuajadas de flores, incensando los aires. La tierra canta con la voz de los pájaros, y el cielo sonríe con la luz del sol. Colombina, sentada dentro del cenador, cuyo ramaje la oculta casi completamente, parece meditar melancolías. Pierrot pasea en el fondo; contempla alternativamente el cielo y la tierra, va deteniéndose ante los árboles floridos y habla con las flores.*[199]

Precisamente en esta comedia, además de los ecos modernistas de carácter léxico, la métrica de las dos estrofas que canta Arlequín, dos sextillas agudas que también habían sido muy queridas por algunos poetas modernistas, como José Martí y Julián del Casal, revitalizadas en los albores del Modernismo, refuerzan estrechamente los vínculos de esta comedia con la estética modernista, como también lo hacen la idealización de la realidad y la presentación de difusos estados de conciencia. Ésta es la composición a que nos hemos referido:

*Las rosas blancas son frentes,*
*los granos de trigo dientes,*
*los ojos estrellas son;*
*alabastro vivo el cuello;*
*mata de luz el cabello,*
*y la risa una canción.*
*¡Quién fuera en tu frente rosa,*
*diente en tu boca preciosa,*
*clara estrella en tu mirar,*
*de tu cuello tibia vena,*
*de tu pelo la cadena*
*y de tu voz un cantar!*[200]

También se puede apreciar esta deuda con el Modernismo en una comedia como Canción de cuna, en la que la transición que se establece entre los actos primero y segundo se consigue a través de un extenso texto en pareados alejandrinos, y en la que se refuerza la idea de enclaustramiento y las ansias de libertad de las monjitas con el valor simbólico de un canario enjaulado que una de ellas quiere poner en libertad y con el juego luminoso que un trozo de espejo permite gracias a la luz que entra por la ventana de la celda. Es fácil relacionar esta imagen con la que aparece en el romance "La monja gitana", de García Lorca, en el que una monja sueña con la libertad en el exterior mientras "la luz juega al ajedrez alto de la celosía".

Así pues, podemos concluir señalando que el dominio de la técnica del diálogo y sus diversas posibilidades le permitía a Martínez Sierra confiar en el éxito de una comedia como Mujer

y manifestar que "no obstante lo leve del tema y la frivolidad del procedimiento, es jugosa y sabrosa de diálogo como pocas y variadísima de matices".[201]

### III.2.2.4. La estructura y las didascalias como recursos de renovación

La mayor parte de las piezas del repertorio de los Martínez Sierra está constituido por obras en dos y tres actos, como Canción de cuna, El ama de la casa y La sombra del padre, todas en dos actos, y Amanecer, El reino de Dios, Seamos felices, Sueño de una noche de agosto, Torre de marfil y Triángulo, todas éstas en tres actos; pero no faltan ni interesantes piezas en un sólo acto, como Cada uno y su vida, El amor brujo, El ideal, La suerte de Isabelita o Lirio entre espinas, ni piezas dramáticas en más de tres actos, como Don Juan de España, tragicomedia en siete cuadros, El corazón ciego, comedia en cuatro actos y Sortilegio, comedia en diez cuadros.[202] Esta cuestión no tendría mayor importancia si no tuviéramos en cuenta que algunos de los intentos renovadores de los Martínez Sierra tuvieron que ver con una modificación de la estructura formal de las comedias. Así, El reino de Dios es un "tríptico", pues cada uno de sus actos tiene cierta independencia y sólo la presencia de la monja protagonista dota de unidad a la obra. Semejante principio vale también para Don Juan de España, obra compuesta por siete cuadros yuxtapuestos. En este sentido, una de las obras cuyo procedimiento llamó más la atención fue Triángulo, pues la salida de uno de los personajes hacia el patio de butacas deja la comedia sin desenlace, con lo que Martínez Sierra entendía que se rompía de modo innovador la estructura tradicional. Pero aún más importante que su división en actos o escenas fue el hecho de que todo este teatro se concibió para ser representado, de manera que algunas de sus obras pierden su sentido si no cuentan con la participación directa del público. En ocasiones alguno de los personajes se dirige directamente al público, como ocurre en La mujer del héroe, donde *Mariana* se dirige a los espectadores en los siguientes términos:

*Respetable público: terminó el sainete. Su moraleja es ésta: la mujer que se enamora de veras de un hombre, sea héroe, sea bandido, se ha fastidiao; porque en amor, señoras y señores, el que más pone más pierde [...] Ojalá sus sencillas palabras, que el autor ha pedido prestadas al sobrio lenguaje de su pueblo, hayan logrado trasmitiros la emoción sincera que ha hecho temblar su mano al componer de modo humilde un canto de alabanza a la honradez fundamental, a la prudencia, a la fortaleza sazonada de gracia, a la abnegación, a la generosidad y al clarísimo instinto de justicia que forman el alma agridulce, bravía, áspera y admirable de la admirabilísima mujer madrileña.*

También las dimensiones del teatro, es decir, del espacio físico en el que las comedias habían de ser representadas es algo que los Martínez Sierra vigilaron con atención. Una comedia como Seamos felices nos ofrece la siguiente acotación al comienzo de la escena segunda del acto primero:

*recoge los sombreros y los abrigos de los que entran, y sale con ellos, o los deja bien arreglados, si el tamaño de la escena lo permite.*

Otras veces son también las acotaciones las que nos hablan, casi como si de un espetáculo "interactivo" se tratara, de cómo la reacción del público condicionará el final de la obra. Esto ocurre en La mujer del héroe, en cuya última acotación del primer acto se puede leer:

*Se sienta en un rincón y llora, limpiándose los ojos con el delantal. Cae el telón rapidísimamente. Si el público aplaude y el telón se levanta, Mariana sigue llorando, y la señora Andrea contempla con indignación al señor Ramón, que se ha apoderado del plato de jamón, y, sentado a la mesa, se le está comiendo con santa calma.*

Pero sin duda, la decisión de *Faustino*, personaje central de Triángulo, de abandonar el escenario e instalarse en una butaca entre el público provoca el siguiente final:

**Faustino**.- (Huyendo de ella, en paroxismo de terror, se precipita al patio de butacas.) ¡Tú!
**Diana**.- ¡Espera!...¿Dónde vas?
(Pero él ya no responde. Se ha instalado en una butaca que encuentra libre, y apenas sentado en ella cambia por completo de expresión. Sonríe satisfecho y se frota las manos complacido, mirando al escenario con regocijada curiosidad, como diciendo: A ver en qué para esto.)
**Diana**.- (Espantada al verle saltar.) ¿Qué haces? (Con terror mirándole de hito en hito.) ¿Te has pasado al público?... ¿Te has convertido de protagonista en espectador? (Con desolación súbita.) Entonces... ¡no hay solución posible! (Mira al cielo desconsolada.) ¡Se acabó la comedia! (Coge las dos maletas que ha abandonado Faustino y sale por la izquierda sollozando.) ¡Se acabó la comedia!

**Faustino**.- (Satisfechísimo) ¡Se acabó la comedia! (Se levanta, se pone con toda calma el abrigo y el sombrero que le da un acomodador y sale con toda tranquilidad por el pasillo del patio de butacas. Mientras está saliendo se ilumina la sala y el sexteto toca un pasacalle alegre.)

La búsqueda de la novedad y la sorpresa en los finales era, a juicio de Martínez Sierra, una de las vías para captar el interés del público español, pues no en vano le declaraba a su mujer: "ya sabemos que las comedias españolas necesitan final".[203]

### III.2.2.4.a.- Las obras "de construcción"

Aún siendo un teatro de tesis, los Martínez Sierra nunca dejaron a un lado el valor intrínseco que tiene la construccion de las comedias. En este sentido, no podemos olvidar la destacadísima actividad de Gregorio como director de escena. Por ello, su interés renovador llevó a los Martínez Sierra a considerar la necesidad de acudir a compositores de talento, pero que no hubieran caído en la comodidad del éxito fácil satisfaciendo los gustos de buena parte del público, por lo que pensaron en José María Usandizaga como músico para una nueva obra, que habría de titularse Las Golondrinas,[204] drama lírico en tres actos que se estrenó en el teatro Price,[205] de Madrid, el 5 de febrero de 1914. El libreto es una ampliación de Saltimbanquis, una de las piezas breves de Teatro de ensueño,[206] libro de marcado carácter modernista en el que colaboraron Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

El drama cuenta la historia de un grupo de artistas en el que destacan tres personajes: *Lina*, soñadora y feliz; *Cecilia*, amargada y deseosa de gloria y éxito, y *Puck*, perdidamente enamorado de *Cecilia*, al tiempo que ignora a *Lina*, quien lo ama en secreto. Por su parte, *Cecilia*, que sólo piensa en triunfar, lo abandona para proseguir su carrera en solitario. Meses más tarde, la compañía, con *Puck* a la cabeza, ha triunfado y coincide en un teatro con *Cecilia*, también artista afamada. *Puck* la ve y corre tras ella, pero ésta vuelve a rechazarlo y él la mata. En la última escena, *Puck* y *Lina* se declaran su amor y *Puck* es apresado por la justicia.

El éxito de la obra fue realmente estruendoso y en él se llevó la mayor parte el compositor, José María Usandizaga, a pesar de lo cual, la crítica subrayó algunas notas interesantes referidas al trabajo de los Martínez Sierra. Una de ellas fue que, a pesar de que la tragedia del payaso era un

tema explotado hasta la saciedad, el libreto había sido compuesto con inventiva, "sin violentar las situaciones, sin rebuscar los efectos al uso artificiosamente zarzuelesco; natural en la acción y sencillo en el procedimiento (El Imparcial). También se elogió la presentación de "tipos simpáticos y conmovedores" (Heraldo de Madrid), y la habilidad de los Martínez Sierra en "encontrar situaciones numerosas para que el compositor se luzca, dando de paso novedad a un asunto ya tan conocido" (La Época). Pero, a nuestro juicio, el mayor interés de Las Golondrinas reside en su aspecto renovador. José Alsina manifestó que "abre camino a los intentos de zarzuela moderna, rompiendo la monotonía de las operetas vienesas y demás producciones sucedáneas de los últimos tiempos" (El País). Precisamente, una de las escenas más unánimemente elogiadas fue la de la pantomima, género en el que Gregorio Martínez Sierra buscaría una de las vías de renovación escénica en su Teatro de Arte gracias a la combinación de la música, la danza y el color.

Incluso el único defecto que se le imputó a la parte realizada por los Martínez Sierra nos parece un intento también renovador. Algunos críticos mostraron su rechazo a la construcción rítmica de algunos cantables en los que los autores habían sustituido el verso modernista, marcadamente acentual, por el verso libre o por el poema en prosa, como por esas mismas fechas empezaban a hacer otros poetas procedentes del modernismo o que ya se situaban en el ámbito de las vanguardias. A pesar de la poca calidad de estos versos, la concepción nos parece altamente significativa, aunque algunos sostuvieran que "los cantables suenan tan pésimamente por empeñarse en hacerlos en prosa sin ritmo" y concluían: "Eso, por muy moderno que sea, es antiartístico y daña el oído" (El Liberal).

Así pues, la crítica[207] no dejó de señalar, tanto en sus virtudes como en sus defectos, la orientación renovadora de esta propuesta dramática de los Martínez Sierra, lo que continuaba situándolos entre los dramaturgos más interesantes del momento, pues en medio del ambiente que

dominaba en el teatro del momento, esta atmósfera de ensoñación y de idealismo en la escena suponía un contraste muy llamativo y sugerente.

Otra de las piezas más interesantes de este grupo, por su concepción total, fue El Amor brujo, gitanería en dos cuadros, con libreto de Gregorio Martínez Sierra, música de Manuel de Falla, y decorados de Néstor Fernández de la Torre, que se verificó el día 15 de abril de 1915 en el teatro Lara, de Madrid. Esta pieza, pensada para el lucimiento de Pastora Imperio, a pesar de su éxito de público y de su enorme trascendencia posterior, no despertó el mismo interés entre la crítica[208] que reseñó su estreno. Ciertamente, la obra no fue muy bien comprendida,[209] debido a lo novedoso de su concepción y de su factura. La denominación "gitanería" pareció poco justificada a varios críticos que coincidieron en señalar que "aquel cuadro, poéticamente considerado, lo mismo puede ser húngaro, que italiano o ruso. No tiene colorido, no ya andaluz, sino ni siquiera español" (El Liberal).

No obstante, algún crítico se percató de que el espectáculo ofrecido en el teatro Lara, "conglomerado de canto y baile", estaba en consonancia con "las nuevas fórmulas que hoy revolucionan el mundo del arte" (ABC). Esto hizo de El Amor brujo una "obra pintoresca, eminentemente decorativa" en la que destacan, por encima de todo, la partitura de Manuel de Falla y las pinturas de Néstor. Con todo, algún crítico también apreció la estrecha relación que guarda con el "género ínfimo" y cómo se trata de un espectáculo "lírico-bailable-pantomimesco" en el que Martínez Sierra, director del espectáculo, demuestra ser un maestro consumado (La Correspondencia).

Por lo que al libreto se refiere, cuya redacción completa se atribuyó María de la O Lajárraga,[210] la crítica subrayó cómo servía hábilmente para el desarrollo de la partitura (Heraldo de Madrid, El País, El Imparcial) y presenta algunos "versos de aroma popular" (La Prensa), que, no

obstante, son lo más endeble de la obra y lo menos apropiado para el lucimiento de la bailaora Pastora Imperio, cuyas dotes para la declamación eran muy limitadas y provocaron la indignación de algún crítico (La Época). Entre los principales aciertos del libreto se destacó el romance del pescador, "de mucho interés y emoción" y "cuya letra, desordenada y espontánea, es característica de las improvisaciones gitanas" (El Imparcial).

La construcción de personajes es otro de los "defectos" de que adolece la obra, ya que, aunque intervienen varios, se trata de "figuras decorativas", a excepción de Pastora Imperio, para cuyo lucimiento se concibió el espectáculo.

En definitiva, aunque varios críticos se mostraron muy favorables a la obra (La Correspondencia, El Imparcial, La Prensa, ABC, Heraldo de Madrid), otros la rechazaron total o parcialmente (El Liberal, Diario Universal, El País, La Época), lo que puso de manifiesto las afinidades y divergencias que se daban entre los críticos madrileños del momento, pero que no impide considerar que, por su construcción, El amor brujo fue otra de las piezas destacadas del repertorio de los Martínez Sierra.

Importante fue también el éxito que obtuvo Don Juan de España,[211] tragicomedia en siete actos, estrenada en el teatro Eslava, de Madrid, el 18 de noviembre de 1921. Cada uno de los siete actos presenta al personaje que da título a la comedia en varios escenarios por los que discurre su agitada vida, desde Italia hasta España, pasando por Flandes y París, aunque este acto fue suprimido de las representaciones dada la excesiva duración de la obra. El público le dispensó una buena acogida, pero por lo que a la crítica[212] se refiere, nuevamente se mostró claramente dividida. Entre los detractores, el aspecto que más pusieron de relieve para valorar negativamente la obra fue la escasísima consistencia de los personajes, en especial *don Juan*, debido a que los Martínez Sierra no los habían delineado, ni se habían detenido en la matización psicológica de los mismos, porque la

obra carece de brío y de pasión y había quedado reducida a "palabra superfríamente lírica, vulgar y resobada filosofía y reminiscencias literarias" (La Correspondencia, Heraldo de Madrid). Por lo que al personaje central se refiere, se les reprochó a los Martínez Sierra que hubieran hecho desaparecer toda la tragedia del caballero, por lo que Manuel Pedroso escribió: "el rasgo de eternidad que da aliento a la leyenda de don Juan, se ha convertido en revista de gran espectáculo. Lo trágico del personaje en ligeras situaciones, a veces agradables". Algo semejante opinó José de Laserna, quien vio cómo los méritos de la obra residen en la magnífica presentación escénica y en la hábil dirección, pero no en sus valores dramáticos, ya que el *don Juan* de los Martínez Sierra es un personaje desidealizado, despoetizado y desvirilizado (El Imparcial). Otro de los aspectos que más señaló la crítica fue el carácter fragmentario y quebrado de la comedia (El Imparcial, La Época), cuya excesiva duración, motivada por los numerosos cuadros y la dificultad de las mutaciones, provoca inevitables caídas en la atención de los espectadores, a pesar de que uno de los actos de la obra original había sido suprimido. El crítico de La Época, aun renociendo que la obra tiene "algún momento en que brota la emoción dramática", opinó que la disposición episódica es perjudicial para las obras dramáticas porque impide, a su juicio, la trabazón entre los episodios y de este defecto adolece Don Juan de España, por lo que afirmó: "No asistimos a un drama, sino a fragmentos o relámpagos de un drama". También pareció inevitable valorar esta obra a partir del texto de Zorrilla (La Época, Heraldo de Madrid, La Correspondencia, El Liberal, Diario Universal), y alguno de los que establecieron comparaciones entre la obra de los Martínez Sierra y la de José Zorrilla, señaló la modernidad del primero, "y por más moderno, menos lírico, menos exaltado, menos ampuloso, menos imaginativo, más dado a las apariencias que a las realidades; más cuidadoso de la forma que de la entraña, más espectacular por lo que lo rodea que por él mismo, más, en suma, espejo que figura carnal" (El Liberal). Por ello, el propio Martínez Sierra, que

consideraba Don Juan de España la más internacional de sus comedias,[213] salió al paso al publicar una autocrítica[214] en la que declaró su intención de dar "una interpretación personal del gallardo pecador español", al tiempo que defendió la construcción episódica con el fin de formar un conjunto armónico y esencial a través de la diversidad y de la yuxtaposición de los cuadros. Con este procedimiento dramático buscó, además, centrar toda la emoción de la obra en la acción más que en "la bella palabra" y romper las unidades de tiempo, lugar y acción para imitar a su héroe "que, como ustedes saben, nunca acostumbró a respetar ley, tradición ni buena costumbre". Así lo entendieron quienes veían lo "acertado del ambiente de cada acto", dominado por el carácter literario y sentimental (La Prensa), en el que el protagonista, que "se mueve con propiedad y sin desentonar", tiene existencia propia (Diario Universal).

En este sentido, son esclarecedoras las palabras de María de la O Lejárraga, quien explicó así la génesis y el proceso de elaboración de Don Juan de España:

> *Años hacía que Gregorio Martínez Sierra deseaba diésemos al teatro nuestra propia versión de El burlador de Sevilla [...] Contribuyó no poco a la decisión de emprenderle el entusiasmo que la idea despertara en Manuel de Falla [...] Gregorio tuvo el empeño en que aprovecháramos en lo posible los lugares de acción consagrados por la tradición donjuanesca [...] Imaginada y planeada en un invierno madrileño, en Madrid está escrito el primer acto; en la primavera hicimos mi marido y yo uno de nuestros acostumbrados viajes a París y allí [...] se escribió el segundo [...] y yo escribí el tercero [...] el acto cuarto se escribió en Viena [...] En Berlín salió a luz el acto quinto [...] De vuelta en París encontré a mi compañero, que allí me esperaba, y se resolvió y escribió el acto sexto; el séptimo y último en Madrid, ya entrado el otoño.*[215]

Pero sin duda, uno de los éxitos más destacados del Teatro de Arte fue el obtenido con la puesta en escena de El pavo real, comedia poética en tres actos, de Eduardo Marquina y los Martínez Sierra, estrenada en el teatro Eslava,[216] de Madrid, el 14 de noviembre de 1922. Aunque todas las reseñas presentaron a Eduardo Marquina como único autor de la comedia, el epistolario de Martínez Sierra revela que el trabajo del poeta consistió, fundamentalmente, en la

versificación.[217] En una de las dos cartas en que Martínez Sierra se refiere a este hecho le comenta a su mujer:

> *En El pavo real han divertido mucho a la gente los cambios de lugar, y a Marquina siempre le será más fácil hacer escenas rápidas. Lo que más ha asombrado a la gente, tratándose de una obra del autor de Ebora, es que no para un momento. Ya te dije que corté sin piedad, y él tuvo una paciencia sin límites para hacer composturas y enlaces. También le he acostumbrado definitivamente a quitar todos los ripios y todas las palabras que no son claras.*[218]

Efectivamente, la crítica[219] se deshizo en elogios al tiempo que llamó la atención acerca de las profundas diferencias que apreció entre esta comedia y el resto de la producción teatral de Marquina. En líneas generales, se consideró que El pavo real supuso un "adelanto en el modo constructivo de su autor" (La Correspondencia, El Sol), debido al abandono de lo concreto y la búsqueda de lo que José Alsina definió como "las regiones inefables del sentimiento". *Alejandro Miquis* (Anselmo González) tampoco pasó por alto esta evolución, pues "quizás en otros tiempos el Sr. Marquina hubiese utilizado las posibilidades que le daba el ambiente en que la leyenda se desarrolla para hacer una obra de espectáculo con grandes tiradas líricas; pero el Sr. Marquina ha depurado ya su arte", que, a jucio de José de Laserna, era menos rígido y envarado ahora y más espontáneo y flexible. En esta apreciación coincidió Melchor Fernández Almagro, quien escribió: "hallamos, en efecto, delicadezas y ternuras que nos eran casi desconocidas en la inflexible musa de Marquina".

Todos estos juicios nos hacen suponer que la mano de los Martínez Sierra se dejó notar, pues la preponderancia del sentimiento y de la ternura, entre otros rasgos que veremos a continuación, sí constituyen buena parte de las características casi permanentes de su teatro.

Algunos críticos observaron que El pavo real, además de ser una bella comedia, abrió los horizontes del teatro poético y aportó aires renovadores (La Voz), pues Marquina había acertado

en la versificación, "que es fácil, brillante, diversa, rica, sobria, decorativa, emocional cuando el trance lo pide, retórica en lo que es accesorio, llena de originalidad, de prestancia y de color en todo momento", y también había acertado en la mecánica teatral y en la elección de la leyenda, "que es poética, interesante y cordial" (EL Liberal). En este sentido, la comedia está construida sobre moldes ya usados anteriormente por los Martínez Sierra en obras anteriores, como El reino de Dios o Don Juan de España. Se trata, nuevamente, de una "novela escénica en catorce capítulos, con las inevitables interrupciones de continuidad" (El Imparcial), procedimiento muy apropiado para el lucimiento escenográfico en el que tan interesado estaba el director del teatro Eslava. Sin embargo, estos constantes cambios en el lugar de la acción no complican en modo alguno la acción, cuyo rasgo más destacado es la sencillez (La Prensa, Heraldo de Madrid). Gracias a esta combinación, visualidad, acción y sencillez, la obra se juzgó como un afortunado tránsito entre la poesía lírica y la dramática, cuyo mérito reside en que Eduardo Marquina había sabido atenerse "a la fórmula, tan eminentemente artística, de la sencillez; sencillez que ya dejamos señalada en la acción dramática, reducida a un mínimum de complicación, y sencillez en la forma que, sin perder en ningún momento la necesaria elevación lírica, se humaniza constantemente y adquiere en momentos culminantes muy patente calor cordial" (Diario Universal). Por ello, casi intuitivamente, *Floridor* hizo un doble elogio, exclusivamente dirigido a Eduardo Marquina, pero que no deja de tener cierto toque de ironía cuando escribió: "Pero no sólo hay que celebrar en esta ocasión el acierto rotundo, definitivo del poeta, sino también la victoria del autor, que ha sabido interesar y conmover con una acción sencilla aromada por el perfume de la ingenuidad" (ABC).

Por último, otro de los aspectos que más agradó a la crítica fue la creación de un ambiente cargado de matices y sugestiones en el que destaca la idea, tan del gusto de los Martínez Sierra, de "la ilusión atrayente del amor, capaz de sobreponerse a todas las realidades de la fortuna, del poder

y de la gloria, ilusión materializada y divinizada a un tiempo por el amor maternal y convertida en ráfaga vivificadora frente a la muerte misma" (El Sol).

Gracias a todas estas características, El pavo real gozó de la aprobación incondicional del público, no sólo adulto, sino también infantil, pues Martínez Sierra anunció varias funciones de esta comedia para ser programada en su "Teatro de los niños".[220]

Tras el éxito obtenido con El pavo real, Martínez Sierra y Eduardo Marquina acordaron el estreno de una nueva obra, Una noche en Venecia, que, abandonando las exquisiteces orientales, diera paso a otras también apropiadas para el alarde escenográfico. Sin embargo, el resultado fue negativo y Martínez Sierra tuvo que esperar hasta 1924 para ver de nuevo una obra de su repertorio acogida con agrado por el público y, aunque en menor medida, por la crítica. Ya señalamos en otro lugar[221] cómo el período comprendido entre 1922 y 1924 estuvo marcado por especiales tensiones dentro de la pareja de colaboradores, lo que provocó, sin duda, que la producción dramática se resintiera notablemente.

Por ello, habría que esperar unos años para que los Martínez Sierra ofrecieran otra de las obras que podríamos considerar de éxito. Casi al final de su carrera en España, los Martínez Sierra dieron a conocer una de sus comedias más sorprendentes desde el punto de vista de su construcción, Triángulo,[222] que sólo adquiría completo sentido si llegaba a los escenarios. Esta "farsa un poco seria" en tres actos, fue estrenada en el teatro Infanta Beatriz,[223] de Madrid, el 4 de febrero de 1930. El público se mostró muy interesado por esta comedia que plantea el conflicto de un hombre que por culpa del destino se ve legalemente casado con dos mujeres a las que ama y que, a su vez, están locamente enamoradas de él. El éxito fue enorme y así le relató Gregorio a María el estreno en Barcelona:

> *Niña: hemos estrenado Triángulo con gran éxito. El primer acto interesó desde el primer momento y gustó plenamente: el naufragio fue de gran efecto -nos había dado mucha*

*guerra en los ensayos- y aplaudieron con calor. Las primeras escenas del acto segundo, incluso la llegada de Diana, les interesaron enormemente y creyeron que la obra seguiría en tono dramático. Se desconcertaron al darse cuenta de que era una farsa, aunque no debieron sorprenderse puesto que lo habían leído en periódicos, programas y carteles. Y así estuvieron hasta el final, pero dominados siempre. Se rieron infinitas veces y no hicieron ni el más leve movimiento de protesta. La comedia se tenía en pie y vencía en toda la línea, contra el sentir general del público, que se encontraba frente a una técnica desusada y un humorismo poco frecuente en obras españolas. No se puede pedir mayor triunfo. Cuando saltó al patio de butacas Faustino se quedaron como asustados. En resumen: un éxito que nos honra mucho y a mi entender una obra que vivirá.*[224]

En cuanto al juicio de la crítica,[225] hay que señalar que, en líneas generales, aplaudió decididamente la farsa. Uno de los rasgos que más destacó de la misma fue "su hábil construcción", siguiendo un procedimiento muy cómodo que consiste en "crear un conflicto y rodearle de todos los alicientes de originalidad, dentro del procedimiento, y de curiosidad, contando de antemano que la solución no existe" (El Imparcial). Algunos críticos señalaron la habilidad de los Martínez Sierra para "demoler viejos prejuicios dramáticos" (El Sol), especialmente mediante el "sistema pirandeliano" (El Imparcial) de hacer que un personaje abandone la escena y se sitúe en el patio de butacas. Esta situación irónica, "este desdoblamiento del personaje que salta de un plano a otro" (El Sol) fue, sin duda, uno de los aspectos más llamativos de la farsa, pues deja todo el conflicto sin solución, aunque a jucio de algunos críticos (El Sol, Heraldo de Madrid), el abandono de la escena por parte del personaje es una forma sutil de mostrar su suicidio. Sin embargo fueron muchos los que consideraron que con esta reacción del personaje la comedia queda sin desenlace (El Liberal, ABC).

Para Arturo Mori, lo más "interesante de Triángulo es el tránsito brusco, pero habilidoso, del melodrama a la comedia bufa" (El Liberal), mientras que para Luis Araujo Costa lo que hace de la obra una comedia de muy alto nivel es "el lenguaje, el diálogo, la conversación interesante y siempre bien torneada que sostienen entre sí actores y actrices". Continuó este crítico señalando

que hay "en las palabras, frases y conceptos de Triángulo suavidad, finura, ingenio, rapidez y oportunidad en las réplicas" (La Época), virtudes todas ellas reconocidas por el propio Martínez Sierra cuando le escribe a su mujer:

> *Ya sabía yo que Triángulo correría mundo. Estoy encantadísimo con la obra. Todo está bien: el asunto, el diálogo, los caracteres, y sobre todo el tono general.*[226]

Esta fue el juicio de *Floridor*, quien resumió su crónica afirmando que "la farsa es divertida, de elegante y espiritual humor, de gracioso y fino diálogo" (ABC), aunque los personajes sean de "papel pintado" y el recurso de buscar la solución entre el público, como hacía Evreinoff en La comedia de la felicidad, estuviera ya "un poco manido" (La Voz).

Lo que más sorpresa produjo fue, como hemos indicado, la escena final en la que *Faustino*, el protagonista, resulta ser involuntariamente un bígamo que se ve en la obligación de elegir entre sus dos esposas, por lo que, abrumado, decide abandonar el escenario y trasladarse al patio de butacas. Este final de comedia tan novedoso y metateatral pareció abrir un nuevo estilo dentro del teatro de los Martínez Sierra, que pensaron desarrollar en su siguiente comedia, Sortilegio, cuyo texto no hemos localizado, pero que Goldsborough Serrat afirmó haber visto manuscrito en el domicilio de Catalina Martínez Sierra. El propio Gregorio hizo unas declaraciones al diario La Nación en las que indicaba:

> *Esta pieza, de la que tengo escritos dos actos y medio, se titula Sortilegio y reservo la primicia de su estreno para el público de Buenos Aires. La audacia del tema que abordo, y que tiende a fustigar los errores que se cometen y los prejuicios que se mantienen en nombre de principios éticos, cuya observancia inviolable por los espíritus tradicionalistas, llega, a veces, a desgarrar las vidas en plenitud de ambiciones y de sueños, está acompañada por las innovaciones en la forma: Sortilegio se desarrollará en diez cuadros de impresiones rápidas y enseñanzas concretas.*[227]

Acabada su época como empresario del teatro Eslava, de Madrid, y tentado por la posibilidad de iniciar una nueva carrera en el recién nacido cine sonoro, Gregorio Martínez Sierra

emprendió con su compañía varias giras por Hispanoamérica, de las que nos ocupamos en otro lugar, que se caracterizaron por la explotación ante nuevos públicos de todo el antiguo repertorio de la compañía más comedias nuevas de otros autores y algunas, pocas, suyas. De éstas, las dos últimas -Seamos felices y Triángulo- alcanzaron un importantísimo éxito de público y el reconocimiento, también mayoritario, de la crítica de aquellos países.

Así pues, podemos concluir señalando la presencia de una serie de rasgos temáticos y formales en el repertorio de los Martínez Sierra que, además de dotarlo de coherencia y homogeneidad, muestran un evidente esfuerzo renovador perfectamente armonizado con la concepción de la dirección y de la puesta en escena. Por ello, aunque no todas las obras que sometieron a jucio de público y de crítica gozaron de la misma aceptación, es importante señalar que se trata de uno de los repertorios más querido por el público de su tiempo y que la crítica, con frecuencia, encontró en él aspectos de sumo interés. Tanto las obras de "instinto maternal" como aquéllas creadas a partir de la particular concepción que los Martínez Sierra muestran del "sentimiento amoroso" formaron parte de un teatro de tesis que, merced a sus rasgos particulares, a saber, creación de relevantes caracteres femeninos, tratamiento de asuntos concernientes a la mujer y elaboración de diálogos frescos, ágiles y muy teatrales, no puede ser pasado por alto, ya que aporta valiosas claves sociológicas y estéticas del teatro español de preguerra.

# NOTAS

1. Para un completo acercamiento a la presencia del teatro extranjero en lenguas romances sobre los escenarios madrileños véase Mariano Martín Rodríguez, El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936), Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

2. Agradezco a Andrés Peláez que me haya facilitado algunos de los documentos que figuran en este capítulo y cuya procedencia indicaremos oportunamente.

3. Así lo prueban sendas cartas remitidas por Santiago Rusiñol y Maurice Materlinck a Gregorio Martínez Sierra, que nos han sido facilitadas por Andrés Peláez y cuyo texto transcribimos a continuación:

*Estimadísimo amigo. Le incluyo el contrato firmado para la traducción de Vida y dulzura. Precisamente estos días he recibido carta de Luigi Motta, anunciándome que se estrenará pronto en Italia, según me dice, por una excelente compañía.*

*Hace muchos días que quería escribirle a usted por muchos motivos, pero usted ya sabe y disculpa mi pereza crónica en escribir.*

*Primeramente le quisiera hablar del Álbum de Jardines que ha publicado usted. Es de un buen gusto exquisito, y las reproducciones son excelentes. No le digo nada del prólogo porque una vez más me prueba usted el cariño que me tiene y de que no me olvida a pesar de lo mucho que le dan que hacer sus aventuras de director-empresario, pero puede usted estar convencido que sé lo que vale su amistad y le guardo siempre el mejor recuerdo.*

*También he visto la edición encuadernada de La virgen del mar y también es otro primor. Es una preciosidad.*

*Yo sigo, tan pronto enfermo, como salvado. Ya sabe usted que mi destino es llegar a los ochenta y dos años, así es que como va para largo, sigo trabajando como siempre.*

*No sé si sabrá usted que estos días he estrenado un sainete con muy buen éxito. El público se ríe mucho y yo también. Dentro de dos o tres días recibirá usted un ejemplar. No sé si le servirá para Eslava porque es un asunto un poco local. Usted verá. Si no le sirve y quiere usted traducirlo me lo han pedido para estrenarlo enseguida en lo que era cine Doré y que ahora van a convertir en teatro, y si no tuviera usted tiempo para traducirlo, me lo dice usted y lo haré traducir para quedar bien con los empresarios que me lo han pedido, que por cierto me dijo le haría a usted una visita y le hablaría de este asunto.*

*Estoy ensayando El català de la Mancha. Si la empresa y los cómicos no se equivocan será un gran éxito. Yo con tal que fuera la mitad de lo que ellos predican estaría encantado. En fin, como en todo caso la catástrofe tiene que ocurrir el día seis del próximo diciembre, pronto lo veremos. No le digo nada de la Victoria de nuestros aliados. A mí ya me cuesta dos ataques de gota. Pero qué son dos ataques comparados con los de Francia. Saludos y mil abrazos a María y a los amigos y para usted un buen apretón de manos de su amigo de siempre. Santiago.* (Carta de Santiago Rusiñol, con membrete del Lion D'or, fechada en Barcelona, el 26 de octubre de 1918 y dirigida a Gregorio Martínez Sierra).

*Nice, 8 dec. 1913. Cher Monsieur*

*J'ai bien reçu le chèque de 500 francs que vous avez eu l'obligeance de m'envoyer pour le premier vol. de théâtre. Je vous en remercie bien sincèrement.*

*Il m'est, pour l'instant, difficile de vous répondre définitivement au sujet de Monna Vanna, L'oiseau bleu et Marie-...parce que l'agent de la société des auteurs dramatiques est en pourparlers au sujet de ces pièces, et m'a demandé un délai: mais dès que j'en pourrai disposer je vous en informerai, car je serai très heureux de posséder tout mon théâtre homogène dans votre traduction que je devine excellente. Du reste je vous aviserai toujours de toute offre sérieuse a fin que je puisse vous donner les préférences.*

*Je viens de recevoir votre élégant volume et regrette de plus en plus vivement mon ignorance de votre belle langue.*

*Croyez-moi, cher Monsieur, votre très dévoué.* ***Maeterlinck.***

4. Todos los documentos que recogemos aquí nos fueron facilitados por Andrés Peláez.

**Carta de Underhill a María Martínez Sierra, Renacimiento, Madrid.**

14 de agosto de 1917.

Mi querida señora Martínez Sierra. En cubierta separada le envío manuscrito de la comedia, en 3 actos, titulada The rainbow, de A. E. Thomas. El señor Thomas la considera la mejor de sus comedias, y la someto a su criterio, para que emita un juicio sobre su valor. También envío dos obras en un acto del señor Manners, tituladas The queen's messenger y The woman intervenes. El señor Manners considera que podrían interesarle a usted. Yo considero, en cambio, que una breve pieza en un acto en la que Miss Taylor aparece frecuentemente, One word, podría darse mejor como novedad. En esta obra hay solamente dos caracteres y todos los diálogos constan de una palabra, lo que produce un curioso efecto. Dura unos veinte minutos. Le enviaré una copia. Añado también Good gracious Annabelle, que fue uno de los mayores éxitos la temporada pasada en Nueva York y, tal vez, la oferta más artística del año, al menos en relación con la puesta en escena. Es una farsa en tres actos para una joven, y muestra el mismo humor delicado que encontré en Los malhechores del bien, que se corrobora con un fuerte parecido en la estructura general. Apenas necesito decir que esto no supone entrar en competencia en ningún sentido con la obra anterior, pero en un reducido plano de significado es completamente deliciosa. Miss Taylor ha acusado recibo de Para hacerse amar locamente, muy agradecida, y está leyéndola directamente del original. Ya le haré saber su opinión. Pero esté preparada, sin duda, para encontrarla casada con el trabajo exclusivo en las obras de su marido. He recibido los contratos para The lover y Love magic, con la firma del señor Martínez Sierra. Acepte mi agradecimiento. La declaración ante el Cónsul de los EEUU en Madrid aún no ha llegado a esta ciudad, pero he preguntado al Sr. Sánchez Pastor para descontar los gastos del consulado y confío que el pleito se resuelva antes de acabar el año. Con mis mejores deseos y saludos, tanto para el señor Martínez Sierra como para Ud. Atentamente suyo. J. G. Underhill.

**Carta de Marcel Ballot, agente de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, a Sinibaldo Gutiérrez, calle Columela, 13, Madrid.**

17 de junio de 1918.

Estimado señor. Adjunto le envío su ejemplar del tratado de Emestine est enragée firmado por los tres autores. Como usted verá, en los carteles sólo deben figurar los nombres del señor André de Lorde y Montignac, puesto que la colaboración del señor Jean Marsèle es anónima. Le ruego me envíe el acuse de recibo de este contrato y reciba mis saludos. Marcel Ballot.

**Carta de J.G. Underhill, desde Nueva York, a María Martínez Sierra, calle Zurbano, 1, fechada el 7 de septiembre de 1918.**

Querida señora Martínez Sierra: Ha sido un placer conocer el éxito de Alicia neurasténica, y saber que ustedes mismos estaban tan satisfechos con la versión española de la obra. He transmitido su mensaje al Sr. Thomas, quien está profundamente agradecido. A pesar de la incertidumbre de la correspondencia, déjeme tratar en serie los puntos de su última carta, con el fin de estar seguro de no pasar por alto alguno de ellos.

Estoy convencido de que Mr. Thomas tiene varias obras nuevas de interés para ustedes. Como usted recordará, el año pasado leyó The Rainbow, que él considera su mejor obra, pero la encontró inapropiada para su compañía. Buscaré en otros lados, no obstante, otra buena comedia, o una más sentimental que tenga final feliz y remitiré los textos.

Ha llegado la partitura de Las Golondrinas. Diez días después de su entrega al Metropolitan Opera House ha sido confiscada por el Censor según orden del Departamento de Estado, y he tenido graves problemas para conseguir su estreno, lo que finalmente he logrado. Espero que esta complicación no perturbe su producción durante esta temporada.

En relación con el asunto de la compañía española de cantantes y bailarines seleccionados para la jira por los EEUU, estoy de acuerdo con el Sr. Martínez Sierra en que no es este el momento propicio. El transporte en tren es bastante incierto y será difícil asegurar billetes tal como están las cosas desde España, por lo que parece preferible aplazar el proyecto hasta que se firme la paz. Estoy seguro, no obstante, de que una compañía cuidadosamente seleccionada y organizada conseguiría un enorme éxito artístico y financiero.

Muchas gracias por la foto del Sr. Martínez Sierra, que ha llegado por duplicado. Hemos tenido las copias de Mamá y Los pastores que usted ha enviado. Soy de la opinión de que quizás Madame Pepita podría ser la mejor comedia para ser impresa en el volumen inicial junto con Canción de cuna y las obras en 1 acto, que estamos seguros contarán con un buen círculo de lectores. Sería preferible tener ese volumen publicado por Scribner, con quien los acuerdos son buenos y están concluidos; pero como el Gobierno ha publicado un decreto el mes pasado restringiendo la producción de libros al 25% de la cifra anterior, no estoy seguro acerca de la fecha en que aparecerá el volumen. Pronto le escribiré con relación a este asunto. Tal vez ustedes prefieran El reino de Dios a Madame Pepita como obra final.

Acabo de recibir una carta de Miss Margery Bailey, como profesora en Leland Stanford University, indicando que ha recibido el permiso de D. Gregorio al profesor A. M. Espinosa, de la Universidad de Stanford, California, para hacer la traducción de Cuento de labios en flor para ser publicada. Si es así, temo que la publicación con Scribner de nuestro volumen será imposible, ya que esta editorial desea una opción sobre todas las obras del autor. El profesor Espinosa ha publicado esta primavera una adición al texto escolar de Teatro de ensueño en español, en Yonkers, New York, con la World Publishing Company, una empresa pequeña y desconocida. ¿Autorizó usted esto? Un texto escolar debe pagar al autor el cinco o diez por ciento del total de ventas y resulta extremadamente poco aconsejable conceder permiso gratis para este tipo de ediciones. Si los resultados permanentes han de obtenerse de la publicación aquí de los trabajos del Sr. Martínez Sierra es importante que ninguna autorización de cualquier tipo se conceda sin mi conocimiento y sin que pase por esta oficina. Estoy en conversaciones con el Sr. Espinosa y Miss Bailey y tengo el asunto en suspenso hasta que Ud. me diga.

Entiendo que Peg o'my heart ha supuesto un trabajo difícil de adaptación a los escenarios españoles. Pienso que lo mejor para nosotros sería contar con el agente de Mr. Manners, The American Play Company, dado que el contrato expiró y se ha cancelado de común acuerdo. Esto finalizará la transacción sin la necesidad de una explicación por su parte, y será muy fácil de solucionar. No obstante daré los pasos necesarios y le notificaré a Usted la cancelación en la fecha conveniente más próxima.

Las fotografías de La túnica amarilla no han llegado. En vista de lo incierto del envío, creo que será mejor olvidar el asunto. Hágame saber hasta qué punto estoy agradecido con usted por sus compras. El pleito contra Belasco en el asunto de The cradle song está visto para juicio en septiembre. Con mis saludos para usted y don Gregorio. J.G.Underhill.

**Carta de Marcel Ballot, agente de Gregorio Martínez Sierra en Francia, dirigida a Gregorio Martínez Sierra, calle Zurbano, 1, fechada el 24 de octubre de 1918.**

Querido señor. Acabo de recibir los contratos de Francine o el respeto de la inocencia, así como un cheque de 1.100 francos, equivalente al importe convenido, incluida la comisión de la Agencia. Le remito, con mi firma, su ejemplar de este contrato y le ruego que me acuse recibo. Acepte la expresión de mis sentimientos más distinguidos. M. Ballot.

**43.-Carta de Alfred Bloch, París, dirigida a GMS, con fecha 9 de junio de 1920.**

Estimado señor. Acabo de recibir su carta del 5 del corriente, que contenía un cheque de 2.200 pesetas por La femme fatale y se lo agradezco. Le envío en sobre cerrado el contrato de esta obra. El manuscrito se lo he enviado a la señora Martínez Sierra. Atentamente. Bloch.

5. Eduardo Pérez-Rasilla escribe: "...resulta sintomático también que quienes han insistido en la autoría dominante -o hasta exclusiva- de María sobre la producción firmada por Gregorio, apenas hayan prestado atención a la obra firmada personalmente por la dramaturga" (María Martínez Sierra, Teatro escogido, ed. de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996, p. 8).

6."Gregorio Martínez Sierra supo poner a contribución en varias empresas no solo el talento propio sino el de los demás [...] No es justa, pues, ese aura de vaga antipatía que contra toda lógica parece rodear la figura (triste un poco) de Gregorio Martínez Sierra. No es justo hablar de su avaricia de éxitos, de su intransigencia con los autores, a quienes cierra -dicen- las puertas de Eslava; de la "maternidad" de sus obras aludiendo embozadamente a una colaboración femenina que en último caso no sería sino legítima y honrosa" (Manuel Machado, El Liberal, 7-X-17, p. 2).

7. Redacción, ABC, 3-XII-1930, s. p.

8. "Canción de cuna [...] del notable polígrafo español Gregorio Martínez Sierra escrita en colaboración con su esposa María, y admirablemente vertida al inglés por el señor J. Garret Underhill" (G. Ch., "Estreno de Canción de cuna en Nueva York", La Prensa, abril, 1927, s. p.).

9. María Martínez Sierra, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, op. cit.

10. Ibídem, p. 60.

11. Estas tres cartas escritas por María de la O Lejárraga me han sido facilitadas por Margarita Lejárraga, a quien agradezco su generosidad. Los originales se encuentran en el archivo familiar.

**1.-Carta dirigida desde Niza a su sobrino Jaime el 27 de octubre de 1947:** "Respecto al nombre, la Colección irá firmada como siempre, con el solo nombre de "Gregorio Martínez Sierra". Si durante medio siglo de colaboración, no he querido firmar a pesar del constante deseo que Gregorio tuvo siempre de que firmara (él no hizo nunca sino muy al contrario un secreto de nuestra colaboración), no voy a ponerme a firmar ahora que, desgraciadamente, ya no está él aquí. Sería tanto como dar la razón a los maliciosos amigos que para corrompernos a ambos las oraciones, se dedicaban a insinuar que mi negativa a dejar imprimir en la portada de los libros las cinco letras de mi nombre era imposición suya. La Colección se titulará pues: (tachado "colección") Obras completas de Gregorio Martínez Sierra. Prólogo y Comentarios de María Martínez Sierra."

**2.-Carta dirigida desde Niza, el 11 de septiembre de 1948 a su familia en Madrid:** "De que soy colaborador en todas las obras no cabe la menor duda, primero porque es así, y después porque lo acredita el documento voluntariamente redactado y firmado por Gregorio en presencia de testigos que aún viven y que dice expresamente (sigue la transcripción del documento). Además, aunque, después de esto, todo es superfluo, tengo numerosas cartas y telegramas que prueban no sólo mi colaboración sino que varias obras están escritas sólo por mí y que mi marido no tuvo otra participación en ellas que el deseo de que se escribiesen y el irme acusando recibo de ellas, acto por acto, según se los iba enviando a América o a España cuando yo viajaba por el extranjero...Las obras son de Gregorio y mías, todas, hasta las que he escrito yo sola, porque así es mi voluntad."

**3-Carta desde Buenos Aires, el 21 de diciembre de 1960, dirigida a su amiga Lola Santos, en Madrid:** "¿Qué cuál es la obra que creo mejor de todas las nuestras? Creo sinceramente que es El reino de Dios. Mucho te va a costar encontrarle. Yo tengo sólo un ejemplar que encontré aquí en un puesto de libros viejos. Eso me sucede con muchas de nuestras obras, porque la primer bomba que cayó en Madrid durante nuestra maldita guerra, fue a dar en nuestro depósito de libros y se hicieron ceniza treinta y cinco mil ejemplares. De los libros que he escrito yo sola, creo que el mejor es Viaje de una gota de agua. Tampoco tengo más que un ejemplar, porque la primera edición hecha aquí por la casa Hachette, se ha agotado y aún no han decidido hacer la segunda."

12. *El Caballero audaz* (José María Carretero), Lo que sé por mí. Confesiones del siglo, Cuarta Serie, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1917, pp. 159-168.

13. En el archivo de la familia Lejárraga se encuentra el original de la "Declaración acerca de la autoría de las obras" cuyo texto transcribimos a continuación: "Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, doña María de la O Lejárraga y García. Y para que conste firmo esta en Madrid a catorce de abril de mil novecientos treinta" (Firma: Gregorio Martínez Sierra. Testigos: Eusebio de Gorbea y Enrique Ucelay).

14. Carta remitida por Manuel de Falla a María de la O Lejárraga el día 3 de septiembre de 1915. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

15. Carta remitida por Manuel de Falla a María de la O Lejárraga el día 16 de febrero de 1916. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

16. María A. Salgado, "Teatro de ensueño: una colaboración de Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra", Hispanófila, 38, enero, 1970, pp. 49-50.

17. Varias anécdotas que ilustran sobre la amistad y la colaboración entre Gregorio Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela aparecen recogidas en la biografía que de éste último publicara Rafael Flórez. Allí, acerca de Morirse es un error, escribe: "Lo que queda sin aclarar es el porqué Martínez Sierra figuró en la cartelera y demás publicidad como coautor junto con Jardiel y no para ningún otro efecto, como puede estudiarse. Es una incógnita que se han llevado ambas figuras a la tumba, y no ha sido encontrada posible aclaración" (Rafael Flórez, Mío Jardiel, Madrid, Alfaquequerías, Biblioteca Mirífica del Autor, 1993, p. 233).

18. Enrique Jardiel Poncela, "Tres comedias con un solo ensayo", Teatro Completo, II, México, AHRMEX, 1958, pp. 85-86.

19. Iglesias Hermida escribió: "El público necesita un hombre mediocre, sin personalidad, que le proporcione una caricatura de todas las dulces emociones. Ese hombre, en la hora actual de España, es Martínez Sierra [...] Si Martínez Sierra se muriese de repente, el arte dramático español ganaría bastante [...] Martínez Sierra es un espectáculo triste de la incapacidad humana. Pero es indudable que tiene una suerte loca. Es trabajador. Tiene una absurda vanidad escondida. Dirige una casa editorial - Renacimiento - en donde ha quedado a la altura de un fe cualquiera y donde no ha hecho nada que revele la orientación de un artista, sino de un mercader de libros [...] Sus comedias no tienen más mérito que el que le dio una mano de mujer" (Prudencio Iglesias Hermida, Hombres y cosas de mi patria y de mi tiempo, Madrid, Imp. Artística Sáez Hermanos, 1914, pp. 29-32).

20. José de Paco Navarro, José Crespo. Memorias de un actor, op. cit., p. 37.

21. Pablo Vila San-Juan, Memorias de Enrique Borrás, op. cit., pp. 182-185.

22. Escribe este autor: "Como adivina Adolfo Salazar y confirma Federico Sopeña, Turina había hecho un viaje de ambientación a Marruecos en compañía de María Lizárraga de Martínez Sierra (sic) -coautora de los trabajos firmados por su marido-" (J. L. García del Busto, Turina, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 70).

23. E. Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936, op. cit., p. 29; Antonio Espina, Las tertulias de Madrid, ed. de Gloria Rey Faraldos, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 198-199, y Augusto Martínez Olmedilla, Los teatros de Madrid, Madrid, Imp. de José Ruiz Alonso, 1948, pp. 271-274.

24. Nicolás González Ruiz, En esta hora, Madrid, Voluntad, 1925, pp. 59-63.

25. Cipriano de Rivas Cherif, Heraldo de Madrid, 7-I-1926, s. p.

26. Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, op. cit., p. 132.

27. Matilde Muñoz, Historia del teatro dramático español, op. cit. p. 320.

28. Joaquín de Entrambasaguas, Las mejores novelas contemporáneas, III, Barcelona, Planeta, 1958.

29. Ibídem, p. 563.

30. Patricia W. O'Connor, Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración, Madrid, La Avispa, 1987; Pilar Nieva de la Paz, Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936, op. cit., y Ricardo Gullón, Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra, Puerto Rico, Edic. de la Torre, 1961.

31. Andrés Goldsborough Serrat, Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Gráficas Cóndor, 1965.

32. Antonina Rodrigo, María Lejárraga: una mujer en la sombra, Madrid, Círculo de Lectores, 1992, p. 206.

33. Miguel García-Posada, "La escritora que nunca existió", El País, 17-IV-1993, p. 14; Rosa Montero, "María Lejárra. El silencio", El País, 14-V-1995, pp. 127-130, y Rafael del Pino, "Una hermosa amistad", El Mundo, 13-V-1995, pp. 1-3.

34. Este documento sobre propiedad de obras firmado por Joaquín Abati con la conformidad de Gregorio Martínez Sierra nos ha sido facilitado por Andrés Peláez.

35. Carta dirigida por Luis Araquistáin a Gregorio Martínez Sierra desde Londres, el 17 de julio de 1913. El original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga.

36. Véase carta 37.

37. En el epistolario podemos leer: "Si se nos ocurre, haremos una obra a Simó-Raso para darle una puñalada a Yáñez" (carta 20). "Nuestro teatro es para todos los públicos y gusta más que el de nadie [...] quiero que pensemos una obra cómica para Borrás, optimista quiero decir, como La loca de la casa, que yo creo que es lo que hace mejor" (carta 27).

38. Véase carta 31.

39. En la carta 45 podemos leer: "y resolví la obra lírica que ha de hacer don Manuel cuando acabe los nocturnos [...] Creo que he combinado un libreto movido y apasionado: son varios asuntos reunidos, que como sabes es lo que más resultado da, pero perfectamente acoplados [...] En cuanto hablemos un rato tú y yo quedará resuelto".

40. Véase carta 90.

41. En la carta 88 podemos leer: "No temas, pues, que las comedias sean fuertes o graves; el caso es que estén bien. Si te decides, te enviaré planes: tengo varios interesantes, de problemas morales del día, todos un poco atrevidos. Te los comunicaré extensamente si quieres", y en la carta 89 se quejaba a su mujer: "que hayas abandonado dos comedias porque resultaban 'demasiado fuertes' me parece

absurdo [...] La hora del diablo está mal planeada por mí, te propuse en París arreglarla y me dijiste resueltamente que no querías tocarla [...] yo he trabajado y sigo con Marquina y con Honorio".

42. Véase carta 11.

43. Véase carta 18.

44. Véase carta 49.

45. Véase carta 131.

46. En la carta 127 podemos leer: "Todos los temas que se te ocurran escríbemelos en unas cuartillas y mándamelos. Yo haré lo mismo [...] No hay que ser exigentes con la originalidad ni el matiz [...] prefieren los temas rudimentarios: pueden ser melodramas, comedias sentimentales, farsas. Cuanta más acción, mejor", y en la carta 128 escribía: "Ya sabes que en el cine no importa que haya muertes ni catástrofes".

47. Véase carta 85.

48. Véase carta 121.

49. Véase carta 122.

50. Véase carta 116.

51. En la carta 47 podemos leer: "Conviene no olvidar, para tocarlos ligeramente, los acontecimientos importantes de la vida pública de ese tiempo: la Revolución, la Restauración, Amadeo, La República [...] todo lo que hizo don Benito en sus episodios que son la fuente de información más cómoda".

52. En la carta 55 podemos leer: "Te he enviado ¿Qué hacemos con Serafina? que quiero hacer en el beneficio de Collado, pero en dos actos porque el tercero es francamente malo. Tienes que hacer una escena breve al final del segundo: el padre de la novia vuelve con ella a devolver a Serafina".

53. Una carta con membrete del Royal Hotel, en el número 78 de la calle Corrientes, de Buenos Aires, constituye el núcleo argumental de la comedia Seamos felices:

*...Vida del hombre, de Andreief. Realmente serían tres mujeres: la protagonista, que sería la mujer de fines del siglo XIX, su madre; y su hija, la mujer moderna, que ya tiene el propósito de vivir por su cuenta, ayudada, como en Leonarda, por la abuela, que llega a los cien años casi, y adquiere al final de la vida esa sagacidad extraordinaria y maravillosa de algunos viejos privilegiados como Bernard Shaw. Quizás conviniera que fuese el abuelo, para evitar el parecido con Leonarda.*

*Los episodios serían:*

*-El primer novio, elegido por ella, muy enamorada, al que tiene que renunciar por la oposición de los padres.*

*-La boda, de conveniencia, impuesto el novio por la familia.*

*-El primer hijo -hija en este caso- que es su desquite y que la devuelve la ilusión de vivir, que la quitó la boda poco agradable.*

*-La crisis: el abandono del marido, el intento de vengarse de ella, que casualmente vuelve a encontrar al hombre de quien estuvo verdaderamente enamorada, y por fin el renunciamiento, dedicándose solo a vivir para su hija.*

*-La hija, ya adolescente, que tiene el primer novio, que estudia para ganarse la vida. La madre que se opone tontamente, habiendo olvidado ya -está viuda hace tiempo- su propia desdicha. Y la hija que se impone ayudada por la abuela o el abuelo, ya espíritu puro, que sí recuerda cómo truncó la vida de su hija.*

*Serían elementos muy interesantes las alusiones a la transformación de la vida, a la guerra europea, a los inventos, a la revolución rusa.*

*Tendría interés porque aunque son cuadros sueltos, hay argumento a gusto del público y cabe la gracia, la emoción y algunos momentos dramáticos. El caso sería componer cada episodio como una obrita suelta, con finales hábiles, y hacer cuatro caracteres distintos. También se podría sacar partido a las transformaciones del servicio doméstico, con tres tipos de criadas, conservando a través de casi toda la obra la primera, vieja adicta y gruñona, como todas las criadas del siglo pasado.*

*No sé por qué me parece que tendría mucho encanto, a la manera del primer acto de Mari-Luz. Sería una comedia doméstica, y al mismo tiempo psicológica y social.*

*Pueden encontrarse fácilmente tipos episódicos: el pariente que viene a América y no se vuelve a saber de él, una solterona, un pájaro de barro. Pero de todos modos muy sencilla, muy directa, dando a cada cuadro la extensión que pida, ni más ni menos.*

*Acaso sería curioso que empezase la obra con un prólogo hecho todo él en película, con episodios de la niñez de la protagonista.*

*Dentro de tres días acabamos en Buenos Aires y debutaremos en Chile, el 27. No espero hacer negocio: cobrar y gracias, porque está el país pobre, la moneda depreciadísima, la política muy inquieta y ya hace calor. Pero no hay más remedio que pasar por ahí para seguir adelante, y los viajes, que son muy caros, los paga la empresa íntegramente. En Lima ya espero hacer buen negocio. Pero América es de lo más movidito que se conoce: desde que hice los contratos, ya no sé cuántas cosas han pasado: en Cuba el terrible ciclón, que algo nos perjudicará, pero el empresario no se arredra. El contrato de México no me he atrevido a hacerle porque hay conatos de revolución. Cuando llegue a Cuba decidiré: sentiré no ir porque todo el mundo me dice que es un negocio magnífico. Colombia también, pero este año no podré.*

*Cuando recibas esta carta, escríbeme una sola carta a Lima, Teatro Municipal. Y después a la Habana, Teatro Nacional.*

*En el Perú todo depende del tirano, Segura, que es muy aficionado al teatro. Por lo pronto me paga los viajes desde Valparaíso, que valen tres mil dólares. Y eso que las subvenciones se han puesto muy difíciles en todas partes porque los gobiernos están hartos de que los...*

En otro fragmento, perteneciente a una carta remitida desde Argentina, dice:

*Niña: anteayer llegaron noticias muy alarmantes de la situación en Francia, que me tuvieron preocupadísimo, pero hoy me entero de la formación del nuevo ministerio, que por lo menos servirá para aplacar los ánimos. Es curioso que llamen a Poincaré para salvar al país, siendo él quien le ha perdido. Puesto que su política es funesta, agravará la crisis, volviendo a sus procedimientos de antes. Pero cuenta con el apoyo de la burguesía universal, que cada vez está más ciega. Lo único agradable es ver que Francia se libra de una dictadura: en ese terreno prefiero Poincaré a Mussolini o a Primo de Rivera, y eso que se les parece mucho. Pero es listo y no se atreve a descubrirse. No concibo cómo se van a entender ministros de tan distinta filiación. Su labor será ineficaz porque no tienen plan financiero eficaz. Un momento pensé que se decidían a declarar la quiebra del Estado. Algo debe haber habido, pero a última hora no se han atrevido. ¿Cómo es posible que los norteamericanos sean tan asquerosos? Si ya se enriquecieron gracias a la guerra ¿cómo no se dan el lujo de ser generosos? Es infame que un pueblo tan rico siga esquilmando a otro que en este momento casi no puede vivir.*

*El negocio sigue marchando. Yo estoy cada día más aburridillo porque Buenos Aires no tiene ningún interés. Me hago la cuenta de que tengo que pasar una enfermedad, sabiendo de antemano que cuando me cure estaré más fuerte que antes. En medio de todo es un privilegio poderse ganar la vida en América, mientras se resuelve la crisis de Europa. Desde luego también aquí hay sus más y sus menos. La ambición rompe el saco en todas partes. Y si Europa no tiene dinero para comprar, América no vende. Aquí este año los teatros están vacíos, y el comercio se queja tanto...*

Un tercer fragmento, también escrito en Buenos Aires, muestra su satisfacción por el resultado obtenido con la comedia He tenido suerte y su indignación por la escasa repercusión que su éxito tuvo en la prensa española:

*Acabamos de estrenar He tenido suerte. Me decidí porque la encontré a punto de ensayos. Un éxito precioso. El primer acto le escucharon con atención y aplaudieron bastante, pero sin entusiasmo. Es muy madrileño y demasiado sobrio para representado en un teatro tan grande y con mala acústica. A mí es el que más me gusta. El segundo entró de lleno desde las primeras frases. Y al final aplaudieron con entusiasmo. Y el tercero gustó más aún. Una gran ovación al final. En resumen, un triunfo completo, indudable. Interesa siempre y emociona mucho. Todos los personajes se destacan y tienen vida propia. Trinidad es un hallazgo. Doña Julita, una delicia. Se rieron muchas veces. No falló ni un solo efecto. La factura de la comedia es muy moderna. Está admirablemente compuesta. El diálogo, sencillo y expresivo: muchas veces es el teatro del silencio a la manera de J. Jacques Bernard. Tiene tanto valor lo que se sugiere como lo que se dice. No hay nunca retórica. Es muy dolorosa y muy humana. Ya sé que te estoy descubriendo el Mediterráneo porque todo esto lo sabes. Pero te doy la impresión de espectador. No siempre las comedias vistas representar tienen los valores calculados al escribirlas. Esta, sí. Otro fenómenos rarísimo: no he tenido que cortar una sola frase, ni antes ni después del estreno. Todo es justo y tiene las proporciones precisas. Los finales de acto, preciosos y tan sencillos.*

*La interpretación, perfecta: ni un solo lunar. Y muy distinta a la acostumbrada en mi compañía. Muchas pausas expresivas, tono menor casi siempre. He logrado que todos los actores dejen adivinar lo que va por dentro de los espíritus. Se les ve que piensan lo que no dicen. Y la obra nunca resulta gris ni apagada. Por el contrario, siempre viva. Si fuera de otro, de Benavente por ejemplo, en España tendría un éxito formidable de crítica. Pero a nosotros no nos harán justicia nunca nuestros paisanos. Ahora menos, porque los triunfos de Londres y New York y las ganancias fabulosas que nos suponen les traen locos. Con excepción de ABC, que esta vez se ha portado bien del todo, los periódicos se han hecho los suecos. Y he visto recientemente varios artículos, uno de Baeza, hablando del teatro español moderno y Martínez Sierra no parece por ninguna parte: ¡ignoran hasta nuestra existencia! En la Gaceta Ilustrada leí uno graciosísimo: hablaba de los éxitos de New York, reconociendo que han sido fulminantes y gloriosos, pero atribuyéndolos a la incultura norteamericana. Ya ni siquiera nos respetan Canción de cuna. Pero ahora si te juro que no me importa. Ya nuestras obras son del mundo y no hay quien detenga su marcha. Ladridos a la luna, pataleos ridículos e inútiles. Nuestras obras están frescas, como acabaditas de escribir, todas ellas. Y las de buena calidad, más a ritmo con el espíritu del mundo*

*que cuando se estrenaron. Ningún autor español ha conseguido nunca más. Y en este momento somos un valor de primera categoría, sin discusión. Mucho antes de lo que yo esperaba. Y si aún no hemos ganado millones es porque las obras son demasiado buenas. Exactamente todo lo contrario de lo que dicen de ellas en España. Yo me alegro porque así irán gustando más cada año que pase. Estoy tan plenamente convencido de todo esto que ya hasta me divierte el coro de envidiosos. Ya no nos tienen en su mano. Hay muchos millones de seres humanos que amparan con su estimación nuestra labor. Y demasiados países donde puede uno ganarse la vida. Se acabaron las incertidumbres y las angustias. La esclavitud de Madrid ha pasado a la historia. Para todos los planes de autor y empresario es una de tantas ciudades, sin valor fundamental. ¡Qué gusto y qué descanso! Muchísimos abrazos. Gregorio.*

54. Véase carta 62.

55. En la carta 50 podemos leer: "También recibirás una comedia en un acto y dos cuadros, El hombre que se equivocó de cuarto, que ha escrito Honorio Maura con un asunto que creo haberte contado: le di el plan detalladísimo y todo el proceso del diálogo, con la condición de que le siguiera fielmente. Quise hacer una prueba con esta obra corta para ver si se le puede utilizar en cosas más importantes, y lo ha hecho bien. Tú tienes que añadir lo que se te ocurra, si lo crees conveniente, y sobre todo corregir la sintaxis de algunas frases que están muy torpemente escritas. Como es labor de un par de horas, devuélvemela corregida cuanto antes -Tengo pensada para él una obra en tres actos, que le va, y que me parece original, divertida, muy moderna. Ya te la contaré- [...] Amiches me ha leído casi todo el primer acto de Petite peste, localizado en España: muy gracioso, con tipos nuevos y diálogo ingenioso: si sigue así, puede ser un gran éxito.

En cambio el primer acto de Ardavín es una equivocación completa: le he convencido, le he hablado mucho y estoy seguro de que acertará al fin, aunque le cueste trabajo. Leímos juntos el plan, que está admirablemente. Muchos abrazos con mucho cariño."

56. Véase carta 48.

57. Véase carta 67.

58. Véase carta 90.

59. Véase carta 71.

60. Véase carta 74.

61. En la carta 66 podemos leer: "Tuve que terminar deprisa y corriendo con Honorio Mary, la insoportable [...] Tenemos la suerte de que todo el mundo dice que venimos a regenerar el teatro cómico y a demostrar que se puede hacer reír sin decir desatinos".

62. Véase carta 89.

63. En la carta 131 podemos leer: "He tenido que inventar unas escenas nuevas y dialogarlas. A la fuerza ahorcan".

64. Véase carta 60.

65. Véase carta 49.

66. En la carta 55 podemos leer: "No he cortado nada aunque comprendo que quizá alguna escena sea un poco larga, pero prefiero verlo con el público".

67. Véase carta 68.

68. Véase carta 41.

69. C. M. Abad, "La obra literaria de Martínez Sierra, Razón y Fe, 64, septiembre, 1922, pp. 146-162.

70. Andrés Goldsborough Serrat, Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra, op. cit., pp. 45-64.

71. Sortilegio fue estrenada en el teatro de la Ópera, de Buenos Aires, en 1930 (La Nación, 26-VII-1930, p. 11) y apareció incluida en los índices de la editorial Renacimiento, pero no hemos podido confirmar que efectivamente llegara a publicarse.

72. Patricia W. O'Connor, Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración, op. cit.

73. Ibídem, p. 94.

74. Ibídem, p. 113.

75. Judith Laury Rusciolelli, Gregorio Martínez Sierra between two worlds, op. cit.

76. Elisa Fernández Cambria, Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud, Editorial Escuela Española, 1987.

77. Ibídem, p. 74.

78. Patricia W. O'Connor, Women in the theater of Gregorio Martínez Sierra, New York, The American Press, 1966.

79. Nicolás González Ruiz, En esta hora, op. cit., pp. 59-63.

80. Ramón Pérez de Ayala, Las máscaras, Madrid, Renacimiento, 1924.

81. Enrique Estévez-Ortega, Nuevo escenario, op. cit.

82. Ibídem, p. 33.

83. Gregorio Martínez Sierra, Un Teatro de Arte en España, 1917-1925, Madrid, Ediciones La Esfinge, 1926.

84. Ibídem, pp. 39-48.

85. Matilde Muñoz, Historia del teatro dramático español, op. it., pp. 319-320.

86. Enrique Díez-Canedo, Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936, op. cit.

87. Ibídem, p. 29.

88. Julio Cejador y Frauca, Historia de la Lengua y Literatura castellana, X-XI, Madrid, Gredos, 1973, pp. 183-184.

89. Ángel del Río, Historia de la literatura española, II, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 414 y Ángel Berenguer, "El teatro hasta 1936", en José María Díez Borque (ed.), Historia de la literatura española, IV, Madrid, Taurus, 1980, pp. 221- 222.

90. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, Manual de literatura española, VIII, Navarra, Cénlit, 1986, pp. 525-528.

91. Francisco Ruiz-Ramón, Historia del teatro español del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 55-57.

92. Allardyce Nicoll, Historia del teatro mundial, Madrid, Aguilar, 1964.

93. Ibídem, pp. 616-617.

94. Gerald G. Brown, Historia de la literatura española, VI, Madrid, Ariel, 1980, p. 182.

95. Patricia W. O'Connor, op. cit.

96. Véase Mª Francisca Vilches de Frutos, "Arniches en la escena española contemporánea: Los caciques, bajo la dirección de José Luis Alonso (1962-1987)", en Juan A. Ríos Carratalá (ed.), Estudios sobre Carlos Arniches, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994, pp. 35-47.

97. Véase carta 37.

98. Gregorio Martínez Sierra, Cartas a las mujeres de España, Madrid, Renacimiento, 1916.

_____, Feminismo, Feminidad, Españolismo, Madrid, Estrella, 1920.
_____, Nuevas cartas a las mujeres de España, Madrid, Renacimiento, 1932.

99. Gregorio Martínez Sierra, Feminismo, Feminidad, Españolismo, op. cit., pp. 13-16.

100. Ibídem, p. 29.

101. Gregorio Martínez Sierra, Nuevas cartas a las mujeres, op. cit., p. 74.

102. Gregorio Martínez Sierra, Canción de cuna, Madrid, Espasa-Calpe, p. 75.

103. Ibídem, p. 57.

104. Ibídem, pp. 64-65.

105. Ibídem, p. 45.

106. Ibídem, pp. 106-108.

107. Ibídem, pp. 124-125.

108. Ibídem, p. 105.

109. Gregorio Martínez Sierra, El reino de Dios, Madrid, Estrella, 1922.

110. Ibídem, p. 14.

111. Ibídem, p. 33.

112. Ibídem, p. 35.

113. Ibídem, p. 66.

114. Ibídem, p. 60.

115. Ibídem, p. 97.

116. Gregorio Martínez Sierra, Lirio entre espinas, Madrid, El Teatro Moderno, 1927.

117. Ibídem, p. 53.

118. Ibídem, p. 17.

119. Gregorio Martínez Sierra, El ama de la casa, Madrid, Estrella, 1926.

120. Ibídem, pp. 242-243.

121. Ibídem, p. 256.

122. Gregorio Martínez Sierra, Vida y dulzura, Madrid, Estrella, 1926.

123. Ibídem, pp. 102-103.

124. Gregorio Martínez Sierra, El corazón ciego, Madrid, Estrella, 1922, p. 25.

125. Gregorio Martínez Sierra, Amanecer, Madrid, Prensa Moderna, 1927.

126. Ibídem, pp. 91-92.

127. Carmen la define del siguiente modo:

> *"Carmen.- ...Valiente como pocas, y buena como nadie. ¡No tiene padres, no tiene familia, trabaja como una negra y está siempre más alegre que unas castañuelas! ¡Ella sola ha aprendido a leer, a escribir, a coser, a vivir! ¡A vivir, sobre todo! Siempre está dispuesta a hacer un favor, siempre le sobra un real para dárselo al primero que lo necesite. ¡Y decente! ¡Con lo bonita que es y sola por el mundo, y parece que la va guardando toda una escolta real!"* (ibídem, p. 35).

128. Ibídem, p. 41.

129. Gregorio Martínez Sierra, Torre de marfil, Madrid, El Cuento Semanal, 1908.

130. Gregorio Martínez Sierra, Mujer, Madrid, Estrella, 1925.

131. Ibídem, pp. 73-74.

132. Ibídem, p. 122.

133. Gregorio Martínez Sierra, Sueño de una noche de agosto, Madrid, Comedias, 1926.

134. Ibídem, p. 61.

135. Gregorio Martínez Sierra, El Ideal, Madrid, Estrella, s. a.

136. Patricia W. O'Connor, op. cit., p. 86.

137. Véase Vicente Ramos, El teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947), Ayuntamiento de Alicante, 1965.

138. Véase carta 99.

139. Gregorio Martínez Sierra, Nuevas cartas a las mujeres, op. cit., pp. 96-97.

140. Véase carta 45.

141. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, op. cit. p. 14.

142. Gregorio Martínez Sierra, La sombra del padre, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1909.

143. Elenco: Sra. Rodríguez, Sra. Ortiz, Señoritas Bremón, Pardo, Toscano, La Torre, Villegas y señores Simó Raso, Mora, Puga, Mata, Romea, Barraycoa, Pacheco y De Diego.

144. *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 18-III-1909, p. 7; H., La Prensa, 18-III-1909, p. 2; X., Heraldo de Madrid, 18-III-1909, p. 1; *Floridor*, ABC, 18-III-1909, p. 8; M., El Globo, 18-III-1909, s.p.; Redacción, El Correo, 18-III-1909, s. p.; José Alsina, El País, 18-III-1909, p. 4; J.P., Diario Universal, 18-III-1909, p. 1, y José de Laserna, El Imparcial, 18-III-1909, p. 2.

145. Fernando Rondón, "Martínez Sierra en Hollywood", Cinelandia, enero 1932, pp. 44-46.

146. Gregorio Martínez Sierra, El ama de la casa, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910.

147. Elenco: Conchita Ruiz, Leocadia Alba, señoritas Pardo y Toscano y señores Simó Raso, Romea, Manrique y Pérez Indarte.

148. L., El Liberal, 2-IV-1910, p. 2; Redacción, ABC, 2-IV-1910, p. 11; Redacción, Heraldo de Madrid, 2-IV-1910, p. 1; *Zeda*, La Época, 2-IV-1910, p. 1; José Alsina, El País, 2-IV-1910, p. 1; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 2-IV-1910, p. 5; J.B.S., El Globo, 2-IV-1910, pp. 1-2;

*Alejandro Miquis*(Anselmo González), Diario Universal, 2-IV-1910, p. 1; N., El Correo, 2-IV-1910, p. 1, y José de Laserna, El Imparcial, 2-IV-1910, p. 2.

149. Gregorio Martínez Sierra, Madame Pepita, Madrid, Renacimiento, 1912.

150. Elenco: Irene Alba, Mercedes Pérez de Vargas, María Palou, Josefina Segura, Carmen Villa, Matilde M. Hurtado, Juan Bonafé, Alberto Romea, Javier Mendiguchía, Mariano Asquerino y Manuel Insúa.

151. *Segundo Tercero*, El Globo, 21-XII-1912, p. 2; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 21-XII-1912, p. 4; Gregorio Martínez Sierra, La Correspondencia, 21-XII-1912, p. 2; *Zeda*, La Época, 21-XII-1912, p. 1; José de Laserna, El Imparcial, 21-XII-1912, p. 2; Manuel Bueno, Heraldo de Madrid, 21-XII-1912, p. 2; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 21-XII-1912, p. 1; Redacción, ABC, 21-XII-1912, p. 12; Joaquín Arimón, El Liberal, 21-XII-1912, p. 3, y José Alsina, El País, 21-XII-1912, p. 1.

152. Gregorio Martínez Sierra, Canción de cuna, Madrid, R. Velasco, 1911.

153. Elenco: Concha Ruiz, Leocadia Alba, Joaquina Pino, señoritas Pardo y Moneró, señora Echevarría y señores Palanca, Manrique y Muñoz.

154. José de Laserna, El Imparcial, 22-II-1911, p. 2; L., La Prensa, 22-II-1911, p. 1; José María del Busto, El Globo, 23-II-1911, s. p.; S.-A. (Saint-Aubin), Heraldo de Madrid, 22-II-1911, p. 2; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 22-II-1911, p. 1; José Alsina, El País, 22-II-1911, p. 1; Redacción, ABC, 22-II-1911, p. 14; P.B., El Correo, 22-II-1911, p. 1; Joaquín Arimón, El Liberal, 22-II-1911, p. 2; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 22-II-1911, p. 5; *Zeda*, La Época, 22-II-1911, p. 2, y Arturo Perera, El Nacional, 22-II-1911, p. 1.

155. Elenco: Pilar Pérez, María Palou, Pura Martínez, Dionisia Lahera, señoritas Moreu, Yerbes, Domínguez y señores Manzano, Videgaín, Rufart, Medina, Soriano, Vallejo y Mihura.

156. Gregorio Martínez Sierra, Lirio entre espinas, Madrid, Velasco, 1911.

157. José de Lasema, El Imparcial, 30-IX-1911, p. 1; *Zeda*, La Época, 30-IX-1911, p. 1; *Segundo Tercero*, El Globo, 30-IX-1911, p. 1; Redacción, El Correo, 30-IX-1911, p. 1; Redacción, El País, 30-IX-1911, p. 2; J. B., El Nacional, 30-IX-1911, p. 1; Saint-Aubin, Heraldo de Madrid, 30-IX-1911, p. 2; Redacción, ABC, 30-IX-1911, p. 7; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 30-IX-1911, p. 1; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 29-IX-1911, p. 5; José del Cacho, La Correspondencia, 30-IX-1911, p. 4, y J. B., La Prensa, 30-IX-1911, p. 1.

158. Elenco: Catalina Bárcena, Irene alba, Josefina Morer, Pilar Pérez, María Boixader, Ana Quijada, Pedro Codina, Jesús Tordesillas, Manuel Collado, Manuel París, Pablo Hidalgo, Antonio Miranda y Francisco Juandés.

159. Gregorio Martínez Sierra, El reino de Dios, Madrid, Pueyo, 1916.

160. A. Pérez Lugín, Heraldo de Madrid, 23-IX-1916, p. 3; Luis Gabaldón, ABC, 23-IX-1916, p. 13; F. González-Rigabert, El Globo, 25-IX-1916, p. 1; *Tristán*, El Liberal, 23-IX-1916, p. 2; Joaquín López Barbadillo, El Imparcial, 23-IX-1916, p. 2; *Zeda*, La Época, 23-IX-1916, p. 1; *Alejandro Miquis* ( Anselmo González ), Diario Universal, 23-IX-1916, p. 2; José Alsina, La Correspondencia, 24-IX-1916, p. 3; Arturo Mori, El País, 23-IX-1916, p. 1; Redacción, Heraldo de Madrid, 22-IX-1916, p. 2, y Redacción, La Prensa, 19-IX-1916, p. 1.

161. Gregorio Martínez Sierra, "El reino de Dios", El Liberal, 23-IX-1916, p. 2.

162. Gregorio Martínez Sierra, Primavera en otoño, Madrid, Prieto y Cía., 1911.

163. Gregorio Martínez Sierra, Sol de la tarde, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1904.

164. Elenco: María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Catalina Bárcena, María Cancio, Elena Salvador, y señores Vargas, Martínez Tovar y Montenegro.

165. José de Lasema, El Imparcial, 4-III-1911, p. 2; F., La Prensa, 4-III-1911, p. 1; F. Z., El Correo, 4-III-1911, p. 1; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 4-III-1911, p. 1; Saint-Aubin,

Heraldo de Madrid, 4-III-1911, p. 1; José María del Busto, El Globo, 4-III-1911, p. 1; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 4-III-1911, p. 5; *Zeda*, La Época, 4-III-1911, p. 1; Joaquín Arimón, El Liberal, 4-III-1911, p. 3; Redacción, ABC, 4-III-1911, p. 15, y José Alsina, El País, 4-III-1911, p. 1.

166. Las obras a que nos referimos fueron: La mujer del héroe, sainete en dos actos, estrenado en el teatro Lara, de Madrid, el 29 de abril de 1914; Margot, comedia lírica en tres actos, música de Joaquín Turina, estrenada en el teatro de la Zarzuela, el 10 de octubre de 1914, y La Pasión, comedia en dos actos, estrenada en el teatro Lara, de Madrid, el 30 de octubre de 1914.

167. Gregorio Martínez Sierra, Amanecer, Madrid, R. Velasco, 1915.

168. Elenco: Enrique Borrás, Catalina Bárcena, Mercedes Pardo, María Luisa Moneró, Luis Manrique, Enrique Gil, José Isbert y la señora Sánchez Ariño.

169. José de Laserna, El Imparcial, 8-IV-1915, p. 1; *Zeda*, La Época, 8-IV-1915, p. 1; Redacción, ABC, 8-IV-1915, p. 18; Saint-Aubin, Heraldo de Madrid, 8-IV-1915, p. 2; L., El Liberal, 8-IV-1915, p. 3; *Gonzalo González*, El Globo, 8-IV-1915, p. 2; José Alsina, El País, 8-IV-1915, p. 2; *Ignotus*, La Correspondencia, 8-IV-1915, p. 7, y *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 8-IV-1915, p. 1.

170. Gregorio Martínez Sierra, "Autocrítica", El Imparcial, 7-IV-1915, p. 1.

171. Véase carta 23.

172. Gregorio Martínez Sierra, El sueño de una noche de agosto, Madrid, Renacimiento, 1918.

173. Elenco: Catalina Bárcena, Ana Siria, Ana María Quijada, Josefina Morer, Carmen Carbonell, Francisco Hernández, Luis Peña, Manuel Collado, Jesús Tordesillas, Ricardo de la Vega y Juan M. Román.

174. *Forillo*, El Cine, 30-XI-1918, p. 4; Arturo Mori, El País, 21-XI-1918, p. 1; *Floridor*, ABC, 21-XI-1918, p. 19; José Alsina, El Sol, 21-XI-1918, p. 6; *Andrenio* (Gómez de Baquero), La Época, 21-XI-1918, p. 1; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 21-XI-1918, p. 1, y Manuel Machado, El Liberal, 21-XI-1921, p. 2.

172. María Martínez Sierra, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, op. cit., p. 91.

173. Gregorio Martínez Sierra, Mujer, Madrid, Estrellla, 1925.

174. Elenco: Catalina Bárcena, Milagros Leal, Rafaela Satorres, Rosa Díaz Gimeno, Carmen Terán, Manuel Collado, Luis Manrique y Luis Pérez de León.

175. E. Díez-Canedo, El Sol, 1-XI-1924, p. 2; José de Lasema, El Imparcial, 1-XI-1924, p. 2; Redacción, La Prensa, 1-XI-1924, p. 2; J. L. de M., El Liberal, 1-XI-1924, p. 2; Rafael Marquina, Heraldo de Madrid, 1-XI-1924, p. 5; *Floridor*, ABC, 1-XI-1924, p. 28; Melchor Fernández Almagro, La Época, 2-XI-1924, p. 1; J. L. M., La Voz, 1-XI-1924, p. 1, y *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 1-XI-1924, p. 1.

176. Acerca del título de esta comedia, en la carta 105 hay un interesante comentario dirigido por Gregorio a María en el que dice: "Por cierto que no se puede titular Hay que ser feliz porque hace unos años se estrenó en Madrid una obra que no gustó y que se llamaba así. Y ya sabes que no se pueden repetir títulos. Se puede llamar: Quiero ser feliz, Tengo derecho a ser feliz, El derecho a la felicidad, El deber de ser feliz, La felicidad es un deber, La felicidad es un derecho, Tenemos derecho a ser felices, Seamos felices".

177. Gregorio Martínez Sierra, Seamos felices, Madrid, Estrella, 1929.

178. Elenco: Catalina Bárcena, Milagros Leal, Rafaela Satorres, Paco Hernández y Manuel Collado.

En esta temporada, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra estuvo integrada por las siguientes personas:
-Actrices: Luz Álvarez, María Luisa Arias, Catalina Bárcena, Pilar Casteig, Concepción Fernández, Honorina Fernández, Rosario García Ortega, Mariana Larrabeiti, Milagros Leal, Herminia Mas y Rafaela Satorres.

-Actores: José Alburquerque, Edmundo Barbero, Manuel Collado, Luis García Ortega, Francisco Hernández, Luis Manrique, Julián Pérez Ávila, José Pidal, Vicente Plasencia, Fernando de Toledo.
-Apuntadores: Luis Cabeza y Vicente P. Huarte.
-Director escenográfico: Sigfredo Bürmann.
-Representante: Álvaro P. Rodríguez.
-Maquinista: Antonio Vivar.
-Mueblista: José Aurelio Ribalta.
-Sastra: Leandra Garcés.

179. Gregorio Martínez Sierra, "Seamos felices", ABC, 7-III-1929, pp. 10-11.

180. Véase carta 104.

181. *Floridor*, ABC, 8-III-1929, p. 43; Paulino Masip, Heraldo de Madrid, 8-III-1929, p. 5; Enrique Díez Canedo, El Sol, 8-III-1929, p. 3; Antonio Fernández Lepina, El Imparcial, 8-III-1929, p. 8; Redacción, La Época, 8-III-1929, p. 1, y Melchor Fernández Almagro, La Voz, 8-III-1929, p. 2

182. Véase carta 98.

183. Véase carta 68.

184. Véase carta 104.

185. Véase carta 104.

186. Ibídem, pp. 27-30.

187. Ibídem, p. 94.

188. Gregorio Martínez Sierra, Cartas a las mujeres de España, op. cit.

189. Ibídem, pp. 79-91.

190. Gregorio Martínez Sierra, Feminismo, Feminidad, Españolismo, op. cit.

191. Véase carta 51.

192. Véase carta 49.

193. Gregorio Martínez Sierra, Canción de cuna, op. cit., pp. 34-36.

194. Gregorio Martínez Sierra, Hechizo de amor, Madrid, Renacimiento, 1911.

195. Ibídem, p. 258.

196. Ibídem, p. 273.

197. Gregorio Martínez Sierra, Sueño de una noche de agosto, op. cit., p. 64.

198. Gregorio Martínez Sierra, El reino de Dios, Madrid, Estrella, 1922, p. 57.

199. Gregorio Martínez Sierra, Hechizo de amor, op. cit., p. 253.

200. Ibídem, p. 256.

201. Véase carta 52.

202. Al final del volumen en el que se publicaron las Nuevas cartas a las mujeres se ofrece un índice de publicaciones en el que aparece anunciada la obra Sortilegio como comedia en tres actos, dividida en ocho cuadros (op. cit., s. p.).

203. Véase carta 85.

204. Gregorio Martínez Sierra, Las Golondrinas, Madrid, Renacimiento, 1914.

205. Elenco: Luisa Vela, Emilio Sagi-Barba, Eva López, Enriqueta Blanc y los señores Meana, Llaneza, Asensio y Ruiz.

206. Gregorio Martínez Sierra, Teatro de ensueño, Madrid, Imprenta de Samarán y Cía., 1905.

207. *Tristán*, El Liberal, 6-II-1914, p. 3; Saint-Aubin, Heraldo de Madrid, 6-II-1914, p. 2; José Alsina, El País, 6-II-1914, p. 2; *Caramanchel* (Ricardo Catarineu), La Correspondencia, 6-II-1914, p. 5;

*Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 6-II-1914, p. 1; Redacción, ABC, 6-II-1914, p. 8; *Gonzalo González*, El Globo, 6-II-1914, p. 1; *Un abonado*, La Época, 6-II-1914, p. 4; Joachim, El Correo, 6-II-1914, p. 1, y José de Lasema, El Imparcial, 6-II-1914, p. 1.

208. *Zeda*, La Época, 16-IV-1915, p. 1; X., El País, 16-IV-1915, p. 3; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 16-IV-1915, p. 1; *Tristán*, El Liberal, 16-IV-1915, p. 3; Saint-Aubin, Heraldo de Madrid, 16-IV-1915, p. 2; Redacción, ABC, 16-IV-1915, p. 20; Redacción, La Prensa, 16-IV-1915, p. 1; *Ignotus*, La Correspondencia, 16-IV-1915, p. 6, y José de Lasema, El Imparcial, 16-IV-1915, p. 3.

209. Véase José Montero Alonso, Madrid y su "Belle Époque" (1913-1930), Madrid, Editorial Master, 1994, p. 43, y Federico Sopeña, Vida y obra de Falla, Madrid, Turner, 1988, pp. 72-79.

210. María Martínez Sierra, op. cit., p. 137.

211. Gregorio Martínez Sierra, Don Juan de España, Madrid, Estrella, 1921.

212. Manuel Machado, La Libertad, 19-XI-1921, p. 3; *Maquiavelo*, La Prensa, 19-XI-1921, p. 2; Tomás Borrás, El Sol, 18-XI-1921, p. 2; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 19-XI-1921, p. 1; Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 19-XI-1921, p. 4; L. Bejarano, El Liberal, 19-XI-1921; 1; José de Lasema, El Imparcial, 19-XI-1921, p. 2; Enrique de Mesa, La Correspondencia, 19-XI-1921, p. 1; Redacción, La Voz, 18-XI-1921, p. 1, y *Andrenio* (Gómez de Baquero), La Época, 19-XI-1921, p. 1.

213. Véase carta 91.

214. Gregorio Martínez Sierra, "Don Juan de España", ABC, 18-XI-1921, pp. 1 y 2.

215. María Martínez Sierra, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, op. cit., pp. 82 y 83.

216. Elenco: Catalina Bárcena, Ramón Martori, Conchita Vargas, Elena Jiménez, María Corona, María Esparza, Isabel Barrón, Manuel Collado, Natividad Jiménez, Rafaela Satorres y los señores Baena, Vega, Pérez de León, Gabaldón y Crespo.

217. En la carta 48 podemos leer: "Pero esa sí que hay que dársela a Marquina escrita como El pavo real, para que no tenga más que versificar".

218. Véase carta 49.

219. Manuel Machado, La Libertad, 15-XI-1922, p. 4; Manuel Pedroso, Heraldo de Madrid, 15-XI-1922, p. 1; Enrique de Mesa, La Correspondencia, 15-XI-1922, p. 1; José Alsina, El Sol, 15-XI-1922, p. 2; *Alejandro Miquis* (Anselmo González), Diario Universal, 15-XI-1922, p. 1; José de Lasema, El Imparcial, 15-XI-1922, p. 2; Melchor Fernández Almagro, La Época, 15-XI-1922, p. 1; L. Bejarano, El Liberal, 15-XI-1922, p. 3; José L. Mayral, La Voz, 15-XI-1922, p. 2; X., La Prensa, 15-XI-1922, p.1, y *Floridor*, ABC, 15-XI-1922, p. 21.

220. Redacción, Heraldo de Madrid, 23-XII-1922, p. 3.

221. Véase el capítulo dedicado a la dirección escénica.

222. Gregorio Martínez Sierra, Triángulo, Madrid, Estrella, 1930.

223. Elenco: Catalina Bárcena, Milagros Leal, Rafaela Satorres, Elena Cortesina, María Luisa Arias, Manuel Collado, Luis Manrique, Francisco Hernández y Joaquín de Burgos.

224. Véase carta 122.

225. Melchor Fernández Almagro, La Voz, 4-II-1930, p. 2; *Floridor*, ABC, 5-II-1930, p. 38; J. G. O., Heraldo de Madrid, 5-II-1930, p. 5; Luis Araujo Costa, La Época, 5-II-1930, p. 1; Arturo Mori, El Liberal, 5-II-1930, p. 3; Enrique Díez Canedo, El Sol, 5-II-1930, p. 5; A. Rodríguez de León, El Sol, 4-II-1930, p. 4, y Antonio Fernández Lepina, El Imparcial, 5-II-1930, p. 5.

226. Véase carta 119.

El texto continuaba así:" He consultado con varios marinos lo del naufragio: no puede ser explosión por varias razones. En los barcos nuevos la explosión no es causa del hundimiento del barco, y además el ruido tendría que ser terrible y asustaría al público. Ha de ser abordaje por maniobra torpe de otro buque. En ese caso, la vía de agua es fatal. Será interesantísimo. Ya he encargado la bocina, los pitos, la campana de máquinas, todos los ruidos de esos casos, que son muy teatrales y se pueden reproducir a la perfección. El efecto final será que se estropea la dinamo, y el barco queda iluminado por unas bengalas rojas y verdes, que siempre llevan los barcos".

227. Gregorio Martínez Sierra, La Nación, Buenos Aires, 1-V-1930, s. p.

**ABRIR 1ª PARTE - IV.-** 



**ABRIR 1ª PARTE - III.-**

# IV.- GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA Y LA ACTIVIDAD CINEMATOGRÁFICA

## IV.0.- Introducción

El estudio de la actividad artística de Gregorio Martínez Sierra a lo largo de algo más de tres decenios nos arrastra en tantas direcciones que a veces resulta sorprendente ver que su nombre ocupa un lugar relevante como promotor de empresas artísticas aparentemente alejadas entre sí. Ciertamente, dados su temperamento y su trayectoria profesional, no es difícil comprender por qué un hombre de teatro como Martínez Sierra estuvo muy pronto atento a las posibilidades que le ofrecía el cinematógrafo. Además, tampoco hay que olvidar que en sus orígenes el cine hubo de convivir durante bastantes años con el teatro debido, entre otras causas, a sus limitaciones técnicas, a la falta de profesionales especializados, a los hábitos del público, a la disponibilidad de locales y al intento por parte de los empresarios teatrales de salvar su negocio aprovechando el "tirón" que la imagen tenía entre amplios sectores de la población española de finales de siglo. Por estas y otras razones, Martínez Sierra, en su madurez, terminó por ver en el cine un medio mucho más apropiado que el teatro para satisfacer sus aspiraciones artísticas y empresariales. Pero no llevó adelante ningún proyecto en el cine mudo, sino que fue con el inicio del sonoro cuando Gregorio Martínez Sierra se incorporó plenamente a la actividad cinematográfica. Los últimos años de su vida profesional estuvieron marcados por el intento de reconducir una trayectoria artística y vital que ya estaba en decadencia y con casi cincuenta años se marchó a Hollywood en busca de las

satisfacciones que ya no le proporcionaba el teatro. De este modo, el nombre de Martínez Sierra apareció, junto con el de Catalina Bárcena, ligado al de otros profesionales que constituyeron la avanzadilla cinematográfica española en Hollywood, como Edgar Neville, José López Rubio, Luis Buñuel, Rafael Rivelles, José Crespo, María Ladrón de Guevara y una extensa nómina de escritores, actores y técnicos que allí probaron fortuna cuando, en torno a 1931, se reinició el rodaje de películas habladas en español. Tampoco debemos olvidarnos de otro grupo también numeroso que se desplazó a los estudios de Joinville, cerca de París, con el mismo propósito. Se trata, sin duda, de un período apasionante que todavía no ha sido suficientemente estudiado y que merece la atención de los historiadores del cine y del teatro.

## IV. 1.- La llegada del cinematógrafo a España y sus relaciones con el teatro

Como puede leerse en cualquier historia del cine, August y Louis Lumière jamás sospecharon que el cinematógrafo pudiera convertirse en algo diferente de un aparato de laboratorio "que debía permitir al sabio, al investigador, registrar los fenómenos de la naturaleza en movimiento y facilitar las observaciones por la proyección, aumentada y repetida a voluntad, de las imágenes".[1] Ni siquiera como invento era claro su futuro. Se cuenta que el padre de los hermanos Lumière, al contratar al primer operador, Félix Mesguich, le advertía:

> *Usted sabe, Mesguich, que esto que le ofrecemos no es una situación con porvenir. Es más bien un oficio de feriante. Puede durar seis meses, un año, acaso más, acaso menos.*[2]

Sin embargo, el nuevo invento fue acogido con tal interés que los hermanos Lumière se vieron en la necesidad de darlo a conocer en cuantos lugares les fuera posible al tiempo que filmaban nuevas cintas. Por esta razón, a los pocos meses de la presentación en París,[3] enviaron a Madrid a uno de sus técnicos, el operador Alexander Promio, con la misión de exhibir su flamante creación y aumentar el número de cintas disponibles, ya que el artefacto en cuestión servía tanto para la filmación como para la reproducción de las películas.

En sus comienzos, el cine tuvo un sentido eminentemente documental, de modo que los primeros espectadores debían contentarse con ver paradas militares, locomotoras en marcha, paisajes o grupos de obreros saliendo de fábricas. Todavía el cine, a pesar de la admiración que provocaba, no era considerado como un arte, lo que explicaría tanto el carácter de las primeras filmaciones como el escaso interés que despertó entre los intelectuales y artistas durante aquellos años.

Para llevar adelante su cometido en Madrid, Alexander Promio buscaba un local céntrico y se decidió por la planta baja del edificio del Hotel Rusia, situado en el número 34 de la carrera de San Jerónimo, punto neurálgico de la ciudad a finales de siglo. Poco después de su llegada a Madrid, el 15 de mayo de 1896, se desarrolló una sesión de carácter privado. El 16 de ese mismo mes pudo acceder a la sala todo el que estuvo en condiciones de abonar el coste de la entrada, que ascendía a una peseta por cada sesión de quince minutos.[4] Quienes han escrito acerca de aquel acontecimiento coinciden en señalar la reacción entusiasta del público que presenció aquellas tres cintas tituladas El regador regado, La Avenida de los Campos Elíseos y La salida de los obreros de la fábrica Lumière. En su repaso de la historia del cine español, Fernando Méndez-Leite recoge el testimonio de una de las espectadoras que asistieron a la sesión inaugural:

> *Recuerdo la algazara que se produjo al ver andar a los hombres muy de prisa, muy de prisa, y entre la horripilante oscilación que dañaba la vista; el susto que nos producía el ver que se nos echaban encima los caballos de los "fiacres" y de los ómnibus y que a todas, instintivamente, nos obligaba a echarnos hacia atrás en las sillas, creyendo que nos atropellaban; y, por último, el palmoteo y la nueva algazara que se armó en el Regador regado, al ver salir agua de verdad de la manga de aquel inocente jardinero, y las risotadas cuando el chico que le había pisado la manga levantó el pie y le puso como una sopa.*[5]

El Madrid de principios de siglo ofrecía una diversidad insospechada de espectáculos destinados a diferentes sectores de la población. Incluso en un mismo teatro era posible encontrar funciones destinadas a públicos específicos, como era el caso de las "sesiones de moda" o las funciones "aristocráticas" en teatros como el Eslava, el Lara o el de la Princesa. La asistencia de ciertas personalidades a los teatros podía ser un magnífico reclamo publicitario, por lo que era frecuente que en la prensa aparecieran listas con los nombres de los abonados más "relevantes" de la sociedad madrileña.[6] Consciente de ello, Alexander Promio desplegó una decidida actividad diplomática y unos días después de la inauguración, la Familia Real acudió a la carrera de San

Jerónimo para ver ese novedoso espectáculo que tanto revuelo había provocado. Quedó tan impresionada como la mayoría de los demás espectadores, de manera que acudieron muchas veces más para ver las nuevas cintas que se proyectaban, lo que ayudó en un modo considerable a vencer las posibles reticencias del público aristócrata. Hasta tal punto estuvieron interesados en el trabajo del señor Promio, que su intervención fue decisiva para que éste pudiera filmar una película sobre el Regimiento de Ingenieros y otra sobre el Real Cuerpo de Alabarderos. Esta autorización iba en contra de la opinión de los mandos militares que previamente se habían negado a utilizar piezas de artillería para que Alexander Promio rodara sus películas y vieron cómo la orden era revocada por la mismísima reina regente.[7] Este gesto no sólo permitió el rodaje de las dos primeras películas de ambiente propiamente español, sino que contribuyó, sin duda, a que las clases privilegiadas se interesaran rápidamente por el cinematógrafo como diversión. De este modo, el cinematógrafo recibió inicialmente el aplauso de casi todos los grupos sociales, aunque hubiera quienes, por diversas razones, se mostraran indiferentes e incluso hostiles hacia él.

La primera película española fue rodada, todavía en 1896, por Eduardo Jimeno y llevaba por título Salida de la misa de doce en la Iglesia del Pilar de Zaragoza. Esta cinta mantenía el carácter documental de todas las anteriores por lo que habría que esperar hasta el año siguiente para que un mecánico barcelonés, Fructuoso Gelabert, construyera un aparato similar al de los hermanos Lumière y realizara la primera película "no documental" del cine español, Riña en un café. En ella, Fructuoso Gelabert intervino como "guionista, productor e intérprete".[8] El éxito obtenido por esta cinta demostraba que el cinematógrafo servía para contar historias, con lo que rápidamente su orientación se desplazó hacia lo artístico y las fricciones con el teatro, que ya habían comenzado, aumentaron.

Pese a estos magníficos inicios, no podemos decir que los intelectuales y artistas le prestaran demasiada atención.[9] El cine era una novedad, sí, pero el teatro gozaba del prestigio de la tradición y de un peso en la vida social y cultural que difícilmente podía ser modificado. No parece anecdótico recoger aquí una breve escena de una comedia de Gregorio Martínez Sierra, El corazón ciego, estrenada en Madrid durante la temporada 1919-1920, en la que se observa el diferente prestigio social y moral con que todavía se distinguían ambos espectáculos:

> *Mª Luisa.- El otro día le he visto yo en la escuela del crimen.*
> *Los tres hombres.- ¡¡¡Eh!!!*
> *Mª Luisa.- Sí, hijo, sí; en el cine.*
> *Octavio.- Parece mentira que a unas niñas tan buenas y tan bien educadas les guste ir al cine.*
> *Isabel.- ¡Ay!, pero si vamos, precisamente, para perfeccionar la educación.*
> *Carmen.- ¡No sabe usted lo que se aprende!*
> *Mª Luisa.- ¡Digo! Yo, en lo que va de invierno, he aprendido seis maneras distintas de dejar que le den a una un beso: al pasar una puerta, con portiere, sin portiere, con biombo, con cierre de cristales, a oscuras o con luz...¡Y todo por tres reales en sesión sencilla, y una cuarenta y cinco, en especial!*
> *Octavio.- ¿Por qué no van ustedes al teatro?*
> *Mª Luisa.- Amigo, al teatro no nos llevan nuestras mamaítas más que cuando dan La pata de la cabra, porque somos todavía muy niñas, y dicen que es muy inmoral."* [10]

Aunque esta comedia es algo tardía, se puede entrever en ella cómo el cine se convertía en espectáculo destinado a las clases bajas, por ser mucho más barato, y cómo el teatro, con mayor prestigio social, continuaba siendo la "escuela de costumbres" que realmente marcaba los cauces por donde discurrían la moral y el buen gusto. Algunos investigadores han señalado que la palabra *cinematógrafo* mantenía en 1907 "el significado de espectáculo popular, variopinto, de escasas pretensiones artísticas"[11] y tal vez esto contribuiría aún más a que no se le tomara muy en serio, a pesar de que los beneficios que obtenía eran realmente considerables.

Tampoco las autoridades parecieron darse cuenta de la auténtica dimensión del cinematógrafo. Mientras que los espectáculos teatrales debían soportar una carga impositiva

considerable, las actividades cinematográficas estaban exentas del pago de impuestos. Por ello, los grandes beneficios obtenidos por quienes se dedicaron en sus comienzos a la proyección de películas se vieron favorecidos por una legislación que no consideraba dicha actividad susceptible de ser incluida entre las que debían pagar impuestos por los beneficios de la taquilla. Este hecho, que alarmó e indignó a los empresarios de teatros, abrió otro frente de disputas y protestas entre éstos. Tras las primeras quejas airadas, los empresarios vieron la conveniencia de proyectar películas como complemento de las funciones de teatro. De esta manera, convertían al cine casi en un aliado, aunque no siempre acertaban con la elección de la película, como muestran las siguientes palabras de Gregorio Martínez Sierra:

> *Nos hemos equivocado con la película: en lugar de llevar gente, la espanta: ha sido un fracaso tremendo.*[12]

Las primeras proyecciones tuvieron lugar en auténticos barracones de feria, pero en 1907 Madrid disponía ya de varias salas destinadas exclusivamente al espectáculo cinematográfico como el Salón Madrid o el Coliseo de Noviciado. Todavía sería necesario esperar hasta el año 1910 para que surgieran las primeras revistas dedicadas al cinematógrafo, como Satimbanqui o Cinematógrafo y unos años más para que se inaugurase en España la crítica de cine merced a los artículos publicados de forma anónima por Federico de Onís y a las colaboraciones de *Fósforo*, primero en la revista España, de 1915, y más tarde en la página que El Imparcial dedicó al cine desde 1916.[13]

Obligados por la necesidad de mantener el negocio, casi todos los teatros importantes de Madrid instalaron proyectores que compitieron con el de los hermanos Lumière. Así, en octubre de 1896, se instaló un aparato que incorporaba voces y ruidos llamado "Vitáscopo Edison", en el teatro Romea, que ya había presentado también el "Cinematógrafo Pathé". Más tarde, este aparato

estuvo un mes instalado en el teatro Apolo, donde se podía contemplar un reportaje "explicado" acerca de la visita del Zar a París, "pero el sistema de audio era tan imperfecto que pronto fue despreciado en favor del primitivo sistema Lumière".[14] A continuación se instaló otro aparato en el Salón Actualidades, el "Monvógrafo", que funcionó hasta que el público dejó de asistir y el empresario volvió a las funciones teatrales. Curiosamente, fue entonces cuando se iniciaron las proyecciones nada menos que en el teatro de la Zarzuela.

Después de los primeros meses, el público que acudía a estas sesiones estaba integrado básicamente por gentes de extracción humilde, pues las de "buena posición" se habían cansado ya de la novedad. Sin duda, el teatro seguía gozando de un mayor prestigio y si en un principio hubo de servirse del cine para no perder la batalla planteada, a principios de siglo los exhibidores tuvieron que recurrir a espectáculos teatrales para mantener un auditorio que abandonaba progresivamente las salas de proyección. En realidad, las coincidencias entre el cine y el teatro de aquellos años eran tantas -actores, empresarios, directores, argumentos, locales...- que las fronteras se traspasaban con facilidad. Tal vez, la razón residía en el hecho de que no se había logrado comprender la esencia del cine y quienes rodaban películas pretendían en realidad ofrecer "teatro filmado", con el inconveniente de que éste carecía de voz y de la fuerza del espectáculo en vivo. Aun así, parecía inevitable que ambos espectáculos aparecieran tan estrechamente relacionados en sus comienzos ya que, salvo los técnicos que manejaban los proyectores, todos los demás participantes en la filmación de películas procedían del mundo teatral. Esto dificultaba que el cine gozase de la suficiente autonomía respecto del teatro y muy pronto se buscaron fórmulas para que aquél sirviera a éste. La cita que recogemos a continuación nos parece reveladora de lo que hemos señalado:

> *En noviembre de 1905 se estrena en el teatro Eslava, de Madrid, la humorada lírica en un acto y cuatro cuadros titulada El amigo del alma, de Francisco de Torres y Carlos Cruselles, con música de Vives y Jiménez. Figuran al frente del reparto Loreto Prado y*

*Enrique Chicote, ídolos del pueblo de la Villa y Corte. En el cuadro tercero se interrumpe, de momento, la función para intercalar una breve cinta confeccionada al efecto, en la que la actriz de carácter Rafaela Castellanos tiene una escena de amor con el cómico Soler. La innovación alcanzó un sorprendente éxito. Era la primera vez que el cine español colaboraba en una obra de teatro.*[15]

Uno de los principales inconvenientes que siempre tuvo aquel cine fue, obviamente, la falta de sonido, pero precisamente ahí residía un rasgo distintivo mediante el que se conseguía una neta separación con el teatro comercial al uso que fue muy aplaudida por algunos sectores del público. Artistas como Luis Buñuel, Rafael Alberti o Giménez-Caballero preferían las películas mudas de Buster Keaton o de Ben Turpin a los melodramas teatrales que se ofrecían en las pantallas. Era en las películas de Charlot o de Harold Lloyd donde los espectadores podían encontrar algo realmente diferente de lo que les ofrecían la mayoría de los teatros. También el teatro renovador vislumbró en este lenguaje cinematográfico un camino que lo alejaba del teatro comercial, como ocurría con la puesta en escena de pantomimas o de piezas dramáticas cargadas de acción y con numerosos cambios de decorado que se aproximaban a la agilidad de la visualidad cinematográfica. Claro que no todo el público tenía una visión del arte próxima a la de los jóvenes poetas y preferían ver a sus actores favoritos interpretando dramas ya conocidos. Aunque una actriz de renombre como Margarita Xirgu declarase preferir la condición de secundaria en el teatro antes que la de estrella en el cine,[16] lo cierto es que la mayor parte de las compañías teatrales se prestó a la filmación de dramas y comedias. Una de las pioneras fue, por ejemplo, la compañía del teatro Romea, de Barcelona, que trabajó casi al completo en la adaptación cinematográfica de Tierra Baja, en 1907. Fue, pues, 1907 el año en que se iniciaron las adaptaciones teatrales. Como ya hubiera ocurrido con la renovación en el teatro, las aportaciones de Valle-Inclán y de Adrià Gual abrieron cauces teóricos y prácticos enormemente importantes. En Barcelona se sucedieron diversas empresas y

Fructuoso Gelabert filmó la famosa obra de Àngel Guimerà, Tierra baja, que aún triunfaba en los escenarios teatrales de aquellos años. En 1908 Ricardo Baños filmó el primer Don Juan Tenorio, Narciso Cuyás ofreció un Don Quijote y Fructuoso Gelabert se decidió por otra obra importante de Àngel Guimerà, María Rosa.[17]

Cuando la película tenía un argumento desconocido y su duración era larga, se hacía necesaria la incorporación de alguien que "explicase" lo que iba sucediendo, ya que el sistema de rótulos resultaba ineficaz. El "explicador" veía previamente la película y después acompañaba con sus comentarios la proyección, como si fuese un charlatán de feria. Su trabajo era importantísimo, ya que podía contribuir al éxito o al fracaso de la cinta. Algunos explicadores gozaron de reconocida fama, como fue el caso del célebre escritor Tomás Borrás.[18] Incluso un trabajo como éste, dedicado a convocar público para el cine, tenía más de teatral que de otra cosa.

Mientras todo esto ocurría, algunos grupos mostraban una absoluta indiferencia. Por lo que a la opinión de los escritores e intelectuales se refiere, todos los críticos coinciden en señalar el escaso interés que mostraron hacia el cinematógrafo. En la pugna establecida entre el cine y el teatro, la mayor parte de quienes se pronunciaron inicialmente al respecto mostraron su rechazo hacia el cine; pero hubo quienes, por diversas razones, vieron en el cine una ayuda para el teatro. En uno de los libros más importantes dedicados al teatro español de principios de siglo, José Francos Rodríguez consideraba que el auge del cinematógrafo no iba en detrimento del teatro. En aquellos años de cambio, los espectáculos teatrales habían visto modificada su jerarquía y su prestigio entre el público y esa desorientación había provocado el cierre de unos locales y la "reconversión" de otros. Según Francos Rodríguez, fue el auge del cine el que impulsó la creación de nuevos teatrillos, así como de compañías de verso y zarzuela que completasen las sesiones

cinematográficas cuando las películas comenzaron a perder interés para el público. Para este importante crítico el cine no fue un enemigo del teatro, sino todo lo contrario.[19] También desde la óptica de algunos autores, el cine fue bien recibido. Benito Pérez Galdós aplaudía el éxito del cine:

> *No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario.*[20]

Rafael Utrera ha señalado que otros críticos, como Alfonso Reyes, no vieron apenas diferencias entre el cine y el teatro, salvo la técnica fotográfica, lo que ponía de manifiesto que no habían intuido realmente las posibilidades artísticas y expresivas del primero o que se resistían a ver cómo el teatro dejaba de ser el espectáculo hegemónico que había sido hasta el momento, como declaró en la revista España:

> *la buena película debe estar apoyada en tres principios fundamentales: es esencial el buen fotógrafo, indispensable el buen actor y debe ser excelente la literatura.*[21]

Sin embargo, más tarde Alfonso Reyes publicaría en la revista Cine Mundial un artículo en el que se alejaría de posturas defendidas con anterioridad. No sólo obviaba cualquier alusión al teatro, sino que además entendía que la técnica no era el único principio generador de la obra de arte en cinematografía, lo que suponía un claro avance con relación a sus ideas de diez años atrás. Cuando decía que *"los films que se quedan en meros estudios fotográficos a lo más que pueden llegar es a fracasos eruditos"* nos mostraba que su comprensión del hecho cinematográfico había mejorado con la mejor perspectiva que tenía del mismo.[22]

También Rafael Utrera indica que el acercamiento de los dramaturgos al cine fue "la colonización de un medio (el cine) por parte de otro (el teatro)",[23] pues vieron en el cine un buen

camino para divulgar su obra dramática. Este crítico divide en dos grandes grupos a los dramaturgos de este período según cuáles sean los vínculos que establecieron entre cine y teatro. Según este criterio, sitúa por un lado a los dramaturgos que se mostraron interesados en la producción cinematográfica con independencia de la teatral -Jacinto Benavente o Gregorio Martínez Sierra- y en otro grupo deja a quienes pretendieron innovaciones en la escena mediante la incorporación de proyecciones a la sesión -Pedro Muñoz Seca o también Gregorio Martínez Sierra-.[24] No parece casual que Martínez Sierra aparezca incluido en ambos grupos, como veremos más adelante.

Quizás dos ejemplos significativos, además de Martínez Sierra, de quien nos ocuparemos más adelante, fueron Adrià Gual, en Barcelona, y Jacinto Benavente, en Madrid.

En 1914 se fundó en Barcelona la productora Barcinógrafo y Adrià Gual, prestigioso director de escena y una de las figuras más representativas de la renovación escénica a principios de siglo, ocupó la dirección técnica, pero su absoluta falta de conocimientos cinematográficos motivó su cese en la jefatura de aquella productora.[25] Un año más tarde Adrià Gual rodó las adaptaciones de La Gitanilla y de El alcalde de Zalamea, pero tampoco traspasó la frontera del teatro filmado.[26]

En 1915 se proyectó con éxito en el Gran Teatro, de Madrid, La Malquerida, de Jacinto Benavente, lo que animó al dramaturgo a dedicarse a la creación de argumentos para el cine. Sin embargo, la versión cinematográfica de Los intereses creados, estrenada en el teatro Odeón de Madrid en 1917, supuso un serio contratiempo. A pesar de esto, Jacinto Benavente fundó la editora Madrid Cines y dirigió el guión de La madona de las rosas, que no era sino *"un verdadero trasplante de la escena teatral a la pantalla, realizado por un capricho"*.[27]Aun a pesar del resultado poco halagüeño, a comienzos de 1924 fundó una productora a la que se llamó Films

Benavente, en la que intervinieron, entre otros, el propio Benavente y el realizador Benito Perojo.[28] Años más tarde tuvo lugar otra aproximación de Benavente al cine, al ser nombrado en 1932 presidente de honor de la productora C.E.A. (Cinematografía Española Americana), cuyo núcleo de fundadores estuvo compuesto por un nutrido grupo de novelistas y dramaturgos -Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Linares Rivas, Carlos Arniches, Muñoz Seca, Eduardo Marquina, Luca de Tena, Fernández Ardavín (Luis), Francisco Alonso y Jacinto Guerrero- que se comprometieron a ceder la exclusiva total de su producción inédita, dramática o lírica, así como a componer, a petición de la sociedad, originales de índole cinematográfica.[29]

Todos estos acercamientos de Jacinto Benavente al cine tuvieron más de fracaso que de éxito, como les ocurrió a casi todos sus coetáneos, sin duda, como afirma Jorge Urrutia, por una visión estrecha de las posibilidades que ofrecía el cinematógrafo[30] o por una sacralización del teatro difícil de cuestionar por aquel entonces. Por lo que al resto de los escritores de la Generación del 98 se refiere, escribe Urrutia:

> *Los hombres del 98 no prestaron gran atención al cine. Unamuno lo menospreció. Azorín, si le dedicó un par de libros, fue ya en época muy tardía (1953 y 1955) y sin profundizar en su esencia. Pío Baroja, además de algunas líneas en La caverna del humorismo, tuvo breve relación con el nuevo medio. Intervino como actor junto a Carranque de Ríos -el novelista de Uno y de Cinematógrafo-, en una versión de Zalacaín el aventurero, realizada por Francisco Camacho. Era ya el año 1928.*[31]

No obstante, no debemos pasar por alto las opiniones de Ramón del Valle-Inclán, puesto que en 1922 no sólo se declaraba más interesado en acudir a los cinematógrafos que a los teatros, sino que además veía en el cine una fórmula idónea para romper el anquilosamiento y la vulgaridad del teatro:

> *...y a los cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno, la visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza*

*viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro.*[32]

Pero sería preciso llegar hasta los hombres que nacieron con el cine, como escribiría Rafael Alberti, para encontrar testimonios de peso que se mostraran claramente partidarios del cine y que lo entendieran en su verdadera dimensión artística. Uno de estos hombres fue sin duda Antonio Espina, quien en un artículo publicado en el periódico El Sol (8/VII/1928) declaraba que el cinematógrafo había sido *"uno de los hallazgos más importantes de nuestra época. Quizá tan importante como lo fue el descubrimiento de la imprenta en el siglo XV"*.[33]

Bien es cierto que no todos se manifestaron con la misma rotundidad. El mismo año en que aparecía el artículo de Antonio Espina, Luis Buñuel fundaba junto con Ernesto Giménez-Caballero el Cine-club Español, lo que para Augusto M. Torres no era sino *"un tímido acercamiento de los intelectuales a un fenómeno popular que nunca llegó a interesarles"*.[34] Esta opinión parece coincidir con la expresada, no sin cierto simpático cinismo, por el propio Luis Buñuel, quien escribía en sus memorias:

*Durante aquellos años se abrían en Madrid nuevos cines, que atraían a un público cada vez más asiduo. Íbamos al cine unas veces con alguna novia [...] y otras con amigos de la Residencia. En este último caso preferíamos las películas cómicas norteamericanas, que nos encantaban: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton... El que menos nos gustaba era Chaplin. El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos, de un arte.*[35]

Esta serie de acercamientos y contradicciones de aquellos años no dejó un balance positivo desde el punto de vista cinematográfico,[36] ni está muy claro que se llevasen realmente a la práctica teatral las nuevas perspectivas que el cine podía proporcionar a nuestros escenarios, pero para nosotros, estos años de divergencias y separaciones entre el cine y el teatro son enormemente importantes también para entender las líneas evolutivas del teatro de aquellos años. Rastrear la

actividad de Gregorio Martínez Sierra en ambos medios es, sin lugar a dudas, una de las pistas más seguras para reconstruir el pasado teatral y cinematográfico español del primer tercio del siglo veinte, aunque hayan sido escasos los investigadores que hayan prestado la suficiente atención a las relaciones establecidas entre el cine y el teatro de aquel período.

## IV. 2.- La relación de Martínez Sierra con el cinematógrafo hasta 1930

La llegada de Martínez Sierra al cine puede considerarse "tardía" si tenemos en cuenta que muchos hombres de teatro se lanzaron de lleno a la producción de películas recién comenzado el siglo. Especialmente llamativo sería el caso de Adrià Gual, hombre de teatro cuya trayectoria siguió muy de cerca Martínez Sierra y que también en el campo cinematográfico trató de llevar adelante un proyecto renovador. Un año antes de que tuviera lugar en el Eslava el curioso experimento que ya hemos citado, Adrià Gual había participado en una interesante experiencia en la Sala Mercé, de Barcelona, que consistía en combinar música y proyecciones habladas. Su intervención en el cine barcelonés aportó unas preocupaciones de carácter estético novedosas para lo que se acostumbraba todavía en 1904. Con la valiosísima ayuda de Segundo de Chomón, las filmaciones de Adrià Gual concedían una importancia singular a valores expresivos como la composición visual del plano, la disposición de los personajes en el interior del encuadre y la escala de planos; pero "el deliberado trabajo sobre las composiciones plásticas y unas interpretaciones inusualmente ajustadas no fueron, sin embargo, muy bien recibidas por un público acostumbrado al estrépito italianizante".[37] Se trataba, probablemente, del primer "experimento" de Adrià Gual que no era puntualmente seguido por Martínez Sierra en el Eslava. La causa, pensamos, no tenía que ver con un caso de fidelidad extrema hacia el teatro o con una visión estrecha de las posibilidades que ofrecían el cine y el teatro, sino más bien con la certeza de que las condiciones en que se desenvolvía la actividad cinematográfica en Madrid eran radicalmente distintas de las que podían darse en Barcelona. Estas diferencias harían fracasar, como se demostró, las tentativas de otros dramaturgos como Jacinto

Benavente o Eduardo Marquina. Mientras ellos participaban activamente en numerosas empresas cinematográficas, Martínez Sierra se consagraba casi por entero a la renovación escénica en su Teatro de Arte. Bien es cierto que como empresario, Martínez Sierra se "sirvió" puntualmente del cine para completar las funciones teatrales durante la gira inicial que hizo con su compañía por Cataluña. Los escasos testimonios que hemos encontrado en su epistolario nos parecen significativos. Ni una sola vez se lamenta como empresario de la competencia "desleal" que representaba el cine. Es más, en algún caso escribió acerca del error que supuso la programación de una determinada película como reclamo para atraer público al teatro. Cuando le decía a María "nos hemos equivocado con la película: en lugar de llevar gente, la espanta",[38] estaba dando por hecho que la proyección de películas para completar las funciones constituía una práctica habitual durante esa gira. Abundando en su atención al mundo del cine, encontramos, todavía en 1915, un interesante comentario acerca de la película producida por Segre Films, Un solo corazón, que se filmó a partir de un argumento escrito por Eduardo Marquina y en la que intervinieron María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Lola París, Domingo Ceret y Guillermo Mancha. Acerca de esta película escribió Martínez Sierra:

> *Ayer vi la película de Marquina: es de lo más estúpido que conozco y la hacen muy mal, sobre todo María, vieja, cursi, inexpresiva, un horror. Creo que será un fracaso. Lo siento como empresario y me alegro como particular... y también como empresario a la larga.*[39]

Este comentario nos revela que Martínez Sierra era perfectamente consciente del escaso nivel artístico que ofrecía el cine español de aquellos años, ya que imitaba malamente lo que se podía ver en los escenarios con la dificultad añadida de la falta de sonido. Cuando dice alegrarse del fracaso de la película "como empresario a la larga" se nos hace difícil interpretar correctamente el sentido de tales palabras. Parece claro que cualquier empresario consideraba que caían bajo su

órbita todos aquellos espectáculos que pudieran ser ofrecidos en sus locales, de manera que el éxito de una película podía resultar un acicate y contribuir notoriamente a mejorar los beneficios obtenidos por cualquier empresa. Desde este punto de vista, para las empresas se trataba sencillamente de abrir nuevas posibilidades, lo que siempre sería bien recibido por los empresarios. Pero llamativamente Martínez Sierra se alegra del fracaso y se encarga de recalcar que no es sólo por motivos personales -su rivalidad con la Compañía Guerrero-Mendoza-, sino que lo hace también como empresario. No parece probable que la razón estuviera en un rechazo del cine como arte, ya que el temperamento de Martínez Sierra era totalmente opuesto a ese tipo de prejuicios. Mucho menos atinado resultaría suponer que eran razones de índole moral las que llevaban a Martínez Sierra a mostrar su alegría, a pesar de que amplios sectores de la población se manifestaron activamente en contra del cine.[40]

Nos inclinamos a pensar más bien que lo que Martínez Sierra rechazaba era ese tipo de cine y que como empresario esperaba una mejor ocasión para intentar acometer alguna empresa cinematográfica que se ajustase más a sus presupuestos estéticos, como más tarde se demostrará.

De algún modo, Martínez Sierra coincidía con lo que el crítico Florentino Hernández-Girbal escribiría casi veinte años más tarde acerca de la intervención de los dramaturgos en el cinematógrafo. La cita, aunque extensa, nos parece lo suficientemente significativa como para recogerla a continuación:

> *En la época lejana de nuestro cine mudo hubimos de aguantar, soportar y al fin tragar con las consiguientes náuseas, toda una larga fila de películas, que no eran sino las zarzuelas, los sainetes y las comedias que ocupaban las carteleras de los teatros. Y así un año, dos, tres, cuatro, hasta que para los espectadores llegó el momento terrible en que no podían precisar si estaban en el cine o en el teatro... ¿Qué podía esperar el público de su labor? ¿Nuevas formas? No, puesto que no las llevaban a la escena, oficio que todos dominan y donde podían desarrollarlas con toda libertad y el apoyo sumiso de cómicos y empresas. ¿Nuevos asuntos? Tampoco... los frescos de Muñoz Seca revolviéndose en una laguna de retruécanos; la comedia azul y empalagosilla de los Quintero; los personajes*

*engolados y altisonantes de Marquina, disparando octavas reales, y la sutil ironía del maestro Benavente. Es decir, exactamente, punto por punto, autor por autor, todo lo que el público no quiere soportarles en el teatro, del que huye al ver que a los autores se les ha parado el reloj en el año 1910... Pretensión errónea de hacer de la pantalla una continuación de la escena; lamentable equivocación de unos hombres ilustres que con el solo anuncio de su firma popular pretenden dar vida a un arte de juventud con las mismas ideas y las mismas obras que hacen caminar el teatro -su teatro- hacia la ñoñez y la vulgaridad.*[41]

Además, tras el fervor incondicional con que el público de Madrid recibió el cinematógrafo, la escasa burguesía y el público aristocrático le fueron volviendo la espalda, de modo que sólamente las clases proletarias acudían regularmente al cine. Incluso entre éstas, el gusto estaba claramente orientado hacia otro tipo de espectáculos como los sainetes, las zarzuelas o los toros. Julio Pérez Perucha abunda además en el hecho de que la inexistencia de una burguesía similar a la barcelonesa, los frecuentes incendios de los barracones en que se proyectaban las primeras cintas e incluso el rechazo que una ciudad ajena al ruidoso ambiente industrial sentía hacia el bullicio que producían los "explicadores" contribuyeron a que el consumo cinematográfico en Madrid resultara irrelevante.[42]

El primer contacto entre Martínez Sierra y el cine lo conocemos por dos cartas que en septiembre y diciembre de 1915 le remitió Eduardo Zamacois[43] y en las que se hablaba de un proyecto para filmar tres documentales monográficos dedicados a otros tantos escritores españoles -Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra- en los que se recrearía su vida cotidiana. Del texto de la primera carta de Eduardo Zamacois es fácil deducir que el interés de Martínez Sierra por el proyecto no descansaba en el cine, aunque Pathé era una importantísima empresa cinematográfica en aquellos años, sino que se trataba de una forma de promocionar la editorial Renacimiento, de la que Martínez Sierra era director artístico. Así lo prueba el siguiente fragmento:

*Mi querido Gregorio. Acabo de regresar de mi viaje por Italia y Suiza, y me ocupo de mi segunda excursión a América. ¿Se acuerda usted de aquellas tres películas -una de usted, otra de Galdós y otra de Benavente- de que hablamos? ¿Quiere usted que las hagamos? ¿Sigue usted creyendo, como yo, que sería un medio de propaganda excelente para Renacimiento? De esto hablé con Blasco Ibáñez, en París, y la idea le gustó muchísimo. La película de Blasco la hará Pathé...*[44]

En la segunda carta se especificaba algo más el carácter del proyecto propuesto por Zamacois. Se trataba, como se había hecho en otras ocasiones, de servirse del cinematógrafo para ilustrar o completar espectáculos teatrales mediante la incorporación de imágenes. En este caso, serían conferencias destinadas al público de Hispanoamérica para dar a conocer la obra de los escritores españoles más significativos. Cada una de las tres conferencias tendría como protagonista a un escritor como representante de cada género -novela, poesía y drama- e irían acompañadas de la proyección de un documental que recogiese diversos momentos de la vida cotidiana de Galdós, Benavente y Martínez Sierra. Nos llama poderosamente la atención el hecho de que Martínez Sierra figurase, suponemos, en calidad de poeta, pues Galdós era más reconocido como novelista que como dramaturgo y Benavente dominaba por completo la escena española de aquellos años. La designación en el caso de Martínez Sierra no estaría justificada, creemos, en sus condiciones de vate insigne y sí en el hecho de que era un posible socio capitalista al que sería más fácil convencer si, además, se difundía su obra y su trabajo. Lamentablemente, no hemos podido localizar ninguna copia de las cintas, si es que llegaron a filmarse las tres, a pesar de que Zamacois decía haber rodado ya buena parte de la película dedicada a Benito Pérez Galdós, como podemos leer en la siguiente cita:

*Mi querido Gregorio. ¿Recuerda usted aquellas tres conferencias acerca de nuestros dramaturgos, de nuestros novelistas y de nuestros poetas, que yo quería dar en toda América y que debían ir ilustradas por el cinematógrafo?... He tomado unos 40 metros de Galdós (Galdós escribiendo, dando de comer a sus patos, etc.)... Cada conferencia requiere unos 350 metros de película... unas 2000 ó 2200 pesetas...*[45]

Tras este primer acercamiento frustrado al cine, hay que señalar dos "·experimentos" llevados a cabo por Martínez Sierra en el teatro Eslava y en los que dos de sus primeros colaboradores, Salvador Alarma y Tomás Borrás, tuvieron un papel muy destacado. Ambos habían participado de un modo u otro, en la expansión inicial del cinematógrafo: el escenógrafo Salvador Alarma [46] tuvo un importante éxito a principios de siglo en el cine Diorama, de Barcelona, con la presentación de una serie de cuadros animados de su factura, y Tomás Borrás, había sido uno de los "explicadores" más populares y queridos por el público.

El primero de los "experimentos" a que nos referimos fue la puesta en escena de pantomimas. Además de tratarse de uno de los proyectos más significativos en la renovación de la puesta en escena de aquellos años, de la que nos ocupamos en otro lugar, la representación de pantomimas nos habla de la clarividencia de Martínez Sierra también en materia cinematográfica. En lugar de orientarse hacia los "dramas filmados" Martínez Sierra veía, como después lo harían los jóvenes del 27, que las películas de Chaplin o de Buster Keaton guardaban la esencia del cine y podían aportar al teatro una nueva concepción del ritmo, de la interpretación o de la visualidad. Estábamos todavía en 1916 y Martínez Sierra pretendía servirse del cine, no proyectando películas, sino utilizando parte de sus recursos para renovar. Esto es lo que declaraba en diciembre de 1916 a Pérez Lugín, a raíz de la puesta en escena de la pantomima El sapo enamorado, de Tomás Borrás, estrenada el dos de diciembre de ese mismo año:

> *Me he propuesto hacer, con toda humildad, un modestísimo ensayo de espectáculo artístico, culto y agradable. Ensayo que, andando el tiempo, si la suerte ampara y el público no desampara, tal vez pueda llegar a ser algo importante e interesante por la calidad de los elementos que actualmente tenemos en España propios para un intento de esta clase [...] Pantomima es sencillamente un entretenimiento dramático, en el cual la acción se desenvuelve con ayuda de espectáculo, música y danza. No es novedad lo que intento. Es algo viejo y perdurable, que ha subsistido a través de siglos y siglos [...] La última forma ha sido el cine. El cine es pantomima fotografiada.*[47]

La buena acogida que el público y, especialmente, la crítica dispensaron a esta puesta en escena, llevaron a Martínez Sierra a programar en su primera temporada al frente del teatro Eslava otras tres piezas de similares características que fueron Navidad, El Corregidor y la Molinera y La adúltera penitente.

Todavía en esa primera temporada como director del Teatro de Arte tuvo la idea de ofrecer el segundo de los "experimentos" a que nos hemos referido. Se trataba de combinar la proyección de una famosa película muda, Christus, que había obtenido un resonante éxito, con unos textos literarios recitados por actores de su compañía. Esta película italiana pertenecía a un género muy espectacular y querido por el público italiano, tan aficionado a las óperas como Aida, y seguía el modelo de Cabiria, la "colosal" cinta con argumento de Gabriel D'Annunzio *"donde se sucedían los efectos más sensacionales: combate naval, erupción de un volcán, paso de los Alpes por un ejército, ceremonias en un templo gigantesco, en fin, todo lo necesario para dar a las multitudes, clientes de la pantalla, una idea del genio d'annunziano y de las posibilidades del espectáculo cinematográfico".*[48]

Martínez Sierra tuvo la idea de "completar" la película con una serie de ilustraciones literarias sacadas de la poesía del Romancero y del Cancionero que fueron recitadas por Isabel Garcés, Josefina Morer y los señores Gómez de la Vega y Aguirre. La proyección de la película se interrumpía a la mitad para proceder a la representación del milagro original de Martínez Sierra, titulado Lucero de Nuestra Salvación, tras de lo cual se reanudaba la proyección de la cinta. Esta experiencia, que demuestra el interés por "salvar" el enorme obstáculo que suponía la falta de sonido, fue desigualmente acogida por la crítica. Así, mientras que en periódicos como el Heraldo de Madrid (A. Pérez Lugín)[49] y ABC[50] se decía que Martínez Sierra "había realzado el valor de la

cinta" y valoraba muy positivamente la experiencia, otros como El Liberal[51] (Manuel Machado) la rechazaron de plano. El principal defecto, en opinión de Manuel Machado, era que Martínez Sierra se había servido del cine para completar una función teatral y con la incorporación de la palabra habia desvirtuado negativamente una película que había causado una grata impresión anteriormente. Esto molestaba profundamente a quienes reclamaban la independencia y la dignidad del cinematógrafo como medio artístico. Sólo como anécdota podemos señalar que bastantes años después se hizo la "versión sonora" de esa misma película.

Tras estas experiencias, Martínez Sierra dejó de intervenir en proyectos que tuvieran que ver con el cinematógrafo, pero estuvo muy atento a su evolución y esperó el momento oportuno para tratar de llevar adelante uno propio que se ajustase, como era habitual en él, tanto a sus intereses artísticos como a los económicos. Los éxitos dramáticos obtenidos con su compañía y los fracasos cinematográficos de otros dramaturgos reafirmaban esta posición.

Una prueba evidente de que Martínez Sierra tenía su mirada puesta en el cine era la temprana y obligada inclusión de cláusulas en los contratos que salvaguardasen los derechos de propiedad intelectual. Desde 1907 el teatro abasteció de argumentos al cine, por lo que Martínez Sierra creyó conveniente proteger sus obras para evitar que fuesen filmadas en unas condiciones que él no considerase ventajosas. El primer contrato del que tenemos constancia está fechado en octubre de 1919 y la obra elegida fue El sueño de una noche de agosto.[52] De esta obra se haría una versión cinematográfica en Hollywood, como veremos más adelante. Otro texto localizado recoge, todavía en 1921, una cláusula sobre los derechos cinematográficos de Tú eres la paz,[53] novela que Martínez Sierra siempre tuvo interés en trasladar al cine, aunque en este caso debió esperar hasta 1942, año en que la rodó en Argentina, casi al final de su vida. En 1920, y a raíz del contrato

firmado entre Gregorio Martínez Sierra y el matrimonio Granville-Barker, traductores de su obra, encontramos una nueva muestra de la importancia que ya entonces tenía precisar los términos legales de las obras dramáticas, no sólo con vistas a la puesta en escena, sino también a las posibles adaptaciones cinematográficas que de ellas se hicieran. La cláusula número siete del contrato, que recogemos en nota,[54] dice así:

> *7º.- Los derechos para producir dichas obras en el cine o por otro ingenio mecánico y los derechos para ello serán de la absoluta y exclusiva propiedad del autor, pero si como resultas de la traducción inglesa de dichas obra en Inglaterra o en los EEUU el autor hacer valer sus derechos bajo esta cláusula y autoriza la puesta en escena de las obras como películas o cualquier otro soporte mecánico, deberá pagar a los traductores una tercera parte de sus beneficio netos. El Autor, sin el consentimiento de los traductores por escrito, no autorizará la exhibición de la película de dichas obras en una fecha inferior a dos años desde la primera producción pública de dichas obras en los EEUU y en Inglaterra.*

No quisiéramos cerrar estos comentarios sin una referencia a dos documentos importantes que se encuentran en el archivo de la familia Lejárraga y que lamentablemente no podemos ofrecer aquí. Nos referimos a una copia de un guión cinematográfico[55] de la comedia Canción de cuna, firmada por Gregorio y María Martínez Sierra, y al contrato firmado en San Sebastián el 10 de abril de 1930 entre Columbia Gramophone Company y Gregorio Martínez Sierra sobre los derechos para el cine de El amor brujo. En ambos casos se trata de obras importantísimas que obtuvieron un resonado éxito en los escenarios teatrales y de las que se hicieron varias adaptaciones cinematográficas posteriormente, como veremos más adelante.

Durante todo este período, el interés más evidente que Martínez Sierra veía en el cine tenía que ver con la posibilidad de adaptar algunas de sus comedias a la pantalla. La idea de vender argumentos a Hollywood le resultaba muy atractiva por cuanto se trataba de un trabajo prácticamente hecho y además muy bien pagado. No obstante, mientras la fortuna le sonrió en el

teatro, esta posibilidad la vio como algo lejano. Junto a las nunca despreciables razones económicas, Martínez Sierra adivinaba que el cine le ofrecía una serie de ventajas por las cuales le merecía la pena acometer esta nueva empresa. Los primeros testimonios de que tenemos constancia pertenecen a una de las cartas que Gregorio envió a su mujer en 1925 y en ella podemos apreciar lo atinado de sus observaciones. Al igual que veinte años atrás había hecho antes de dedicarse al teatro, Martínez Sierra empezó a acudir diariamente a las salas de proyección porque era el único medio fiable para obtener una impresión personal acerca del cine. Muy pronto vio con claridad cuáles eran los principales defectos de las películas exhibidas y en qué condiciones de éxito podía él lanzarse a la aventura cinematográfica, para la que ya había recibido ofertas de tres productoras francesas y de un director alemán, cuyo nombre no reveló en su epistolario. A su favor tenía el hecho de que ya contaba con una compañía propia, con todos los elementos necesarios para la decoración y con un repertorio que podía perfectamente adaptarse a las exigencias del cinematógrafo. En este sentido, además, se había dado cuenta de que un amplio sector del público español y del hispanoamericano prefería la producción española a la extranjera, motivo por el cual las versiones de las películas americanas fracasaban con frecuencia. Por ello, a su repertorio, debía añadir una serie de argumentos "nuevos, españoles, aunque no de pandereta" porque *"lo que piden todos los mercados son películas emocionantes pero optimistas, con muchos detalles cómicos"* en los que *"el detalle sagaz es el éxito"*.[56] En estas películas sería preciso abundar en la parte sentimental, *"precisa para que una película tenga mercado"* y no descuidar aspectos morales, ya que *"la moral en cine tiene aún más importancia que en el teatro si se quiere ganar dinero en abundancia"*. Sus propósitos, pues, estaban perfectamente claros ya en 1925, cuando le escribía a su mujer:

*Todo el que hace una cinta gana dinero, por mala que sea (y todas lo son). Excuso decirte lo que ocurrirá haciéndolas bien. Y no creo que sea ningún arco de iglesia.*[57]

Las tres primeras obras en las que pensó para que fueran adaptadas al cine eran Canción de cuna, Tú eres la paz y Para hacerse amar locamente. Las indicaciones que le hizo a su mujer, María de la O Lejárraga, coincidían en marcar la importancia que se debía conceder a la acción, el interés por ofrecer "exteriores" e incluso, algunas incursiones en el subconsciente, como expresan las siguientes líneas:

*En Canción de cuna hay que desenvolver la historia de la madre de la niña, en lugares ruidosos para avalorar por contraste la paz del convento. Debe ser una mujer buena, pero arrastrada por la vida a lugares no santos, y debe arrepentirse en los últimos años de su vida, mientras la niña va creciendo en el convento... Hay que buscar episodios graciosos y tiernos de la niña ya un poco crecida que revuelve el convento. Debe haber varias veces en el convento escenas de telepatía y de presentimientos, relacionados con episodios de la vida de la madre, incluso su muerte que turbe la alegría de la niña y de las monjas sin que ellas sepan por qué y que las obliga a rezar.*

*En Tú eres la paz hay que desarrollar graciosamente en el extranjero la vida pintoresca del escultor y Carmelina, también relacionada con la vida serena de la abuela y Ana María, y buscar nuevos pequeños episodios fotografiables.*

*En Para hacerse amar hay que poner en acción todo lo que se cuenta, el debut, el viaje a Granada y añadir una parte sentimental, precisa para que una película tenga mercado. Es fácil porque los sentimientos de la protagonista son ridículos para los demás, para ella son en cambio muy serios.*[58]

A pesar de las ofertas recibidas y de la "visión personal" que decía tener del cine, demasiado ligada todavía al teatro, Martínez Sierra no realizó entonces ninguna de las películas pensadas, aunque sí lo haría unos años más tarde. Varias son, a nuestro juicio, las razones de esta demora. Como señalaron algunos de quienes lo conocían bien, Martínez Sierra nunca emprendió un negocio del que no estuviera absolutamente seguro, por lo que su espíritu emprendedor era a menudo frenado por su mayor cautela. Aunque en 1926 manifestaba haber recibido encargos para realizar cuatro películas en las principales productoras, su trayectoria como empresario teatral y director de

escena nos muestra a un Martínez Sierra que en ese mismo año estaba a punto de iniciar una gira teatral por varios países hispanoamericanos. Es decir, el teatro seguía representando para él su medio "natural" y el cine no pasaba de ser un proyecto, aunque muy apetecible. Incluso le confesaba a su mujer sus dudas sobre lo que el negocio del cine podía suponer para ellos en el futuro:

> *Y lo más importante son los encargos de cuatro películas, para las casas más importantes. Y la posibilidad, cuando me dé la gana, de dar la vuelta al mundo, y sobre todo poder librarse de España como punto de apoyo para ganarse la vida. En fin, estoy loco de contento y aún creo que no me doy bien cuenta de las derivaciones que esto puede tener.*[59]

A estas alturas, la lista de comedias que parecían interesar en Hollywood se veía incrementada con la inclusión de El sueño de una noche de agosto, proyecto que Martínez Sierra aceptó por tratarse de *"un pellizco muy respetable"*. Todos estos cantos de sirena le tentaban, pero no se atrevió a dar el paso definitivo y menos sin conocer personalmente el terreno que pisaba. Por esta razón, decidió esperar a pasar con su compañía por los Estados Unidos para tratar de forma directa el asunto. En una de las primeras cartas que le escribió a su mujer cuando ya se encontraba en Buenos Aires le decía:

> *Los negocios de cine son cada día más importantes. Si voy a Norte-América [sic] me voy a preocupar de eso en serio.*[60]

Finalmente, aunque las primeras películas sonoras abrían nuevos horizontes para el cine ya en 1926, la visión de Martínez Sierra estaba muy ligada a la del cine mudo, al que veía demasiadas limitaciones, no tanto económicas como artísticas. Por todo lo anterior, podemos concluir que hacia 1926 Martínez Sierra ve como posible hacer negocios en el cine, pero como autor de argumentos, ya que esa actividad no lo apartaba de su trabajo como empresario y director escénico, tal vez menos rentable, pero mucho más seguro para alguien que conocía todos los resortes del

mundillo teatral después de más de quince años de actividad ininterrumpida. Cualquier negocio importante en el cine debía hacerse en Hollywood y Martínez Sierra estaba ya a punto de cumplir cincuenta años, lo que también explicaría sus reticencias a la hora de aventurarse a cambiar de país para iniciar una nueva carrera artística.

Sin embargo, Martínez Sierra no fue el único a quien el cine tentó. A Joinville y a Hollywood empezaron a acudir actores y técnicos procedentes de Europa e Hispanoamérica, movidos por los sueldos desorbitados que se empezaron a pagar para rodar las "versiones" de las películas americanas que habían tenido éxito. Los primeros "emigrantes" del cine español habían emprendido su aventura mucho antes y lo habían hecho por razones fundamentalmente de ambición artística. De éstos podemos citar a Josep Gaspar, Ramón de Baños, Benito Perojo, Rosarito Calzado o la mismísima Raquel Meller, a quienes la cinematografía española se les había quedado pequeña. Pero con la elaboración de las "versiones", la razón para emigrar tuvo más que ver con lo económico que con lo artístico. En febrero de 1931 se publicaban artículos en la prensa que resultaban ser verdaderas convocatorias con titulares como "Se solicitan artistas"[61] y otros por el estilo. El resultado fue que en septiembre de 1931 se encontraba en Hollywood esperando para hacer cine "casi la plana mayor de la escena teatral española: Catalina Bárcena, Elvira Morla, María F. Ladrón de Guevara, Ana María Custodio, Ernesto Vilches, Rafael Rivelles, José Crespo, Julio Peña, etc."[62]

Uno de los casos más representativos dentro de nuestro teatro fue el del actor José Crespo, joven galán de la compañía de Martínez Sierra. Se trata de una de las principales figuras del cine español en Hollywood, tal vez la más importante, a pesar de que su trayectoria profesional no haya sido lo suficientemente valorada en nuestro país. José Crespo había estado a punto de ir a

Hollywood para rodar películas mudas en 1926, pero no lo hizo hasta que el sonoro se implantó de forma definitiva. Y triunfó. No sabemos con certeza cuáles fueron las verdaderas razones por las que Crespo aplazó ese viaje, pero tal vez las opiniones de Martínez Sierra tuvieron que ver en ello:

> *Creo que sólo se irá el que menos podía pensar: Crespo. Los triunfos de Murcia le han vuelto loco, y al saber que se queda Collado, se ha puesto furioso: como si él pudiera sustituirle. Además le ha entrado el ansia de ganar millones, llenando el hueco de Rodolfo Valentino, y va a aceptar un contrato miserable y peligrosísimo para hacer películas en Los Angeles. Creo que será una catástrofe, porque él se defiende con la voz y el ímpetu juvenil, las dos cosas que ni sirven en la pantalla, y en cambio es torpe de movimientos, afeminado, y tiene la cabeza grande. Además es un ingrato conmigo, que le he defendido contra todo el mundo, y le he hecho actor a la fuerza en un abrir y cerrar de ojos.*[63]

Tampoco puede decirse que los directivos norteamericanos tuvieran las cosas excesivamente claras. A pesar de la enorme envergadura del negocio y de las cantidades astronómicas de dinero que movía, la contratación de artistas no parecía seguir unos criterios demasiado coherentes. Fueron muchos los actores y técnicos que llegaron contratados por Hollywood para "no hacer nada". Algunos de los ejemplos más significativos serían los de Luis Buñuel o los del escenógrafo Fernando Mignoni, pero sus casos no fueron ni los únicos ni los más disparatados. Una muestra de lo que acabamos de decir, absolutamente hilarante, tiene que ver con la oferta que los estudios Paramount le hicieron a Martínez Sierra para que trabajase nada menos que como actor protagonista en películas mudas. Indudablemente, este tipo de ofertas contribuyeron a que los temores de Martínez Sierra aumentasen. Bien es cierto que algunas películas rodadas en Hollywood en aquellos años nos permiten ver a Luis Buñuel actuando como camarero o a José López Rubio y a E. Jardiel Poncela haciendo algún pequeño papel en películas de Martínez Sierra, pero se trataba de incursiones que tenían más de diversión que de trabajo realmente profesional. Veamos lo que le pareció a Martínez Sierra la oferta:

*La Paramount me ofrece un contrato para hacer el protagonista de una película. ¿Qué te parece? Los americanos cultivan la extravagancia por placer. Les he contestado que no soy actor, ni quiero, y que estoy a su disposición como autor de argumentos. Es rarísimo que no nos hayan comprado aún Canción de cuna, que sigue teniendo un éxito loco en Estados Unidos. Eva le Galliene sigue representándola tres o cuatro veces a la semana, en New York, y la compañía especial que ella formó está haciendo una gira magnífica. Puede que sea mejor: cuanto más corra más sube de precio, y por tardar en comprarnos los derechos los tendrán que pagar más caros. Envié a la Metro hace muchos días la ampliación del argumento y aún no me han acusado siquiera recibo, después de pedirlo con tanta urgencia. Son muy raros. Pero acaban pagando. Allí únicamente está el dinero, y allí le tendremos pronto en grandes cantidades.*[64]

Sea como fuere, podemos concluir que todavía en 1927 Martínez Sierra tenía por delante un proyecto teatral de enorme importancia como era dirigir una gira teatral con su compañía por Hispanoamérica y sus aspiraciones en el cine mudo no iban más allá de la posible venta de argumentos o adaptaciones de sus comedias. En este sentido, los éxitos alcanzados en Londres o en Nueva York podían resultar fundamentales para ganarse no sólo el reconocimiento del público anglosajón, sino también la atención de los directivos que decidían la adquisición de los derechos cinematográficos de obras teatrales. Por este motivo fue muy importante el éxito de su comedia Canción de cuna al ser reestrenada en Londres, donde llegó a las ciento nueve representaciones, en noviembre de 1926, y estrenada por la compañía de Eva Le Gallienne, en el Civic Repertory Theatre, de Nueva York, el 27 de enero de 1927. Estos éxitos, además de facilitar el posterior estreno de otras comedias suyas en Nueva York, como fue el caso de El Reino de Dios, abonaron magníficamente el terreno para que a su llegada a esa ciudad con su compañía en abril de 1927, Martínez Sierra fuera considerado un dramaturgo de éxito y Catalina Bárcena una de las actrices más importantes del teatro español, lo que además confirmó con su trabajo en un teatro neoyorkino durante el mes de mayo de ese mismo año. El reconocimiento de la crítica y el éxito de público fueron una importante piedra de toque para las aspiraciones profesionales de Martínez Sierra, que

aún no era capaz de valorar hasta dónde podían llegar sus expectativas, como se recoge en una carta escrita a María desde Nueva York:

> *Tengo la sensación de que nunca he hecho un negocio mejor, por las derivaciones: otras comedias nuestras que traduzcan, colaboraciones, cinematógrafo. Dios sabe lo que puede salir de aquí, si tenemos éxito, y aun no teniéndole con el público norteamericano, las gentes de habla española bastan. Desde que llegué no me dejan vivir. Me han visitado redactores de todos los periódicos; cuando voy a un teatro, al día siguiente publican mi opinión, me hacen caricaturas, me llaman los fotógrafos.*[65]

Como era de esperar, ya en Nueva York comenzó a negociar no sólo estrenos de otras comedias, sino también películas. En ese momento se consideraba lo suficientemente seguro y orientado en medio de aquel caos financiero que reinaba en la Nueva York anterior al "crack". La oferta más sólida que le llegó en ese momento procedía de la Metro, que había puesto sus miras en una versión cinematográfica de Canción de cuna. Esta productora trató de ponerse a la cabeza del cine destinado al público hispano hecho en Estado Unidos. Los directivos de la Metro pensaron erróneamente que a base de talonario podrían dominar una industria que les prometía unos beneficios fabulosos, pues el español era la segunda lengua más hablada en América y siempre les resultaba más fácil intervenir en España o en Hispanoamérica que en Francia o Alemania, ya que sus industrias cinematográficas no eran tan raquíticas y hacían difícil la competencia.

Sin embargo, el proyecto con la Metro no cuajó y los malos resultados obtenidos por Martínez Sierra en México le hicieron reconsiderar si verdaderamente era el momento apropiado para ir a Hollywood. Dos cartas de 1928 nos muestran estas dudas y temores. De ellas hemos escogido los párrafos siguientes:

> *...pero en México solo he logrado cubrir gastos y no quiero exponerme a un apuro desagradable. Otra vez será porque vale la pena ponerse en contacto con el mundo del cine.*[66]

*Siguen haciéndome proposiciones de Los Angeles, pero no me decido. En otra ocasión, cuando me sobre dinero, daré la batalla en el mundo del cine. Ya sé qué es lo que produce dinero en abundancia, pero no quiero hacer una tontería por impaciencia.*[67]

Por razones que nunca llegó a desvelar, Martínez Sierra se mostraba muy reticente hacia el cine mudo; pero cuando en 1929 el sonoro se adueñó casi por completo de toda la producción, nuestro hombre vio con absoluta claridad que había llegado el momento de lanzarse de lleno a esta actividad, de modo que intensificó sus esfuerzos en la negociación de contratos,[68] ideó nuevos argumentos, liquidó sus cuentas con la editorial Calleja[69] y se deshizo de la compañía de comedias, después de quince años de una actividad tan intensa como exitosa y que habían hecho de Martínez Sierra una de las figuras capitales en la renovación escénica del teatro español de preguerra. Era evidente que el éxito económico estaba en el cine y dar la espalda a esta realidad sería un error. Esto es lo que le escribía a su mujer:

*Después nos dedicaremos al cine hablado, que sin duda ha de prosperar rápidamente y nos producirá ingresos muy fuertes sin esfuerzo, puesto que podemos explotar toda la labor pasada. Y es muy agradable vivir de lo que ya está hecho. Volveremos a estrenar todas las comedias y con un público de millones de seres humanos. Porque en América poca gente va al teatro, pero toda va al cine.*[70]

El éxito del cine sonoro le pareció a Martínez Sierra una actividad profesional en la que tendría mucho que decir. En este terreno, ya no se conformaría con la venta de nuevos guiones o con ceder los derechos para que hicieran adaptaciones de sus comedias, sino que se consideraba perfectamente preparado para asumir la dirección de películas habladas. Con absoluta seguridad le declaraba a su mujer en 1929:

*Pero Canción de cuna tarde o temprano la pagarán bien. Precisamente ahora que está de moda el cine hablado, pueden explotarla en inglés y en castellano, que son los dos idiomas que más se hablan en el mundo. Esto también se lo puedes decir a Underhill. Precisamente en este momento que paso de desanimación, lo único que me sonríe es el cine hablado. Sé que se están formando varias empresas fuertes para hacerla en castellano, y me han hablado de tres de ellas. Y así como sería incapaz de dirigir cine mudo, creo sin vanidad que no hay nadie que pueda dirigir la parte hablada como yo.*[71]

Tal vez veía más próximas al teatro este tipo de cintas que las mudas y ésa era la razón por la que ahora se mostraba tan seguro de triunfar. El interés que varias productoras manifestaron por contar con sus servicios como director terminó por decidirlo y, aunque con cautela, encaminó sus esfuerzos en esa dirección. Lo único que le faltaba era decidirse por un proyecto concreto que debía elegir cuidadosamente de entre los varios que tenía a la vista a mediados de 1929. Una de las ofertas tenía que ver con el capital español y venía respaldada por el Banco Exterior, pero Martínez Sierra, además de no tener intención de arriesgar dinero propio, reclamaba para sí el control absoluto sobre la actividad. Tal vez fue esto último lo que abortó este nuevo proyecto, pues Martínez Sierra no haría cine hasta unos meses más tarde y a sueldo de productoras norteamericanas. El deseo de dirigir y controlar minuciosamente los negocios en los que intervenía era una de las señas de identidad de Martínez Sierra, pero en ello no tenía tanto que ver la vanidad como la lucidez con que entendía la actividad empresarial. Si el dinero estaba en los Estados Unidos, allí sería donde se encontrarían los mejores profesionales, a no ser que se contemplase la posibilidad de acudir a la industria cinematográfica alemana, enormemente capaz desde el punto de vista técnico. En el sonoro veía la oportunidad que estaba esperando y no estaba dispuesto a desaprovecharla trabajando con las limitaciones de la industria española. Las ofertas españolas fueron muy importantes, como prueban las siguientes líneas que transcribimos a continuación:

> *Llevo también muy adelantadas las negociaciones para hacer cine sonoro en español. Pero es laborioso porque se necesitan tres millones de pesetas para echar a andar. Ya me los hubiera dado el Banco Exterior, sin comprometer yo nada, se entiende, o sea, en calidad de socio industrial, pero yo exijo la dirección dictatorial, sin intervención del capital, y nombrando yo los técnicos, operadores, directores, etc. que buscaría en Alemania. Tarde o temprano se hará.*[72]

Es probable que el capital no se conformase simplemente con aportar el dinero y quisiera intervenir en otros aspectos de la producción, o que a Martínez Sierra no le inspirase la suficiente confianza ninguna de las proposiciones que se le hicieron, pero lo cierto es que jamás rodó una película en España con capital español ni extranjero. Mas estos contratiempos ya no serían lo suficientemente fuertes como para apartar a Martínez Sierra de una actividad para la que había tardado en decidirse varios años. Se sentía capaz de trabajar con sus argumentos e incluso de dirigir las películas, sólo había que esperar a que la coyuntura fuera favorable. Por lo que al teatro se refería, parecía que sus días en él estaban contados ya que *"lo grave es encontrar comedias que estén bien y gusten. El teatro se va poniendo demasiado difícil. Hay que apurar la colilla un par de años. Después espero mucho del cine hablado".*[73]

Esa coyuntura se dio a finales de 1930 y el resultado fue la marcha de Martínez Sierra y de Catalina Bárcena a Hollywood, donde tuvieron una actividad tan intensa e importante como poco valorada o desconocida en nuestros días. De ese período nos han quedado unas cuantas películas, un puñado de cartas y el testimonio de otros personajes que compartieron con esta singular pareja uno de los períodos más apasionantes de la historia del cine. Dar a conocer la contribución de Martínez Sierra a esa historia será el objetivo de las próximas páginas.

## IV.3.- El trabajo de Gregorio Martínez Sierra en Hollywood

La consolidación del cine sonoro, allá por 1929, acabó con la supuesta universalidad del cine, no sólo porque hacer películas sonoras requería una técnica más sofisticada, sino también porque la fragmentación lingüística hizo que la producción tuviera que atender a públicos que reclamaban películas en lenguas vernáculas. El "milagro" del sonoro se había logrado gracias a la invención de aparatos como el "movietone" y el "vitaphone", de manera que aquellos países que contaban con una poderosa industria cinematográfica estuvieron en condiciones de ofrecer películas sonoras, las "talkies", a sus respectivos públicos. Éste era el caso de los Estados Unidos, Francia o Alemania. Sin embargo, otros muchos países no dispusieron inicialmente de los medios técnicos apropiados para satisfacer la creciente demanda de películas habladas en lenguas que no fueran el inglés, el francés o el alemán. Tal fue el caso de España. Es lamentable recordar cómo la primera película sonora que se rodó en España, El misterio de la Puerta del Sol, fracasó porque el sistema utilizado en la grabación de la banda sonora era incompatible con los aparatos de reproducción existentes en la mayoría de los cines españoles. Esta película, rodada a finales de 1929 por Francisco Elías,[74] ha sido recuperada hace poco tiempo por Medardo Amor, quien, en un artículo de reciente publicación, señala el enorme interés de la misma para reconstruir el pasado de nuestra cinematografía.[75]

La industria española debía elegir entre diversas posibilidades si quería proporcionar el número suficiente de películas habladas en español al público que las demandaba, no sólo en España sino también en Hispanoamérica.

La primera solución, muy costosa, era que las empresas nacionales rodasen sus películas en estudios extranjeros, principalmente franceses o alemanes. Como puede suponerse, esta práctica, lejos de contribuir a la expansión del cine español, lo hacía más dependiente de otros cines extranjeros que rentabilizaban sus inversiones con los ingresos "extra" que obtenían de estos trabajos, al tiempo que podían formar un mayor grupo de técnicos y de especialistas gracias a la constante actividad a que estaban sometidos. Por si fuera poco, las empresas debían desplazar hasta los estudios a un numeroso grupo de personas, incluidos los artistas, con lo que la elaboración de estas películas resultaba carísima y a finales de 1931 se rechazó este sistema.

La segunda opción consistía en trabajar sobre materiales ya hechos. Se trataba básicamente de añadir la banda sonora a películas mudas que habían obtenido cierto éxito años atrás. También en este caso era preciso trabajar con estudios europeos, pero al menos resultaba más barato. Con todo, estas películas eran ya conocidas y su calidad podría tildarse de dudosa, de modo que pronto hubo de desestimarse esta fórmula. Parecía obvio que sin medios técnicos y sin inversiones de capital los proyectos cinematográficos estaban condenados al fracaso o a la mediocridad.

Esta situación, que afectaba no sólo a España, sino también a varios países europeos y a Hispanoamérica fue aprovechada por los estudios norteamericanos que comenzaron a rodar sus célebres "versiones".

Se trataba de servirse del éxito de las películas que habían triunfado en Estados Unidos rodándolas de nuevo, plano a plano, con actores de otras nacionalidades, aunque con directores y técnicos norteamericanos. Siempre es posible destacar alguna película de las realizadas siguiendo estos criterios, como la versión española de la película The big house[76] que con el título El presidio le valió a Juan de Landa numerosos elogios; pero tomada en su conjunto, la elaboración de

"versiones" resultó un tremendo fracaso por varios motivos.[77] En primer lugar, se trataba de películas estrictamente norteamericanas, es decir, representaban un mundo y un sistema de valores morales, sociales y políticos ajenos a la sensibilidad del público europeo, incluido el español. Por otra parte, los directores y técnicos destinados a este tipo de trabajos solían ser aquellos que no tenían la posibilidad de intervenir en las producciones originales por carecer del suficiente prestigio. Por si esto fuera poco, estas películas solían rodarse por la noche para no interrumpir la producción "normal" de las cintas americanas y debían terminarse en dos o tres días. Todas estas razones daban como resultado un producto defectuoso y de escaso interés, salvo algunas películas, en el que no tiene poca responsabilidad la nula capacidad artística y la mediocridad de muchos de los actores contratados. Los estudios que se dedicaron a la producción de estas películas se vieron en la necesidad de contar con un numerosísimo grupo de actores de diversas nacionalidades y no fueron capaces de elegir con el suficiente rigor a los muchos actores que llegaron a Hollywood llamados por las fabulosas sumas de dinero que podían ganar, pero incapaces de aportar a las películas en que intervenían la experiencia cinematográfica o el talento suficientes. Para Emilio Sanz de Soto, "los resultados fueron siempre un mal calco del original. Máxime cuando los originales elegidos, por disparatado que hoy nos parezca, pertenecían a un mundo exclusivamente norteamericano imposible de reconvertir a través del lenguaje en una película española, francesa o alemana".[78]

En general, las películas en español que se hicieron hasta 1931 dieron tan pobres resultados que provocaron la paralización en la producción de estas películas a finales de 1930 y comienzos de 1931, según las productoras. No debemos olvidar que entre 1930 y 1935 se rodaron en Hollywood más de cien largometrajes hablados en español y que se trataba de una apuesta arriesgada, puesto que filmar directamente una buena película en español costaba unos cien mil dólares mientras que

sincronizar una de idioma inglés en español costaba unos veinte mil. Si además tenemos en cuenta que rotular la mejor película norteamericana en español rondaba los mil quinientos dólares entenderemos por qué los directivos norteamericanos pararon bruscamente la producción.[79]

En la interrupción de las películas en español tuvo, además del pobre resultado económico, la tremenda rivalidad entre actores y escritores que dificultaba el funcionamiento de los estudios. En el caso de los actores hispanos, muy pronto se desató una lucha intestina por conseguir la hegemonía entre actores de diversas nacionalidades, principalmente entre mexicanos, argentinos y españoles. Como los directivos norteamericanos desconocían el español, no tenían reparo alguno en contratar para una misma película a actores de distinta procedencia y eso provocaba la presencia de distintos acentos, lo que dio lugar a la célebre "batalla de la Z". Sin embargo, parece claro que se trataba de un problema que no tenía mucho que ver con la pureza lingüística, pero aún así, ensombrecía todavía más el panorama para las películas habladas en español como podemos leer en la siguiente cita:

> *... una discusión idiomática tan sesuda como inútil... y una "Z" pronunciada de distinta manera y una "Ll"demasiado sonora atajaron la producción en español [...] Pero la discusión ya pasó. Cada estudio importante de Hollywood ha iniciado ya su programa de cintas en español.* [80]

Para resolver el problema de los acentos, un importante directivo de la Metro, Irving Thalberg, le pidió a su amigo Edgar Neville que le facilitase el nombre de una persona de reconocido prestigio que pudiera intervenir como árbitro entre los actores hispanos y que les ayudase a "reorientar" el programa de producción de cintas en español. El nombre propuesto por Neville fue el de Gregorio Martínez Sierra, quien llegó a Estados Unidos en enero de 1931 acompañado de Catalina Bárcena. También gracias a Edgar Neville llegaron personajes ilustres como Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, Eduardo Ugarte y otros.

Gregorio Martínez Sierra acudió a Hollywood contratado, pues, por la Metro, donde había de ser el árbitro en todo lo referente al cine español. Su postura acerca del problema de la pronunciación era muy clara, como prueban las siguientes declaraciones:

> *No existe tal problema. Porque si en América hay varios acentos, también hay varios en España. En análogas circunstancias, donde sea admisible el acento catalán o el acento andaluz, también será admisible el mexicano o el argentino.*[81]

Apreciamos en estas declaraciones unas intenciones conciliadoras y a nuestro juicio sinceras, porque a Martínez Sierra no le preocupaba el acento de sus actores, sino su capacidad interpretativa, fueran españoles o de cualquier otra nacionalidad. En realidad, el espectáculo ofrecido por unos y otros le parecía lamentable y buena prueba de ello es el texto que recogemos a continuación:

> *Los buenos actores nuestros piden demasiado y con los mediocres no se puede hacer nada. En la pantalla se acentúan los defectos escandalosamente [...] Además hay una lucha odiosa entre hispanoamericanos y españoles muertos de hambre, que pretenden ganar sueldos, no porque tengan mérito, sino porque han nacido en sus respectivos países. En fin, un ambiente sumamente desagradable.*[82]

En los cuatro meses que Martínez Sierra trabajó para la Metro, desde enero de 1931 hasta finales de abril de ese mismo año, pudo darse cuenta perfectamente, como prueba el texto anterior, de cuál era la situación en los grandes estudios de Hollywood y de las diversas causas que habían conducido al fracaso de las películas españolas. Nada más llegar al puerto de Nueva York se mostró asombrado al comprobar que muchos de los directivos de la empresa habían ido a recibirlo. Era evidente que tenían depositadas en él muchas expectativas y también que tenían una prisa enorme por ver si estaban en lo cierto. Sin tiempo para deshacer el equipaje pasó del barco al tren y en un par de días recibió sus instrucciones. Se trataba de elaborar un plan completo de reorganización con el fin de orientar la producción futura. El resultado obtenido por las películas

que habían hecho hasta la fecha no había sido nada alentador. A los pocos días de su llegada, los directivos de Nueva York dieron la orden de suspender temporalmente toda la producción extranjera, lo cual no extrañaba a Martínez Sierra porque su impresión acerca de las películas que había visto era desfavorable, como podemos leer en la siguiente cita:

> *Dicen que esperan un balance de las películas españolas: si es así, desistirán. He visto las doce que han hecho: son horrorosamente malas y no tienen salvación. Malo el diálogo, los actores, la dirección... una vergüenza. No me preocupa que me renueven el contrato. Ya me han hablado de la Fox para cuando esté libre. Pero temo que todas sean iguales. Además se han fiado al principio de españoles y mexicanos sin vergüenza que les han engañado, y ahora no se fían de nadie.*[83]

De estas palabras podría desprenderse la idea de que toda la culpa recaía en los desaprensivos que habían aprovechado la coyuntura para engañar a los confiados directivos norteamericanos, pero las críticas de Martínez Sierra alcanzaban a todos los sectores de la industria y de ellas, las dirigidas contra los directivos no eran las más suaves. Martínez Sierra se sintió desde un principio abrumado por el caos organizativo que reinaba en los estudios, donde había muchos negociados y mucha gente con poder, pero que carecía de un criterio claro para servirse de él. Además, Martínez Sierra estaba *"demasiado acostumbrado a mandar"* y, como él mismo reconocía, su *"especialidad es la organización y la dirección de las empresas"*.[84] En una carta escrita a María se lamentaba:

> *Mucha gente que manda sin saber lo que quiere.Varios parásitos que cobran grandes sueldos porque sí y tienen que justificarlos interviniéndolo todo y enredándolo como el tonto del circo.*[85]

Efectivamente, limitaron sus funciones y no tuvieron en cuenta sus criterios a la hora de planificar la producción. Por si esto fuera poco, solamente le concedieron seis meses para probar la eficacia de sus criterios. A juicio suyo, lo que los estudios debían hacer era prescindir del personal que tenían contratado y empezar de nuevo partiendo de criterios diferentes de los que habían

seguido hasta el momento. Esto es lo que hizo, en parte, la Metro. Aun no siendo responsable de esta decisión, Martínez Sierra la entendía perfectamente al escribirle a su mujer:

> *Todos los estudios de Hollywood están desesperados con el fracaso de las versiones españolas. Ellos tienen la culpa por haberlas hecho tan deprisa y tan mal. La Metro ha decidido echar a la calle a todos los españoles, actores y escritores. Les cuesta un pico saldarles los contratos porque a algunos les quedaban nueve meses. Pero prefieren empezar de nuevo, cueste lo que cueste. Tienen razón.*[86]

Aunque, después de todo, esta productora no terminó por aceptar las ideas de Martínez Sierra y éste pronto pensó en finalizar su contrato. Aparentemente, el resultado fue que Martínez Sierra fracasó en la Metro, ya que su trabajo se limitó a dirigir el diálogo de la película El proceso de Mary Dugan y a supervisar algunas películas sincronizadas. Al considerar que su trabajo no les resultaba lo útil que inicialmente habían pensado, le propusieron que se ocupase exclusivamente de las películas sincronizadas, propuesta que Martínez Sierra rechazó.[87] Algunos críticos culparon a los directivos de la Metro del fracaso de Martínez Sierra, mientras otros consideraban que era un hombre muy limitado, por su desconocimiento del inglés, para moverse en un terreno, por otra parte, completamente nuevo para él. Parece indudable que los directivos de la Metro, como los de otras productoras, contrataron caprichosamente y pagaron unos sueldos astronómicos que encarecieron el coste de las producciones. Por ejemplo, un actor como José Crespo ganaba a la semana la nada despreciable suma de mil doscientos cincuenta dólares durante su primer año de contrato. Esto nos puede dar una idea del enorme gasto que supuso el mantenimiento de una colonia de actores como la española, que rondaba los cincuenta integrantes y que, a menudo, veía pasar los días sin hacer otra cosa que acudir a fiestas interminables. Debía de ser difícil resistirse a una oferta de estas características y sólo algunos personajes singulares como Bernard Shaw[88] lo hicieron, mientras que la mayoría aceptaron encantados. Por ejemplo, siguiendo un criterio

primordialmente mercantil, la Metro contrató en 1935 al dramaturgo italiano Luigi Pirandello, al que le pidieron que se ocupase de proporcionarles argumentos mientras ellos se encargaban de lo demás.[89] A Martínez Sierra este caos le desalentó tanto que en una de sus cartas le decía a su mujer:

> *Yo estoy desanimadísimo y ya les he dicho que si no reorganizan por completo de acuerdo conmigo, prefiero irme y que a ellos les conviene suspender la producción definitivamente porque con estos elementos seguirán perdiendo dinero. Y lo malo es que en todos los estudios pasa lo mismo. Ahora ha traído la Fox once españoles de lo peor.*[90]

Pese a todo esto, a nosotros nos parece que el fracaso de Martínez Sierra en la Metro no era un asunto que tuviera que ver expresamente con él, sino que se trataba de un criterio empresarial que estaba muy por encima de las personas y que tenía su razón de ser en los resultados obtenidos y en los planes de futuro proyectados. Podemos decir, incluso, que obedecía a una concepción del cine en la que lo lingüístico tenía escasa relevancia. La prueba la tenemos en un artículo publicado en diciembre de 1932 en el que las principales productoras norteamericanas exponían sus planes con relación a las películas en español. Dicho artículo, que recogía las respuestas que las distintas productores norteamericanas dieron cuando se les preguntó por sus intenciones de seguir haciendo o no películas habladas en español, nos permite deducir que hubo dos líneas de trabajo. Por un lado Fox, Paramount y Columbia se mostraban interesadas en hacer películas para el público español; por otro, Metro, Universal, United Artists y Warner no pensaban hacerlo por distintos motivos. Las compañías más representativas de cada tendencia eran Fox y Metro. El señor S. R. Kent, Presidente de la Fox Film Corporation decía que las buenas películas en español, como cualquier buen producto en cualquier parte del mundo, siempre tendrían buena demanda y que habían recibido muchas pruebas de que si a este mercado se le daba películas de valor, de acción, y con buenos repartos, la recompensa era amplia y adecuada. Sin embargo, Arthur

M. Loew, director de Asuntos Internacionales de la Metro-Goldwyn-Mayer declaraba que el resultado de tales producciones había sido desalentador en la América Latina por lo que habían llegado a la conclusión de que sus públicos del continente americano no se entusiasmaban con las versiones en español, pero sí habían obtenido éxito con las sincronizadas. Su conclusión era que las modernas películas debían narrar su historia tan diestramente que el lenguaje tan sólo fuera una ayuda secundaria a los actores, al director y a la cámara. De acuerdo a este principio, para la Metro no asumía gran significación el idioma que usaran los artistas, siempre y cuando fueran buenos actores, bien dirigidos por un director competente y fotografiados por técnicos de habilidad. La Universal se apoyaba también en el hecho de que los intelectuales hispanos habían despreciado las versiones en español.[91]

Como hemos indicado, el primer trabajo de Martínez Sierra en Hollywood fue la dirección de diálogos en la versión española de la película El proceso de Mary Dugan.[92] Se trataba de la decimotercera versión española rodada por la Metro, que había invertido ya un millón de dólares en las doce anteriores,[93] sin que los resultados fueran los apetecidos, y la primera que se realizaba después del parón de enero de 1931. Ciertamente, la necesidad de reiniciar la producción era tan grande como el interés por obtener beneficios, por lo que Martínez Sierra contó con un margen de tiempo demasiado estrecho para poner en práctica sus proyectos. Así lo entendieron algunos críticos que seguían muy de cerca la producción de películas españolas, como nos muestra la siguiente cita:

> *La Metro contrató a Gregorio Martínez Sierra, encomendándole la supervisión de toda la producción en lengua española. Seis meses se le han concedido al ilustre dramaturgo para que atienda a aquélla, y atribuciones omnímodas le han dado con tal fin. Poco tiempo es para un acierto definitivo, pero lo suficiente para orientar a los productores.*[94]

Además, el desconocimiento que el dramaturgo tenía del inglés dificultó su labor y pronto quedó relegado a desempeñar un trabajo inferior en responsabilidad a aquél para el que había sido contratado. Algunos críticos[95] consideraron una afrenta esta actitud de los norteamericanos, por cuanto destinaban a supervisar el "doblaje"a uno de los dramaturgos de mayor éxito del teatro español. La idea tampoco le agradó a Martínez Sierra, que rechazó la oferta que le hicieron para supervisar las películas "sincronizadas" y buscó la manera de llevar adelante sus proyectos en Hollywood.

La prensa española recibió con entusiasmo la producción de esta película, El proceso de Mary Dugan, a la que calificaba como superior al drama original gracias a la mayor riqueza de detalles y, especialmente, al magnífico trabajo desarrollado por un elenco en el que destacaban figuras como María F. Ladrón de Guevara, José Crespo y Juan de Landa.[96] Esta película fue la cuarta más aplaudida por el público español, ya que se mantuvo veintidós días en el Tívoli, por detrás de la versión española de La mujer X , de la película doblada Trader Horn y de la película francesa El teniente seductor.[97] Sin embargo, las opiniones que la película le merecieron a Martínez Sierra no podían ser más negativas, según podemos leer en la siguiente cita:

> *Estoy dirigiendo con un técnico la versión española de El proceso de Mary Dugan. Realmente no es una película, sino una obra de teatro fotografiada. Pero me sirve de aprendizaje. Es un oficio más difícil de lo que yo suponía. He puesto como condición que no figure mi nombre porque con los actores, mediocres unos y malísimos casi todos, no se puede hacer nada a derechas. En cambio la sección francesa tiene muchos artistas de primera categoría y buenos directores[98] [...] Es más bien teatro que cine. Insoportable porque no cambia el lugar de acción y el diálogo es interminable.[99]*

Con todo, sus meses de trabajo de la Metro le sirvieron de valiosa experiencia y pronto mostró su interés por realizar una versión de su comedia Mamá, proyecto que negociaba con la Fox antes de terminar su contrato con la Metro, pero cuyo mayor coste por tratarse de una cinta original y no de una versión dificultaba considerablemente su realización. Una oferta de la Paramount para trabajar en París estuvo a punto de decidir el regreso de Martínez Sierra a Europa, pero éste se resistía a abandonar los Estados Unidos sin haber hecho, al menos, una película, por lo que decidió permanecer allí unos meses más. Su objetivo era realmente intervenir en la producción americana y no limitarse a la española. La mejor manera de introducirse en este trabajo era a través de la venta de argumentos, cuyo precio de compra variaba en función de los actores que hubieran de hacer la película. Lo importante, pues, era conocer sus gustos, como declaraba a su mujer:

> *Este es el país de la intriga y de la concupiscencia. [...] Estoy tendiendo redes por todas partes y me saldré con la mía. [...] Yo conozco ahora el trabajo y las predilecciones de todas las estrellas, que son las que imponen los argumentos. Y pienso cosas ad hoc. Han de ser rudimentarias, cursis y con muchas situaciones. O muy cómicas, que escasean y gustan mucho.*[100]

Una vez contratado por la Fox, la "mano" de Martínez Sierra empezó a notarse. Una reseña publicada en el mes de agosto de 1931 señalaba grandes cambios en el sistema de trabajo de los estudios:

> *En el otoño entrante parece que la producción de películas en idioma español se reanudará intensamente. No se importarán artistas a granel, ni se firmarán contratos por largo término, ni se pagarán los sueldos que se pagaban...Y lo más importante, con las adaptaciones (no simples traducciones) de las obras norteamericanas alternarán las nuestras originales. Gregorio Martínez Sierra ha roto el fuego en la Fox, con su Mamá.*[101]

Algunas de sus ideas comenzaban a ser puestas en práctica. Intervino como director artístico o supervisor escénico en varias películas protagonizadas por Catalina Bárcena. En su mayoría fueron adaptaciones de comedias suyas. La primera, filmada en julio del año 1931, fue

Mamá.[102] Para ello, la Fox no escatimó esfuerzos y confió la adaptación del diálogo y la asesoría artística de toda la película a Martínez Sierra. El control que Martínez Sierra ejerció sobre la película debió de ser enorme. Al parecer, la intervención de Catalina Bárcena estuvo en el aire hasta que se le aseguró que habrían de cumplirse varias condiciones, como por ejemplo que ella habría de dictaminar sobre los decorados, los trajes y demás accesorios, sobre el reparto y sobre la duración del rodaje, asesorada siempre por Gregorio.[103] También nombró como director de la misma a Benito Perojo y aceptó algunas condiciones de reparto impuestas por Martínez Sierra[104] que, a pesar de todo, se lamentaba:

> *El especialista americano que me destinaron es inteligente, pero tiene un concepto absurdo de la vida y no se para en barras para inventar nuevos acontecimientos que desvirtúan por completo la obra. Después de trabajar inútilmente varias semanas, he logrado que me dejen a mí sólo. Estoy pasando las de Caín porque realmente es más difícil de lo que parece [...] La mayor dificultad consiste en que hay que llevar la acción muy seguida, igual que en el teatro. No se pueden dar saltos porque sí. Es como una comedia en cuadros [...] Lo único que no podré solucionar como es debido es el reparto. No hay en Hollywood buenos elementos. Pero lograré que sea decoroso porque me han concedido cuatro días de ensayo, que nunca tienen para las películas extranjeras.*[105]

Mamá era, pues, la primera película rodada en Hollywood que no tenía nada que ver con películas americanas anteriores, es decir, no se trataba de una "versión"y eso era algo tremendamente complicado de conseguir. Este hecho es enormemente significativo, por cuanto vino a demostrar la necesidad de recurrir a argumentos que recreasen un mundo con el que el público español se sintiera más identificado. Es cierto que aún no se trataba de argumentos originales expresamente escritos para la pantalla, pero, al menos, se abría el camino para que otros escritores españoles pudieran introducir sus obras en el mercado. La siguiente cita refleja claramente esta idea:

> *Con Mamá ha visto el público español reflejado en la pantalla algo muy suyo, muy íntimo, que expresa su modo de ser y de sentir y en la forma por él apetecida, por lo que desde las primeras escenas dio inequívocas muestras de aprobación.*[106]

Por lo que a la película en sí se refiere, la crítica española, que ya conocía la comedia, notó cómo se había adaptado la comedia original eliminando diálogos y sustituyéndolos por la acción dramática. Además, se trataba de una película interpretada íntegramente por actores españoles, con lo que la pluralidad de acentos de las películas anteriores se suprimía por completo.[107] Este hecho, sin embargo, no era del agrado de muchos, que consideraban un agravio la no inclusión de actores hispanoamericanos. Es obvio señalar que, aunque nacida en Cuba, Catalina Bárcena era considerada una actriz española. La siguiente cita refleja el malestar que reinaba entre la colonia hispanoamericana a raíz de esta exclusión:

> *El reparto de Mamá estará compuesto exclusivamente por españoles. Ignoramos la causa de tal desaire a los elementos hispanoamericanos.*[108]

Bien es cierto que, de haber elegido actores hispanoamericanos la indignación de unos y otros no hubiera desaparecido puesto que también había una enorme rivalidad entre mexicanos, argentinos y chilenos, principalmente. El director chileno Carlos F. Borcosque, crítico habitual de la revista Cinelandia, ya había denunciado tiempo atrás que las disputas entre hispanos suponían un serio obstáculo para la producción de películas en español, pero además hablaba de un nacionalismo generalizado que no afectaba sólo a los españoles:

> *Todo estaba listo para iniciar la producción en español, cuando surgió "el problema del idioma español" [...] se fomentó un odio de nacionalidades, una división entre españoles y latinoamericanos, y entre hispanoamericanos del norte, del centro y del sur [...] hasta se ha hablado de "boycotear" a la cinta aquí producida en cuyo reparto no hayan (sic) elementos de determinadas nacionalidades.*[109]

El éxito obtenido por Martínez Sierra parece ser que hizo reconsiderar su postura a los directivos de la Metro, quienes le ofrecieron un contrato para que hiciera para ellos el mismo trabajo que había hecho para la Fox. Eso fue, al menos, lo que indicaron algunos periódicos. Se dijo que Martínez Sierra volvería a la Metro a partir de septiembre de 1931, cuando finalizara su

contrato con la Fox,[110] pero esto nunca llegó a suceder. La política que seguían ambas productoras era muy diferente. La Fox era considerada la productora más progresista en lo que concernía al cine en español y ningún otro estudio contaba para ello con mejores elementos artísticos y literarios.[111] Dado que la Fox proporcionaba a Martínez Sierra mejores condiciones de trabajo, sus vínculos se mantuvieron por espacio de varios años. Como ya hubiera sucedido años atrás con el teatro español, la aportación de Martínez Sierra era vista por algunos críticos como una prueba evidente de renovación:

> *¿A quién se debe, ante todo, esta renovación? Reconozcámoslo honradamente: a Gregorio Martínez Sierra. De su pluma salió la primera producción original en limpio castellano, Mamá, filmada en la Fox [...] Gregorio Martínez Sierra ha sido el primer literato hispano que ha sabido imponerse.*[112]

El éxito de Mamá no sólo consolidó la posición de Martínez Sierra en Hollywood, sino también, y muy especialmente, la de Catalina Bárcena. Por algún tiempo fue la actriz española de mayor éxito en las pantallas. Una reseña de su primera película nos habla de su triunfo:

> *La actualidad artística más interesante en Hollywood es hoy, para orgullo de todos los hispanos, la de la revelación de C. Bárcena como astro máximo del cielo cinefónico.*[113]

En esta misma reseña de la que hemos transcrito unas líneas, se recogían unas llamativas declaraciones de Catalina Bárcena. Su interés era doble, ya que comenzaba hablando de su "técnica" interpretativa para el cine, aparentemente idéntica a la que había seguido en el teatro, y después continuaba con la importancia que había tenido este primer trabajo para ella y para Gregorio, puesto que además de permitirle realizar otros posteriormente, estuvo a punto de provocar un nuevo hito: que se hiciera la "versión" inglesa de esta película española. Hay que tener en cuenta que no era sólo la película lo que hubiera visto el público norteamericano, sino el trabajo de un grupo de actores y técnicos españoles, puesto que esta película la habrían rodado con el

mismo equipo que hizo la cinta española. Esto es lo que se desprende de las palabras de la propia Catalina Bárcena:

> *Yo, cuando represento un personaje, me olvido de mí misma... soy la otra, la que quiso el autor [...] Quieren que filme Tú eres la paz, Canción de cuna, El camino de la felicidad. No sé. Lo que prefiera Gregorio, que no sabe por cuál decidirse, ya que son diversas e interesantes todas las proposiciones que le hacen [...] Ahora se trata de filmar en inglés la misma Mamá que acabamos de hacer en español. La primera película hispana de la que se hace una versión en inglés. No podemos quejarnos.*[114]

Aun así, no todos vieron con el mismo optimismo los resultados obtenidos por esta película y señalaron nuevamente los defectos en que incurría la producción de películas en español. El principal problema seguía siendo la falta de un número suficiente de actores lo suficientemente solventes como para desarrollar un buen trabajo. Incluso, señalaban cómo Catalina Bárcena estaba haciendo unos papeles muy poco convenientes a su edad y su fisonomía, lo que hacía peligrar su trabajo. No en vano, llevaba más de veinte años representando el papel de muchacha ingenua y en 1931 había ya cumplido los cuarenta años. Miguel de Zárraga, en una entrevista que realizó a José Crespo, denunciaba esta carencia de buenos actores mientras Crespo, no muy partidario de Martínez Sierra, restaba importancia al trabajo de este último atendiendo al escaso interés que había despertado la película Mamá en Hispanoamérica:

> *la Mamá, de Gregorio Martínez Sierra, a pesar de ser técnicamente la mejor película hecha en español, no entusiasmó en España y fue duramente recibida en Buenos Aires, en la Habana y en algunas grandes ciudades de nuestra América.*[115]

Es muy posible que en esa hostilidad del público hispanoamericano tuviera mucho que ver el rechazo provocado por una película que no incluía a ninguno de sus actores. En el mes de abril de 1931 había aparecido casi una "declaración de guerra" hacia todas aquellas películas, y Mamá era el caso, en las que no figurasen actores de varias naciones ofendidas:

> *Las naciones ofendidas, que son México, Chile, Uruguay, Argentina y Colombia, amenazan ya con un boicot a las películas producidas por los estudios que sancionaron el*

*ceceo, dando lugar a que los productores por su parte tomen medidas precautorias. Se ha llegado a un proyecto por el cual todos los aspirantes a filmar en español, deben aparecer ante un jurado de representantes de las cinco naciones... en la actualidad, los estudios han suspendido la producción española en general.*[116]

Y la actriz mexicana Virginia Fábregas hacía unas declaraciones bastante duras al periódico mexicano El Universal de México en mayo de ese mismo año que recogía, a su vez, La Opinión. Estas declaraciones dan una muestra de la enorme rivalidad que se desató entre actores hispanos, al tiempo que explicaría perfectamente por qué la película no tuvo un recibimiento especialmente cordial en estos países:

*La actitud de Gregorio Martínez Sierra, de María F. Ladrón de Guevara, de Rivelles y de otros muchos, ha sido poco digna, poco humana; como de quienes jamás hubieran estado en México. Los actores españoles llegaron a Hollywood dándose aire de conquistadores, como diciendo: 'Aquí estamos nosotros'. Martínez Sierra no podía dirigir porque ignoraba el inglés; pero combatía a los nuestros, para colocar a los artistas que habían ido con él.* [117]

Por lo que a Martínez Sierra se refiere, sus ideas eran bastante claras. Por un lado, nunca hubiera desaprovechado la oportunidad de hacer películas con Catalina Bárcena, actriz en la que creía y con la que llevaba trabajando toda su vida. Por otro, parece lógico pensar que se sintiera más seguro trabajando con un grupo artístico y técnico que le inspirase la máxima confianza, como era el caso de Benito Perojo y de aquellos actores a los que ya conocía por su trabajo en el teatro. Además, él ya había denunciado el escaso valor interpretativo de la mayoría de los actores contratados por los estudios, tanto españoles como hispanoamericanos, lo que exigía modificar completamente las condiciones de trabajo. Tan interesado se mostró por mejorar la técnica interpretativa que tuvo la idea de establecer en el corazón de Hollywood un "Teatro Experimental" que pudiera servir como conservatorio a los muchos artistas o aficionados que, habiéndose distinguido en las películas silenciosas, carecieran de la experiencia necesaria para actuar en el cine

parlante.[118] Realmente nos parece difícil creer que Martínez Sierra antepusiera criterios de nacionalidad a criterios artísticos si en ello le iba en juego no sólo el prestigio, sino el éxito de una película. En este sentido, si se admitía la posible intervención de Martínez Sierra en las decisiones tomadas por la Fox, no podía hacerse lo mismo en lo referente a la Metro y, curiosamente, ambas parecían coincidir en la necesidad de renovar el grupo de actores como medio para mejorar la producción. Aunque la cita que transcribimos a continuación debe ser interpretada como un ataque hacia los actores españoles, a nosotros nos interesa porque muestra la falta de preparación de muchos de los actores, españoles e hispanoamericanos, que llegaron a Hollywood cuando se iniciaron las "versiones" españolas de películas americanas:

> *La casa Fox ha traído de España a once actrices y actores peninsulares para sus películas en español, mientras Metro está devolviendo a los suyos sin contemplaciones. Parece como que Fox hubiese contratado un lote en liquidación y lo hubiese tomado para ver si de entre los once sale uno bueno. Aunque parece que no.*[119]

La siguiente película en la que intervino Martínez Sierra fue nuevamente una adaptación de una comedia suya, Primavera en otoño,[120] adaptada para el cine en diciembre de 1932, por José López Rubio.[121] Desde julio de 1932, en que Martínez Sierra y Catalina Bárcena habían regresado a Hollywood después de unos meses de estancia en España, los directores del Departamento Español de la Fox, John Stone y Louise Moore, antiguos productores de cintas hispanoparlantes habían tomado la decisión de mantener su línea de trabajo con Martínez Sierra al frente de la producción en español. Los proyectos inmediatos eran ambiciosos. Se trataba de mantener la producción de películas en español al menos durante un año más y así poder realizar varias películas basadas en comedias de Martínez Sierra, dos comedias musicales con José Mojica, dos comedias con Rosita Moreno y varias sincronizaciones de películas americanas realizadas por José

López Rubio, quien además se encargaría de la adaptación cinematográfica de las películas de Martínez Sierra.[122]

De López Rubio, que acababa de terminar los diálogos de una película sobre la vida de Dick Turpin, decía la prensa que no sólo era uno de los pocos muchachos con experiencia teatral y con buen gusto, sino que además era un infatigable trabajador.

Las noticias sobre nuevas producciones fueron acogidas con entusiasmo por varios críticos que vieron positivamente las perspectivas que se presentaban para el cine en español. No sólo destacaban el rodaje de una nueva película en español, sino que hacían especial hincapié en otro aspecto renovador: Martínez Sierra había considerado oportuno escribir los papeles en función de los actores que habían de representarlos. Si no siempre era posible conseguir los mejores actores, al menos sí se podrían aprovechar algunas de sus limitaciones. Así, en esta película la actriz Mimí Aguglia haría de vieja criada italiana y Antonio Moreno hablaría en andaluz. Con esto, además, se demostraba que ni la nacionalidad ni los acentos eran un inconveniente para hacer películas en español pues José Mojica y Rosita Moreno eran mexicanos y Mimí Aguglia, argentina. Una vez más se probaba la habilidad de Martínez Sierra para sacar el máximo provecho de los recursos con que contaba.

Desde el éxito de Mamá Martínez Sierra y Catalina Bárcena se instalaron en un apartamento lujoso situado a las afueras de Hollywood y ya en enero de 1932 decía estar muy atareado con la adaptación de Primavera en otoño:

> *-No va usted a conocer la comedia -dice- casi no estoy conservando sino el nombre y el asunto del original [...] los personajes resultan demasiado anticuados para este momento. Hay que delinearlos de nuevo de completo acuerdo con lo que quiere el público. Los grandes éxitos no los da nunca el público selecto, sino las masas [...] Aun cuando escribo con relativa facilidad, en la época en que tenía compañía propia han pasado hasta dos años en que no estrenaba ninguna comedia [...] El cine me interesa muchísimo. Era antiguo mi deseo de escribir cinedramas. Me inquieta por su novedad, por su juventud,*

*por el cambio de oficio que supone en mí, que me rejuvenece. Y me interesa por las enormes posibilidades que contiene, porque está naciendo y es siempre agradable contarse entre los primeros catecúmenos de un arte nuevo.*

También en esa misma entrevista se mostraba más interesado por el aspecto humano y dramático de las películas que por su desarrollo cinematográfico. Su objeción principal contra Hollywood era, decía, la pasión que tenía por pintarnos lo que debe ser en lugar de lo que es. Tampoco faltaban alusiones al protagonismo de algunos directores, como Von Stenberg, quien le parecía "demasiado fatuo, demasiado vano". Esto tiene que ver con su idea de que "todo buen director debe pasar ignorado del público. No se le debe ver, no debe tener manera". La principal condición del "estilo" de los directores debía ser que pasara inadvertido, que no se notase y que cada obra tuviera su ritmo particular como, según él, sucedía con las películas de Rouben Mamoulian, su director favorito porque "en tres películas magníficas que ha producido ha empleado medios expresivos, tiempo, dirección, en una palabra diferente".[123]

Primavera en Otoño se filmó en 17 días, costó 80.000 dólares y fue una inversión de gran envergadura, para la que no se escatimaron medios. Además de contar con una adaptación "mucho más interesante, más movida, más rápida en acción y más intensa en interés" se construyó un "Teatro de Ópera, un Gran Hotel, un suntuoso trasatlántico y un cortijo andaluz".[124] También se le ofreció un papel a la famosa actríz Conchita Montenegro, pero no aceptó porque rodando en inglés podía ganar más dinero que haciéndolo en español y fue sustituida por Luana Alcañiz.[125]

El resultado fue muy bueno y Primavera en otoño gustó mucho al público de Madrid, que valoraba especialmente la elegancia de los diálogos.[126]

La siguiente película, rodada en febrero de 1933, fue Una viuda romántica,[127] adaptación de su comedia El sueño de una noche de agosto. Lo primero que llamó la atención de esta película fue

el título, ya que las anteriores habían mantenido el título de la comedia como medio de que el público se mostrara interesado. Martínez Sierra veía la necesidad de acudir a los argumentos originales, pero los directivos de la Fox temían arriesgarse, por lo que prescindir del reclamo del título era un paso más en la dirección deseada por Martínez Sierra. La aprobación del público[128] le facilitó considerablemente el camino, ya que gracias a ello estuvo más cerca de poder hacer la primera película basada en un argumento original expresamente escrito por él para el cine. Esta película, por otra parte, supuso la consagración definitiva de Catalina Bárcena como actriz cinematográfica. Al igual que ocurriera en el teatro, su interpretación siguió marcada por la naturalidad en el gesto y la expresión y por la ayuda inestimable de una voz tan frágil como cautivadora. Si comparamos las críticas que esta actriz recibió en el cine y en el teatro veremos que prácticamente coinciden. Este dato contribuye a incidir en el carácter unitario de su trabajo, dirigido siempre por Martínez Sierra. Como dato anecdótico podemos reseñar la aparición como actores de Enrique Jardiel Poncela y de José López Rubio, quien además se ocupó de la adaptación cinematográfica junto con Martínez Sierra.[129]

En julio de 1933 rodó Yo, Tú y ella,[130] adaptación de su comedia Mujer. La elaboración de esta película fue considerada por muchos como la prueba definitiva del enorme interés que la Fox tenía en este proyecto. Se había mantenido a López Rubio como responsable de las adaptaciones, y el nombramiento de John Blystone como director, suponía que el equipo técnico sería muy competente. Por si esto fuera poco, era la primera vez que, tras una selección cuidadosa, se daba el "raro caso" de que hubiera un primer actor -Luis Alonso, Mona Maris, Rosita Moreno, Julio Peña, Valentín Parera, Romualdo Tirado, etc.-, en cada uno de los papeles.[131] El principal defecto que se vio en esta película era que resultaba demasiado teatral.[132] Pero la mayor atención recayó sobre el

trabajo desarrollado por Catalina Bárcena, como muestra la siguiente cita publicada con motivo del estreno de la película Yo, tú y ella:

> *Cuando Catalina Bárcena abandonó nuestro teatro y nuestro pais para trasladarse a Hollywood y dedicarse al cinema, fueron bastantes, muchos quizá, los que juzgaron esta marcha con cierto escepticismo. Catalina Bárcena era juzgada demasiado teatral, estaba tanto en el ánimo de todos que Catalina Bárcena no podía nunca dejar de ser la deliciosa ingenua de nuestros escenarios, que se pronosticaba el fracaso, o por lo menos una sucesión de películas que no serían otra cosa que teatro filmado. A todo ello se añadía el hecho de que ellos juzgaban perjudicial que las películas de Catalina Bárcena fueran basadas en obras teatrales de don Gregorio Martínez Sierra. Y los pronósticos ya no eran tales, sino seguridades definitivas de que la Fox y nuestra gran actriz estaban dando un paso en falso. Pero llegó Mamá y pronto se dieron cuenta los pronosticadores agoreros de que el nuevo film era algo nuevo y notable en el cinema hablado en español, en vez de cumplirse sus predicciones. Y nuevas películas confirmaron siempre nuevos avances, hasta que las películas de Catalina Bárcena llegaron a constituir lo más selecto de nuestro cinema.*[133]

La sexta película fue La ciudad de cartón.[134] Se rodó en los meses de octubre y noviembre de 1933 y, como todas las producciones anteriores, esta película fue concebida por Martínez Sierra a la medida de las facultades artísticas de Catalina Bárcena.[135] Pero esta vez lo más significativo no era el trabajo de la actriz, sino que por primera vez Martínez Sierra conseguía rodar una película expresamente escrita para el cine. Esta era la segunda película "no americana" que se rodaba en Hollywood[136] y que, con ribetes de sátira, trataba del mundo de las estrellas en los grandes estudios cinematográficos. La adaptación cinematográfica la hizo, como era habitual, José López Rubio,[137] quien posteriormente declaró ser el autor del argumento.[138] Uno de los rasgos más significativos de la película, seña de identidad de su teatro, era la presencia de múltiples personajes "arrancados de la realidad" y la presentación incidental de verdaderas estrellas cinematográficas, como Lionel Barrymore o Janet Gaynor. Con motivo del estreno de esta película, Martínez Sierra hizo las siguientes declaraciones:

*Hasta ahora, la adaptación al lienzo de obras teatrales y literarias ha sido un error necesario; pero ya se hace indispensable que los argumentos de cine se basen en asuntos escritos especial y exclusivamente para la pantalla.*[139]

Para Emilio Sanz de Soto esta fue la más personal de todas las películas realizadas por Martínez Sierra y *"probablemente, una de las más agudas y, a la vez, sutiles sátiras que se hayan rodado sobre Hollywood".*[140]

En junio de 1933, la Fox le había propuesto, además de La ciudad de cartón, la adaptación de su comedia Triángulo, pero Martínez Sierra tenía otros planes y rechazó el proyecto. A finales de 1933 Martínez Sierra, animado por este último éxito, regresó a España con el propósito de instalarse en España para hacer películas. Se realizaron numerosas entrevistas y homenajes. Una de los más interesantes declaraciones de Martínez Sierra sobre cine fueron las que le hizo a Carranque de Ríos. Decía lo siguiente:

*Por fin regresamos a Madrid, aplazando los nuevos contratos que nos ofrecen los estudios Fox... yo, por mi parte, creo haber aprendido lo suficiente para hacer algo decoroso que nos honre ante España y los países de la América española. Mi deseo y mi propósito es producir asociado con una casa americana. En la casa Fox me tientan con toda clase de combinaciones, pero tienen sus métodos y sus prejuicios, que no hay modo de vencer, y no tiene gracia que yo cargue siempre con las culpas propias y las ajenas.*[141]

La elaboración de estas películas, aunque no podamos contrastarlo con su epistolario, no satisfizo realmente del todo a Martínez Sierra. Aun consciente de la dificultad de algunos logros conseguidos, su temperamento estaba reñido con la posición que tuvo que ocupar en la Fox y por ello siempre debió de albergar la esperanza de ser absolutamente independiente para tomar las decisiones oportunas. Esta era, pues, la razón de su regreso. A su favor jugaba además el hecho de que las condiciones de la industria cinematográfica española habían cambiado bastante, especialmente a partir de 1932. En ese año se habían creado varias productoras de mayor envergadura como de E.C.E.S.A. (Estudios Cinema Español, S.A.) en Aranjuez y C.E.A. en

Madrid (Cinematográfica Española Americana), Producciones S.A.E., S.A., también en Madrid y los estudios valencianos de la S.A.D.E. Además, el Gobierno había tomado varias decisiones con el fin de proteger al débil cine español de la tremenda competencia que suponía el cine extranjero y se presentaron varios proyectos de ley. Uno de ellos, marcaba la obligación de proyectar películas españolas de argumento en una proporción no inferior al 10% en relación con el total de películas pasadas, tanto de estreno como de reestreno. Esta cifra debería llegar dos años después al 25%.[142]

El panorama había cambiado significativamente y Martínez Sierra intentó establecerse en España, pero no lo consiguió. De todas formas, antes de partir de Hollywood había firmado varios contratos para reanudar su trabajo allí, como declaró a Pedro Massa:

> *Estaremos en España hasta junio, en que volveremos a América para realizar dos películas [...] El público español es, hasta cierto punto, benévolo con las películas en su idioma [...] el cine sonoro es mucho más caro que el mudo.*[143]

En esta misma entrevista también hablaba de las diferencias que encontraba entre el cine y el teatro y se refería, no sólo a la diferencia de procedimientos de trabajo, sino también a la mayor entrega y emoción de los actores de teatro. No obstante, veía un teatro lánguido y suspiraba por hacer teatro nuevo "para lograr esta ansiada renovación escénica, [...] el teatro de ensayos, donde pueden ponerse en pie de realidad todas las audacias y todos los delirios imaginables que, serenados y purificados, son la levadura de todo arte nuevo".[144]

Aprovechando el éxito que Martínez Sierra tenía en Hollywood y, especialmente, su comedia Canción de cuna[145], la Paramount decidió rodar la versión inglesa en octubre de 1933. La dirección les fue encargada a Nina Moise y a Mitchell Leisen, que fueron asesorados por Martínez Sierra.[146] El resultado de la película fue muy bueno, como prueba la siguiente reseña publicada a raíz de su estreno en España:

*Ternura, blanda emoción, poesía. He aquí, en resumen, la comedia de Gregorio Martínez Sierra, trasladada a la pantalla. No perdió su fragancia primitiva ni con el tiempo ni con esta peligrosa transvasión del vino añejo a los odres nuevos... Por eso, Canción de cuna, traída a la pantalla con todas sus fragancias de idilio, nos parece un bello y magnífico anacronismo, un regalo húmedo de emoción en horas de reseca tolvanera. Y lo acogemos con agradecimiento y aplauso. Pero este aliento de cordialidad y poesía, que bastaría para justificar el film, se incorporó a valores cinematográficos de primer orden, y uno y otros hallaron la adecuada expresión artística en Dorotea Wieck.*[147]

La misma productora trató de rodar la versión española con Catalina Bárcena y Rosita Moreno, pero dicho proyecto no llegó a realizarse.[148]

A su regreso a Hollywood, en 1934, la crítica había anunciado que Martínez Sierra y Catalina Bárcena harían películas por separado[149] y también se habló de filmar la vida de Isabel la Católica,[150] aprovechando el éxito de Cristina de Suecia o de Catalina de Rusia, pero ninguna de esas noticias se cumplió. Lo que sí hizo fueron las dos películas que tenía firmadas desde antes de partir a España. La primera fue Señora casada necesita Marido,[151] en septiembre de 1934, también protagonizada por Catalina Bárcena. Se trataba de una adaptación de la novela de Eugenio Heltay, Mi segunda mujer, y no pasó de discreta.

La última película que rodaron en Hollywood fue la adaptación de la comedia escrita por G. Martínez Sierra en colaboración con Honorio Maura, Julieta compra un hijo,[152] filmada en diciembre de 1934.

Todas las comedias de los Martínez Sierra que fueron adaptadas al cine mantuvieron su línea argumental original. También los nombres de los principales personajes se mantuvieron escrupulosamente, pero las limitaciones del escenario no tenían por qué mantenerse en el cine y ello provocó que se añadieran escenas que no estaban ni siquiera sugeridas en las comedias. Con ello, se rompía la monotonía impuesta por los interiores, aumentaba considerablemente la acción y se le ofrecían al público vistas reales o simuladas de algunos lugares tópicos como Venecia Yo, tú y

ella- o la Costa Azul -Mujer-. Otro de los escasos cambios que hemos podido detectar tiene que ver con la necesidad de darle a Catalina Bárcena un papel acorde con su fisonomía y sus condiciones en 1931. Así, la jovencita que aparecía en el Sueño de una noche de agosto era transformada en una jovial viuda en la versión de esta comedia rodada con el título de Una viuda romántica. Por lo demás, todos los demás elementos de la comedia, incluida la convivencia de la viuda con sus tres hermanos, se mantuvo intacta. Lamentablemente no hemos podido acceder a los guiones cinematográficos de dichas adaptaciones, que nos hubieran permitido estudiar las diferencias y similitudes entre los originales teatrales y sus respectivas adaptaciones al cine.

El balance de Emilio Sanz de Soto, probablemente el historiador que mejor conoce este período del cine español nos parece muy acertado. Dice Sanz de Soto:

> *De 1931 a 1935 se realizan 7 películas en ese tono delicado, de emoción suave, de emoción retenida, tan singular de la forma de ser -nunca parecía interpretar- que Catalina Bárcena nos trasmitía a través de su voz, una voz irrepetible, que el cine nos ha conservado para siempre. Y difícilmente se hubiese podido establecer una armonía tan perfecta entre el estilo de unas películas al servicio de una actriz sin la colaboración de Gregorio Martínez Sierra, aportándole los temas de sus obras, temas que fueron escritos para ella, renovándolos si era necesario, además de dirigirla y dirigir a los demás intérpretes, pues los directores impuestos por la productora eran más técnicos que artísticos. Nacen así las siete películas citadas, todas bajo una indiscutible unidad de estilo que, por supuesto, no viene determinado por los directores que a continuación señalamos, sino por el binomio autor y actriz.*[153]

En 1935, Fox pasó a ser 20th Century Fox y los directivos de esta nueva empresa se decidieron por seguir la política de otras productoras, es decir, terminaron con la producción en español, cancelaron los contratos y se decidieron por el sistema de doblaje, mucho más barato. Esta situación pudo haber sido aprovechada por el cine español, ya que C.I.F.E.S.A. decidió hacerse con los servicios de estos artistas para producir películas en España, pero la Guerra Civil dio al traste con este proyecto que hubiera visto en unos mismos estudios a Catalina Bárcena, Rosita Díaz

Gimeno, Imperio Argentina, Edgar Neville, Luis Buñuel, Benito Perojo y... Gregorio Martínez Sierra.[154]

En junio de 1935, Florentino Hernández-Girbal publicó, tal vez, las últimas declaraciones sobre cine que hizo Martínez Sierra en España. En ellas decía:

> *Yo no he hecho allí sino aprender, practicar, estudiar el cinema, conocer sus secretos y adaptarme a él. En definitiva: ponerme en condiciones de realizar películas después de cursar esto que pudiéramos llamar estudios preliminares. Siempre huí de todo cuanto fuera improvisación. Por eso, al dedicarme al cinema, que me atrae por su amplio horizonte artístico y su extraordinaria expansión, he procurado aprender antes. [...] Yo no rechazo totalmente el llevar al cine las obras teatrales porque entre ellas hay comedias que son perfectamente cinematográficas. El acierto está en saber seleccionarlas. No ignoro que el ideal es escribir directamente para el film, pero esto es peligroso. Por una razón muy sencilla: porque hay que crear el escritor. El cine tiene su técnica, su forma de hacer, como la tienen el teatro y la novela, y hay que adaptarse a ella. Lo que no se consigue en ningún caso sin una preparación [...] El cine español ha de hacerse en España, ayudado, naturalmente, por los elementos extranjeros que hagan falta... un nacionalismo exagerado puede sernos perjudicial. Lo interesante es hacer un cine personal, con estilo, sin copiar a nadie, como lo han hecho los rusos y los alemanes [...] Aquí, que tan dados somos a la improvisación, es necesario no olvidar que el cinema tiene una parte mecánica que hay que aprender y dominar.*[155]

Con posterioridad, los avatares cinematográficos de Martínez Sierra discurrieron en Argentina, donde hizo el guión de la película Dama de compañía (1940)[156] y dirigió varias películas que interpretó Catalina Bárcena: Tú eres la paz (1942),[157] Los hombres las prefieren rubias (1943),[158] Canción de cuna (1945)[159]y El reino de Dios (1946),[160] un año antes de su muerte. Curiosamente, la primera obra que había representado con su compañía al llegar a Hispanoamérica había sido, precisamente, esta misma comedia. Uno de los escritores que se ha ocupado de estudiar la aportación del exilio español, Alfonso Zueras, nos habla de un Martínez Sierra que desarrolló una intensa y brillante actividad cinematográfica y teatral en Argentina, pero nos parece que es mayor su voluntad por destacar la aportación cultural de Martínez Sierra en su condición de

exiliado que fiel reflejo de lo que realmente supuso su trabajo en Argentina,[161] a pesar de los denodados intentos que hizo por llevar adelante todo tipo de proyectos.

Por desgracia, no hemos podido contar con más cartas en las que Martínez Sierra hablara de cine, pero por dos de las últimas, fechadas en Argentina en 1947, sabemos que su trayectoria profesional decayó considerablemente a pesar de sus esfuerzos. Valgan como cierre estas palabras que dirigió a María en 1947, apenas un mes antes de morir:

> *El caso es que desde que llegué no se me ha dado nada bien. En tantos años, más de siete, solo he logrado hacer dos temporadas de tres meses cada una, y en malos teatros y con malos empresarios. De cine ya te hablé en otra carta...Yo quizá haga una casa editorial: y quizá una película [...] En estos dos últimos años no he podido hacer nada verdaderamente provechoso; pizcas de misericordia, pasando las mismas molestias que cuando empezamos. Ni en teatro, ni en cine, ni en nada. Gracias a que he escrito para que firmen otros. Pero no he perdido prestigio porque todo lo he hecho en secreto.*[162]

En resumen, podemos concluir señalando cómo en esta nueva faceta de su vida profesional, iniciada casi a los cincuenta años, Martínez Sierra volvió a mostrarse como un pionero gracias a su espíritu inquieto y a su interés por aunar espectáculo, renovación y taquilla. Su participación en la "aventura americana" de los años treinta resulta muy significativa y abre, una vez más, nuevas interrogantes sobre un hipotético desarrollo de la cinematografía española de no haber mediado en ello la Guerra Civil. De especial interés resulta su figura para ahondar en las relaciones, todavía insuficientemente estudiadas, que se establecieron entre el teatro y el cine en el período comprendido entre 1896 y 1936.[163]

## NOTAS

1. René Jeanne y Charles Ford, Historia ilustrada del cine, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 18.

2. Ibídem.

3. Los hermanos Lumière patentaron su invento el 13 de febrero de 1895. La primera sesión pública tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indio del Gran Café, sito en el número 14 del bulevar de los Capuchinos, en París.

4. Andrés Amorós, Luces de candilejas -Los espectáculos en España: 1898-1936, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 213.

5. Fernando Méndez-Leite, Historia del cine español, Madrid, Rialp, 1965, I, p. 19.

6. Véase Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1936. Análisis y documentación, op. cit., pp. 18-22.

7. Ibídem, p. 21.

8. Augusto M. Torres, Diccionario del cine español, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 228-229.

9. Rafael Utrera, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, op. cit., p. 23.

10. G. Martínez Sierra, El corazón ciego, Madrid, Estrella, 1922, pp. 17-19.

11. Julián Ávila Arellano, "Del teatro al cine. Los espectáculos mayoritarios en las primeras décadas del siglo XX", en Teatro siglo XX. Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992, Departamento de Filología III, Facultad de CC. de la Información, U. Complutense de Madrid, p. 83.

12. Véase carta 46.

13. Juan Manuel Trujillo, "Los primeros críticos de cine en España", Cinegramas, Madrid, octubre, 1934.

14. Fernando Méndez-Leite, op. cit., p. 22.

15. Ibídem, pp. 63-64.

16. Juan de Mata, Cine y literatura: la adaptación literaria, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986, p. 9.

17. Emmanuel Larraz, Le cinéma espagnol des origines à nos jours, París, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 24.

18. Fernando Méndez-Leite, op. cit., p. 65.

19. José Francos Rodríguez, El teatro en España, 1909, op. cit., p. 166.

20. Carmen Menéndez Onrubia y Julián Ávila Arellano, "Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", Revista de Literatura, L, 99, 1988, pp. 171-204.

21. Rafael Utrera, op. cit., p. 43.

22. Alfonso Reyes escribió: "La prueba de que el cine es un arte está en que no es posible tratar de cine sin filosofar sobre estética [...] Al cine va uno, ante todo, a divertirse -de aquí el odio que le tienen los intelectuales puros- A divertirse no siempre con los novelones, sino con todas las posibilidades de la percepción visual [...] La técnica y toda la parte de estudio fotográfico tienen que ser perfectos [...] pero los films que se quedan en meros estudios fotográficos a lo más que pueden llegar es a fracasos eruditos" ("El cine sonoro", en Cine Mundial, Nueva York, febrero, 1932, p. 88).

23. Rafael Utrera, op. cit., p. 16.

24. Ibídem, p. 18.

25. Fernando Méndez-Leite, op. cit., p. 104.

26. Emmanuel Larraz, op. cit., p. 30.

27. Fernando Méndez-Leite, op. cit., p. 169.

28. Rafael Utrera, op. cit., p. 60.

29. Ibídem, p. 61.

30. Jorge Urrutia ha escrito: "El error de Benavente radicó en considerar el cine, y sobre todo el cine sonoro, como equivalente de un teatro filmado. Ello explica la poca calidad de sus guiones, pero también y sobre todo el escaso carácter cinematográfico de su cinedrama. Esa incomprensión de la esencia del cinematográfico por parte de Jacinto Benavente era postura habitual entre sus contemporáneos europeos, incluso entre los cineastas" (Imago Litterae, Sevilla, Alfar, 1984, p. 11).

31. Ibídem, p. 15.

32. Dru Dougherty, Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, op. cit. p. 168.

33. Antonio Espina, "La cinematografía en la novela moderna" en Ensayos sobre literatura, op. cit., p. 101.

34. Augusto M. Torres, Diccionario del cine español, op. cit., p. 12.

35. Luis Buñuel, Mi último suspiro, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, p. 86.

36. Eduardo Rodríguez, "Cine español: entre la lógica y los impulsos", en Alberto García Ferrer, Retrospectiva del cine español (1909-1980), Madrid, Ministerio de Cultura, 1991. Este historiador sostiene que "prácticamente hasta 1929 no hubo cine español pues el cine español de los años 20 fue un cine tímido y desorientado, lleno de utopías sin consumar y con más fracasos que alegrías" (p. 12).

37. Julio Pérez Perucha, "1896-1929", en Cine español 1896-1988, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p.44.

38. Véase carta 46.

39. Véase carta 45.

40. "Así, escritores, gobernadores civiles, militares con graduación, asociaciones de damas pías y polvorientas, religiosos capuchinos y jesuitas, galenos, juristas y lo más granado de la clerigalla patria, unieron a coro sus disonantes voces para proclamar que el cinema era espectáculo disolvente de la moral y provocador de la insania, la idiotez y la ceguera" (Julio Pérez Perucha, "1896-1929", en Cine español 1896-1988, op. cit., p. 37).

41. Florentino Hernández-Girbal, "Al cine español le estorban los autores teatrales", Cinegramas, I, 5, 14-X-1934.

42. Julio Pérez Perucha, art. cit., pp. 32-34.

43. Ambas cartas se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga que, amablemente, me las ha dado a conocer.

44. Fechada el día 17 de septiembre de 1915.

45. Fechada el día 31 de diciembre de 1915.

46. Recordemos que el escenógrafo que más colaboró con Gregorio Martínez Sierra, Sigfredo Bürmann, fue también un destacado escenógrafo en el cine español de posguerra al trabajar en películas como Raza (1941); Los últimos de Filipinas (1945); Nada (1947); Fuenteovejuna (1947); Locura de amor (1948); El huésped de las tinieblas (1948); Un hombre va por el camino (1950); Lola la piconera (1951); El extraño viaje (1964), o El juego de la oca (1965). (José Ramón Sánchez, 50 años de cine español, Madrid, Ministerio de Cultura, ICAA, 1985, p. 39).

47. Heraldo de Madrid, 1-XII-1916, p. 1.

48. René Jeanne y Charles Ford, op. cit., p. 43.

49. A. Pérez Lugín, "Gacetillas teatrales", Heraldo de Madrid, 22-III-1917, s. p.

50. Redacción, "Notas teatrales", ABC, 22-III-1917, pp. 14-15.

51. Manuel Machado, "El secreto del Cine", El Liberal, 22-III-1917, s. p.

52. Gracias a la amabilidad de don Andrés Peláez, disponemos de dos cartas cuyo texto transcribimos a continuación:

**1.-Carta de H. Watt, Londres, dirigida a Gregorio Martínez Sierra, Zurbano, 1, fechada el 14 de octubre de 1919.**

Querido señor: Gracias por su carta del día cinco adjuntando el contrato con el señor Granville Barker para The dream of an august evening, debidamente firmado y rubricado.

El señor Barker desea que yo me ponga en contacto con usted para tratar acerca de los derechos cinematográficos de la obra. El quisiera, en primer lugar, que no se produjera ninguna película durante el primer pase de la obra en Londres, y, en segundo lugar, querría saber si, en el supuesto de la venta de los derechos de la película hecha como resultado de la puesta en escena en Londres, si usted estaría dispuesto a cederle una participación en los derechos, y en ese caso, ¿qué participación? Me satisfaría recibir su respuesta sobre este asunto a la mayor brevedad. Atentamente. H. Watt.

**2.-Carta de H. Watt, Londres, dirigida a Gregorio Martínez Sierra, Zurbano, 1, fechada el 6 de noviembre de 1919.**

Querido señor: Acabo de recibir enviada por el Sr. Granville Barker, y tengo el gusto de enviársela, bajo cubierta aparte, por correo certificado, una copia mecanografiada de The romantic young lady, la traducción al inglés de The dream of an august evening. Adjunto una carta para usted del señor Granville Barker, y como resulta algo difícil de leer, adjunto una copia de la misma, escrita a máquina. Me alegrará saber que usted acusa recibo.

Con relación a su última carta, el señor Barker está profundamente agradecido a usted por su amable entrevista sobre los derechos cinematográficos. Sugiere que los recibos sobre esos derechos podrían ser como sigue: dos tercios para usted y un tercio para él. Si esto es de su agrado, lo añadiré al contrato, con este propósito y también incluiré una o dos correcciones insignificantes sugeridas por el señor Granville Barker. Lo enviaré nuevamente.

El señor Barker desea incluir la siguiente cláusula:

-El autor no podrá, sin el consentimiento del traductor, autorizar la realización para uso comercial (público) de ninguna película o artificio mecánico para representar la obra en un plazo inferior a dos años a partir de la producción pública de la película tanto en los EEUU como en Inglaterra.

Me agradaría saber que esto resulta de su agrado. Atentamente. H. Watt.

Adjuntos: Obra en tres actos por libro postal, carta y copia de la carta adjunta, fechada el cuatro de noviembre de 1919 (4-XI-1919): "Querido señor Martínez Sierra: Mi esposa y yo tenemos el enorme

placer de enviar para su aprobación la versión inglesa de su obra más encantadora. ¿Podría decirle cuánto hemos disfrutado haciendo juntos este trabajo? Una o dos explicaciones:

El título inglés es provisional y apreciaríamos sus sugerencias. Su título, traducido literalmente al inglés, no tiene, como vemos con desagrado, el sentido, esto es, el sonido español y tuvimos que abandonarlo.

Usted notará, espero, muchas paráfrasis en lugar de traducciones exactas, y espero que usted olvidará estas cosas. Hemos sido culpables de muchas más de las que nosotros pretendíamos en sus otras obras que serán editadas y publicadas en primer lugar. Pero en esta nos hemos visto obligados a pensar en el actor inglés y en la audiencia inglesa.

Y cuando parecía que sería imposible reproducir su idea exacta -para darle el valor completo y el énfasis de la española, hemos creído mejor parafrasear libremente antes que correr el riesgo de debilitar la situación. Mi teoría (si puedo molestarle con esto) sobre traducciones es que la mejor obra debe correr el enorme riesgo por el inevitable problema de su transferencia de un medio a otro, que por lo tanto es permisible si uno completa con prudencia lo que uno puede con lo que uno debe hacer. Sólo esperamos que usted piense que nosotros hemos empleado la prudencia en este asunto. Por poner un ejemplo: El nombre de Prudencio González suena tan inusual en inglés como el romántico Luis Felipe de Córdoba. Así, hemos intentado encontrar un sustituto menos cómico.

Encontrará una o dos omisiones en el acto I y una pequeña (espero que usted la considere pequeña) alteración al final de la escena de Rosario en el Acto II. Las omisiones se deben a la naturaleza mucho más reposada de los actores ingleses al actuar. El comienzo de la obra amenazaba, con esto, ser demasiado largo. La alteración la justificamos nosotros mismos buscando claridad, en este punto, usted depende más del efecto emocional de la acción que de las palabras mismas.

Con su aprobación, espero, sin más dilación mostraré la obra a los directores londinenses, y se les gusta la mitad de lo que nos ha gustado, no dudo que pronto encontrará el camino hacia el público inglés. Con mis saludos y los de mi esposa. Sinceramente suyos. H. Granville Barker.

53. También debemos a don Andrés Peláez el conocimiento de esta carta.

**.-Carta remitida por J. G. Underhill fechada el 10-XI-1921.**

Querido Martínez Sierra. Adjunto dos copias del acuerdo propuesto con Richard G. Badget de Boston, Mass. para la publicación de una traducción de Tú eres la paz, que el señor Badget pidió que yo enviase para su aprobación. El libro no se ha registrado en este país en el original español y me parece ventajoso colocarlo rápidamente entre el público americano.

Examinando el tercer párrafo usted advertirá que incluye los derechos de traducción, dramatización y cine. No se puede incluir esto en consideración al señor Barker, pues Madrigal es una versión dramática de la novela, y los derechos de la película irían asociados con la obra. En mi opinión las palabras: "pero queda expresamente estipulado y acordado que los derechos de traducción, dramatización o cine y otros que no sean la publicación del libro en inglés se recojan en este acuerdo" deberían insertarse en la línea 2, párrafo 3, y el resto del párrafo cancelado.

También sugiero que el párrafo 2, línea 7, las palabras "on application therefore" se supriman. Sería conveniente añadir un párrafo del siguiente tipo: "Si no se hiciera traducción impresa en un período de 18 meses todos los derechos recaerían nuevamente en el autor". Granville Barker ha enviado esta semana a Dutton las traducciones completas. The two sheperds, The wife of a famous man, an Lily among thonys. Tan pronto como se reciba The kingdom of God se publicarán los dos volúmenes. Atentamente. J. G. Underhill.

54. **-Contrato firmado el 6-X-1920 entre Gregorio Martínez Sierra, el autor, y el matrimonio Granville-Barker, los traductores.**

Memorándum de acuerdo hecho el 6 de octubre de 1920 en este y en los siguientes dos folios de papel entre el señor Gregorio Martínez Sierra, de Zurbano 1, 1º, Madrid, desde ahora llamado el AUTOR, de una parte, y Helen y Harley Granville Barker de Netherton Hall, Tarway Honiton, Devon, Inglaterra, desde ahora llamados los TRADUCTORES, de otra parte.

1º.-El autor, siendo el autor de las obras La mujer del héroe, Los pastores, Lirio entre espinas, El Reino de Dios y Mamá, -en adelante llamadas LAS OBRAS -, garantiza a los traductores el derecho exclusivo para hacer la traducción inglesa de dichas obras y para animar su producción o representación en Gran Bretaña e Irlanda, sus colonias y dependencias y los EEUU.

2º.-Los derechos recibidos por los traductores en concepto de las representaciones de dichas obras se dividirán a partes iguales entre el AUTOR y los TRADUCTORES.

3º.-Los traductores enviarán el manuscrito de su traducción inglesa de dichas obras al autor para su aprobación y los traductores no proporcionarán dichas obras para ser reproducidas o representadas hasta que el autor no haya dado su aprobación por escrito, dicha aprobación no se negará irrazonablemente.

4º.-Los traductores aseguran que el nombre del autor, Gregorio Martínez Sierra, aparecerá impreso en todos los carteles, programas y otros anuncios de las obras, utilizados en relación con la producción de dichas obras.

5º.-En el supuesto de que las obras no se hayan representado en un teatro de primera categoría y todas las noches en un plazo de 48 meses a partir de la fecha de este acuerdo, todos los derechos cedidos por el autor a los traductores volverán al autor.

6º.-Si los traductores no cumplen alguna de las condiciones de este acuerdo, el autor o su representante legal puede, mediante carta certificada enviar a los traductores, a la dirección señalada, instrucciones para suspender el acuerdo, y todos los derechos de los traductores en lo que a las obras mencionadas se refiera, volverán a manos del autor.

7º.-Los derechos para producir dichas obras en el cine o por otro ingenio mecánico y los derechos para ello serán de la absoluta y exclusiva propiedad del autor, pero si como resultas de la traducción inglesa de dichas obras en Inglaterra o en los EEUU el autor hacer valer sus derechos bajo esta cláusula y autoriza la puesta en escena de las obras como películas o cualquier otro soporte mecánico, deberá pagar a los traductores una tercera parte de sus beneficios netos. El Autor, sin el consentimiento de los traductores por escrito, no autorizará la exhibición de la película de dichas obras en una fecha inferior a dos años desde la primera producción pública de dichas obras en los EEUU y en Inglaterra.

8º.-El autor garantiza a los traductores el derecho exclusivo para la publicación en inglés de dichas obras, y cualquier publicación de alguna de estas obras en inglés durante el período de vigencia de este acuerdo, otorgará el exclusivo derecho de publicación en inglés de dichas obras a los traductores y les corresponderá permanentemente, salvo excepciones que figuren, no obstante, en el acuerdo. Todos los beneficios obtenidos por la publicación en inglés se dividirán al 50% entre el autor y los traductores.

9º.-El autor se reserva todos los derechos no recogidos en este acuerdo.

55. Sin fechar, pero gracias a su epistolario sabemos que debe ser posterior a 1925, puesto que en una carta de ese mismo año le hace a su mujer algunas indicaciones necesarias para adaptar esta

comedia. Tampoco debe de ser posterior a 1927, pues en una carta de ese mismo año dice haber enviado a la Metro la ampliación del argumento de Canción de cuna para el cine.

56. Véase carta 67.

57. Véase carta 67.

58. Véase carta 67.

59. Véase carta 70.

60. Véase carta 81.

61. Carlos F. Borcosque, "Se solicitan artistas", Cinelandia, Los Ángeles, febrero 1931, pp. 42-43 y 48.

62. Gabriel Navarro, "Ante el peligro", La Opinión, Los Ángeles, 20-IX-1931, s. p.

63. Véase carta 84.

64. Véase carta 98.

65. Véase carta 91.

66. Véase carta 101.

67. Véase carta 102.

68. Véase carta 119.

69. En la carta 111, escrita en 1929, le escribe a su mujer lo siguiente: "En los derechos de cine hablado, si los pide se le concede la tercera parte en lengua inglesa reservándonos el derecho para todos los demás idiomas. Esto llegará a tener una gran importancia. Por lo visto no ha vuelto a decir nada Underhill. Sigo lidiando con los Calleja para que anulemos el contrato. No tienen derecho a nada en

realidad, pero como me aterran los pleitos quiero que me firmen un documento haciendo constar que no tenemos nada que tratar ni hacer unos con otros".

70. Véase carta 114.

71. Véase carta 116.

72. Véase carta 120.

73. Véase carta 118.

74. Román Gubern, "1930-1936 (II República)", en Cine español, op. cit., p. 89.

75. Medardo Amor, "El Misterio de la puerta del Sol. Una recuperación finalizada", en Archivos de la Filmoteca, Valencia, 22-II-1996, pp. 55-58.

76. Esta película producida por la Metro-Goldwyn-Mayer en 1930 contó con la supervisión escénica y la dirección de diálogos a cargo de Edgar Neville y fue interpretada, entre otros, por José Crespo, Juan de Landa y Luana Alcañiz, que protagonizaban los papeles de Chester Morris, Wallace Beery y Leila Hyams en la versión inglesa.

77. Véase Gabriel Navarro, "Por qué han fracasado los films en español", La Opinión, Los Ángeles, 15-II-31, p. 5. En este artículo se exponen detalladamente las razones que habían llevado al fracaso de todas estas cintas:

> Los elementos que intervienen en una producción en español son: Argumento y escenificación del mismo, libretistas que traducen los originales en inglés, directores cinematográficos, directores de diálogo, directores de elenco -casting directors- que escogen a los artistas de que disponen, supervisores, intérpretes y técnicos. DEFECTOS: 1.- Como se adaptan obras americanas, suele ser absurdo un Fox-trot cantado en español, es decir, si no hay argumentos originales resulta un cine poco fresco. 2.-Falta de preparación de los libretistas o adaptadores. 3.-Como los directores son americanos, adolecen de un profundo desconocimiento de los gustos y de la sensibilidad del público hispano [...] han sido los directores que no tienen cabida en la producción inglesa, por motivos que los productores deben considerar de peso, los escogidos para hacer nuestras películas. 4.-Selección de actores en función de "favores" concedidos a los directores, no de sus méritos artísticos. 5.-La mayor parte de los que intervienen en estas películas proceden del teatro, y desconocen profundamente la técnica cinematográfica.

78. Emilio Sanz de Soto, "1930-35 (Hollywood)", en Cine español; op. cit., p. 108.

79. *Don Q.*, "Hollywood", en Cine Mundial, Nueva York, mayo 1932, p. 317.

80. Carlos F. Borcosque, "La batalla de la Z", en Cinelandia, Los Ángeles, 1931, s. p.

81. Miguel de Zárraga, "Martínez Sierra nos dice...", La Opinión, Los Ángeles, 13-IX-31, p. 5.

82. Véase carta 128.

83. Véase carta 125.

84. Véase carta 129.

85. Véase carta 125.

86. Véase carta 127.

87. *Don Q.*, "Hollywood", en Cine Mundial, junio 1931, pp. 454-457.

88. Samuel Goldwyn le pidió a Bernard Shaw que escribiera algo para el cine a lo que el dramaturgo contestó: "Creo, querido Mr. Goldwyn, que usted y yo no podemos hacer un buen negocio; porque usted sólo piensa en el arte y yo en el dinero" (Cine Mundial, abril 1933, p. 214).

89. *Don Q.*, "Hollywood", en Cine mundial, abril 1935, p. 236.

90. Véase carta 126.

91. Redacción, "El plan de producción hispanoparlante", en Cine Mundial, diciembre 1932, pp. 798 y 823-24.

92. **EL PROCESO DE MARY DUGAN** (1931). **Productora**: Metro-Goldwyn-Mayer. **Director**: Marcel de Sano. Guión de Becky Gardiner, basado en la obra de Bayard Veiller, The trial of Mary Dugan, 1928.

Diálogos en español escritos por Eduardo Ugarte y José López Rubio. **Dirección de diálogos** por Gregorio Martínez Sierra. **Ayudante de dirección**: Harold S. Bucquet. **Fotografía** de Gordon Avil. **Montaje** por Richard Kilpatrick. **Sonido** de Douglas Shearer. **Dirección artística** por Cedric Gibbons. **Vestuario** por René Hubert. Blanco y Negro, 9 bobinas, 88 minutos, filmada en febrero-marzo de 1931 en los estudios M-G-M de Culver City (California, U.S.A.).

**Reparto**: María Ladrón de Guevara (Mary Dugan), José Crespo (Jimmy Dugan), Ramón Pereda (Edward West), Rafael Rivelles (fiscal), Elvira Morla (señora de Edgar Rice), Adrienne D'Ambricourt (Marie Ducrot), Celia Montalván (Mary Harris), Delia Magaña (Dagmar Lorne), Juan de Landa (inspector Hunt), José Soriano Viosca (juez), Julio Villarreal (doctor Welcome), Lucio Villegas (capitán Price), Manuel París (Henry Plaisted), Romualdo Tirado (James Madison), Paco Moreno (secretario).
**Drama procesal**: El multimillonario Edgar Rice ha sido hallado muerto en el interior del apartamento de su amante Mary Dugan; está tendido en el suelo, boca abajo, cubierto de sangre y presenta herida profunda de arma blanca en la espalda. Al llegar la policía encuentran junto al cadáver el cuchillo homicida, y detienen a Mary como presunta asesina, la cual no cesa de invocar entre sollozos el nombre de un tal Jimmy. Meses después se celebra la vista de la causa con un aparatoso despliegue informativo que excita a la opinión pública, ávida de emociones. El fiscal hace desfilar por el estrado a los testigos, que apoyan con sus declaraciones el supuesto móvil del crimen, ante la aparente inhibición de Edward West, el abogado de Mary. Indignado por la actuación de la defensa, el misterioso Jimmy entra en escena como hermano de la procesada, y también como abogado. West se retira del caso, y Jimmy solicita interrogar a la acusada, que revela haber sido sucesivamente la querida de cuatro hombres a fin de disponer de algún dinero con el que pagar la carrera de su hermano, allí presente. En su primera intervención ante un jurado, Jimmy logra demostrar la inocencia de Mary al aportar la prueba que delata al verdadero culpable.
**Estreno**: Nueva York, 26-VI-1931 (Teatro San José); Barcelona, 1-X-1931 (Tívoli).
**-versión original en inglés**: The Trial of Mary Dugan, 1929. Director: Bayard Veiller. Intérpretes: Norma Shearer, Lewis Stone, H.B.Warner, Lilyan Tashman.
**-versión francesa**: Le Procès de Mary Dugan, 1931. Director: Marcel de Sano. Intérpretes: Hughette Ex-Duflos, Charles Boyer, André Burgère, Françoise Rosay.

**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, Bilbao, Mensajero, 1990, pp. 181-182.

93. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, mayo 1931, pp. 372-377.

94. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, abril 1931, pp. 277-279.

95. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, junio 1931, pp. 454-457.

96. "El proceso de Mary Dugan", Arte y Cinematografía, septiembre, 1931, s. p.

97. Arte y Cinematografía, 374-375, junio-julio, 1932, s. p.

98. Véase carta 126.

99. Véase carta 127.

100. Véase carta 128.

101. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, agosto 1931, pp. 605-609.

102. MAMA. **Productor**: Fox Film Corporation, 1931. USA. **Director**:Benito Perojo. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en la obra original de Gregorio Martínez Sierra. **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio (no acreditado). **Fotografía** de Sidney Wagner y Daniel Clark. **Montaje** por Dorothy Spencer. Blanco y Negro, 9 bobinas, 80 minutos, filmada en julio de 1931 en los estudios Fox (Hollywood, U.S.A.)

**Reparto**: Catalina Bárcena (Mercedes), Rafael Rivelles (Santiago), María Luz Callejo (Cecilia), Julio Peña (José María), José Nieto (Alfonso de Heredia), Andrés de Segurola (Fernando), Félix de Pomés (Mauricio), José Alcántara (Julio), Ralph Navarro (Carlos), Rafael Calvo (Velasco), Enriqueta Soler (Juana), Carmen Jiménez, Alma Real.
**Comedia.** Mamá Mercedes, esposa de un industrial que siempre está ocupado en reuniones de negocios, alivia su aburrimiento dejándose caer por los casinos y restaurantes de la Costa Azul, en compañía de una selecta corte de caballeros. La primera vez que juega a la ruleta, Mercedes se asusta de lo rápido que vuelan los billetes y quiere abandonar, pero Alfonso de Heredia, el distinguido galán de turno, apuesta sin cesar en nombre de la dama hasta que las deudas sobrepasan los límites de la ingenua diversión para convertirse en un problema conyugal. Coincidiendo con el regreso de sus dos hijos, que vuelven de cursar estudios en el extranjero, Mercedes viaja a Madrid con objeto de prestar más atención a las labores domésticas. José María es ya ingeniero, y la pequeña Cecilia anuncia su puesta de largo. Durante la fiesta de presentación de la chica en sociedad, reaparece Heredia reclamando de Mercedes el importe de la deuda, en dinero o en la alcoba, y como ella no consiente semejantes pretensiones, el canalla se resarce cortejando a la inocente Cecilia. Ayudada por su hijo, el ingeniero, mamá empieza a controlar la situación, paga a Heredia y rescata a Cecilia, mas no logra evitar que su marido se entere del asunto. Tras una amarga discusión, en donde cada cual expone sus quejas, se plantean el comienzo de una nueva relación.
**Estrenos**: Nueva York, 25-IX-1931 (teatro Gil); Madrid, 14-XII-1931 (Callao)
**Notas**: Aunque Benito Perojo figura como único director, poco después del comienzo del rodaje, éste fue sustituido por Bert. E. Sebell. Algunos reportajes incluyen en el reparto a Vivian Field, pero su nombre no aparece en los créditos y no se ha encontrado ninguna reseña bio-filmográfica que confirme la existencia de una actriz con dicho nombre.

**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., pp. 199-201.

103. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, noviembre 1931, pp. 847-850.

104. "Mamá", Cine Mundial, octubre, 1931, s. p.

105. Véase carta 131.

106. "Mamá", Cine Mundial, diciembre 1931, s. p.

107. "Informaciones y noticias teatrales", ABC, 15-XII-1931, p. 45.

108. Galo Pando, "Chismes y Cuentos", Cinelandia, julio 1931, p. 13.

109. Carlos F. Borcosque, "La nueva Babel", Cinelandia, 1930, pp. 38 y 60.

110. En Don Q., "Hollywood", Cine Mundial, julio 1931, pp. 536-538 se lee: "No le importó a la Fox que la Metro hubiera fracasado con la importación caprichosa de escritores y artistas españoles [...] Y no le importó tampoco que la misma Metro no supiese aprovecharse de los servicios, tan valiosos como prestigiosos, de Gregorio Martínez Sierra [...] ¡la Fox se llevó a Martínez Sierra! En la Metro, Gregorio Martínez Sierra no hizo nada, no pudo hacer nada. No le dejaron hacer nada. Se limitaron a dejarle dirigir el diálogo de El proceso de Mary Dugan, y a que pusiera el visto bueno a varias sincronizaciones [...] la Fox le encomendó, no la adaptación o la traducción de alguna mediocre comedia americana [...] le encomendó la dirección de una de sus más bellas producciones originales, Mamá [...] entonces la Metro le pidió a Gregorio Martínez Sierra que regresase, y aceptó a partir de septiembre, cuando termina su contrato con la Fox".

111. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, octubre 1931, pp. 768-771.

112. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, septiembre de 1931, pp. 685-689.

113. Miguel de Zárraga, "Una visita a Catalina Bárcena", La Opinión, 22-IX-1931, p. 4.

114. Miguel de Zárraga, "Una visita a Catalina Bárcena", art. cit., p. 4.

115. Miguel de Zárraga, "Fuera de Hollywood", Cine Mundial, septiembre 1932, p. 617.

116. "El problema de la C y la Z en las películas cinefónicas", La Opinión, 7-IV-1931, p. 4.

117. "La intriga de Hollywood", declaraciones de Virginia Fábregas para El Universal de México el 5-V-1931, recogidas por La Opinión, 11-V-1931, p. 4.

118. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, octubre 1931, p. 760.

119. Galo Pando, "Chismes y cuentos", Cinelandia, junio 1931, p. 9.

120. **PRIMAVERA EN OTOÑO**. **Productora**: Fox Film Corporation, 1932, U.S.A. **Director**: Eugène Forde. Producida por John Stone. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en la obra de Gregorio Martínez Sierra. **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio y John Reinhardt. Blanco y Negro, 75 minutos, filmada en diciembre de 1932 en los estudios Fox (Hollywood, U.S.A.).

**Reparto**: Catalina Bárcena (Elena Montero), Raúl Roulien (Juan Manuel Valladares), Antonio Moreno (Enrique), Julio Peña (Manolo Fresneda), Luana Alcañiz (Agustina), Mimí Aguglia (Rosina), María Calvo (ama Justa), Romualdo Tirado (Antonio, guarda rural), Hilda Moreno (Nena Torres), Agostino Borgato (empresario), Adrienne D'Ambricourt (Montresor), Juan Martínez Plá (Monti), José Peña "Pepet", Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio.
**Comedia**: Elena Montero, famosa cantante de ópera, vive alejada de su marido Enrique y de su hija Agustina, dando recitales por todo el mundo. Durante una actuación en Madrid, recibe la visita de la joven Agustina, que se ha trasladado desde la finca de Utrera en donde vive con su padre, para tratar sobre la posible reunificación de la familia, una condición que deberá cumplir si quiere casarse con Manolo, por exigencia de los padres de éste. Poco convencida del éxito de la operación, Elena accede a pasar unas semanas en casa de su marido, pero lo hace acompañada de una multitud de amigos extravagantes y bulliciosos que acaban con la paciencia de Enrique. Mientras tanto, Agustina rompe con su novio para caer en brazos de Juan Manuel, un amigo íntimo de Elena que es agregado de la embajada del Brasil en París. Tras un agotador tira y afloja, Elena y Enrique se reconcilian en el último instante, pero ella, hábil negociadora, sale airosa de la prueba sin renunciar a su vida artística.
**Estreno**: Barcelona, 21-III-1933 (teatro Tívoli)
**Notas**: Algunas fuentes incluyen en el reparto a Primo Brunetti, Ada Lozano y Rudolph Amendt, pero la participación de los mismos en este film no ha podido ser confirmada.

**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., pp. 212-213.

121. "Primavera en otoño", Cine Mundial, mayo 1933, p. 260.

122. "La producción en español", Cinelandia, noviembre 1932, p. 56.

123. Fernando Rondón, "Martínez Sierra en Hollywood", Cinelandia, enero, 1932, pp. 35 y 44-46.

124. "Primavera en otoño", Cine Mundial, enero 1933, p. 48.

125. "Primavera en otoño", Cine Mundial, marzo 1933, pp. 171 y 191.

126. "Primavera en otoño", Cinema, marzo-abril, 1933, p. 21.

127. **UNA VIUDA ROMÁNTICA** **Productora**: Fox Film Corporation, 1933, USA. **Director**: Louis King. Producida por John Stone. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en la obra de G. Martínez Sierra, Sueño de una noche de agosto (Madrid 1918). **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio y Paul Pérez. Blanco y negro, 7 bobinas, filmada en febrero de 1933 en los estudios Fox (Hollywood, U.S.A.).

**Reparto**: Catalina Bárcena (Rosario Castellanos), Gilbert Roland (Luis Felipe de Córdoba/Prudencio González), Mona Maris (Estrella Polar), Juan Torena (Mario Castellanos), Julio Peña (Pepe Castellanos), Julia Bejarano (doña Barbarita), Fernando de Toledo (Emilio Castellanos), María Calvo (Mari Pepa), Romualdo Tirado (policía), Juan Martínez Plá (Juan Medina), Mimí Aguglia (Encarna), Enrique Jardiel Poncela (encargado), José López Rubio (speaker), Paco Moreno (Guillermo), Enrique Acosta, Antonio Vidal.
**Comedia**: La joven viuda Rosario Castellanos, partidaria de ideas avanzadas sobre la liberación de la mujer, está un poco aburrida de la vida que lleva desde la muerte de su marido. Encerrada en casa, mientras sus hermanos salían de juerga noche tras noche, sólo encontraba consuelo en la lectura de las novelas románticas de Luis Felipe de Córdoba. Una noche de verano, los hábitos y costumbres de la viuda se ven sorprendidos cuando un caballero se cuela por la ventana de su habitación intentando recuperar el sombrero perdido, impulsado hasta allí dentro por una ráfaga de viento. Aclarado el equívoco, el misterioso visitante descubre la secreta afición de Rosario, y le brinda la oportunidad de trabajar como secretaria de su autor favorito por medio de una recomendación. Puntual a la cita, la viuda se encuentra con que Luis Felipe, un mujeriego acosado por la cantante argentina Estrella Polar, era el mismo caballero que llegó a su casa a través de la ventana. Tras dura competencia con la rival, Rosario gana el primer premio de un concurso de disfraces y un contrato matrimonial con el famoso escritor.
**Estreno**: Nueva York, 1-IX-1933 (teatro Variedades); Bilbao, 17-X-1933 (teatro Trueba).

**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., p. 216.

128. "Una obra ejecutada con la misma elegancia y espiritualidad que C. Bárcena y Martínez Sierra presentan sus obras teatrales, algo que caracteriza la sensibilidad de ambos artistas a quienes acompaña con éxito Luis Alonso, uno de los mejores galanes nacionales. El público salió satisfecho. El libreto es de la obra de Gregorio Martínez Sierra, titulada Sueño de una noche de Verano" (Cine Art, Barcelona, I, 6, 15-XI-1933, p. 17).

129. Miguel de Zárraga, "Los estrenos", Cine Mundial, julio 1933, p. 380.

130. -YO TU Y ELLA. **Productora**: Fox Film Corporation, 1933, USA. **Director**: John Reinhardt. **Producida** por John Stone. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en la obra original de G. Martínez Sierra, Mujer (Madrid, 1926). **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio y John Reinhardt. Blanco y Negro, filmada en julio de 1933 en los estudios Fox.

**Reparto**: Catalina Bárcena (Estrella), Gilbert Roland (Gabriel), Valentín Parera (Eduardo), Rosita Moreno (Fernanda), Julio Peña (Carlos), Mona Maris (Laura), Romualdo Tirado (Mariano), Rosita Granda (doncella), José Peña "Pepet" (fotógrafo), Martín Garralaga, Manuel Noriega.
**Comedia**: Una noche de fin de año en París, Estrella descubre que su marido Gabriel la engaña con otra, y se separan. Meses después, los tres protagonistas del conflicto coinciden por casualidad en el mismo hotel de Venecia. La señorita Laura, que se ha presentado ante todos como si estuviera casada con Gabriel, sospecha que Estrella es una amante rival, interpreta la consabida demostración de celos y se esfuma. Fracasado en la aventura, Gabriel añora el hogar perdido y viaja a Madrid con la intención de obtener el perdón de su esposa pero, una vez allí, cree que está conviviendo con un querido. Estrella, que siempre ha sido fiel, escapa enfadada y busca refugio en la penumbra de un cine. Hacia el final del programa, la pareja de la película representa una tierna escena de reconciliación y, cuando se encienden las luces de la sala, Estrella se da cuenta de que está en compañía de Gabriel, que había seguido atentamente la función abrazado a ella.
**Estreno**: Nueva York, 29-XI-1933 (Teatro Variedades); Barcelona, 31-XII-1933 (teatro Fantasio).
**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., p. 219.
**Notas**: Para interpretar el personaje correspondiente a Mona Maris fue inicialmente contratada Conchita Montenegro, pero tuvo que ser reemplazada por una enfermedad de dicha actriz. Títulos alternativos: Mujer / Triángulo. Creo que aquí debe de haber un error, pues el argumento de la película sigue aproximadamente el de la comedia Mujer, pero no tiene nada que ver con el de Triángulo. Por otra parte, la comedia Mujer fue estrenada en 1926 (véase capítulo sobre dirección de escena).

131. J.J.J., "Ante el estreno de Yo, tú y ella", Cine Art, I, 12, 30-XII-1933, pp. 6-7.

132. *Don* Q., "Los estrenos", Cine Mundial, enero 1934, p. 6.

133. J.J.J., "Ante el estreno de Yo, tú y ella", Cine Art, art. cit., pp. 6-7.

134. LA CIUDAD DE CARTÓN. **Productora**: Fox Film Corporation, 1933, USA, **Director**: Louis King. **Producida** por John Stone. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en un argumento original de G. Martínez Sierra. **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio y John Reinhardt. **Dirección musical** de Samuel Kaylin. Blanco y Negro, 7 bobinas, filmada en octubre-noviembre de 1933 en los estudios Fox.

**Reparto**: Catalina Bárcena (Teresa Collins/ Diana Dane), Antonio Moreno (Fred Collins), José Crespo (Clarence Williams), Andrés de Segurola (Morrison), Luis Albemi (Craig), José Rubio (Gibbons), Rudolph Amendt (director de cine), Carlos Villarías (director de cine), Julio Peña (Johnny),

Ralph Navarro (doctor), Blanca Visher, con la participación de Janet Gaynor, Roberto Young y Lionel Barrymore, como artistas invitados.
**Comedia dramática**: *Teresa Collins, joven soñadora y esposa de un modesto granjero californiano,* viaja en el mismo tren que Diana Dane, afamada artista del cine europeo que va camino de Hollywood con un contrato para hacer películas. Al derrumbarse un puente, el convoy ferroviario se precipita en el vacío, con un importante saldo de heridos graves y cierto número indeterminado de víctimas mortales cuya identificación resulta imposible. Preocupado por rescatar a Diana, el director de publicidad de los estudios Titan cree haber descubierto el rostro que buscaba cuando encuentra a Teresa entre los pasajeros ilesos y, aunque observa que sufre pérdida total de memoria, se da por satisfecho con el hallazgo. El error pasa inadvertido en Hollywood debido al asombroso parecido físico que la malograda actriz tenía con Teresa, hasta que su marido Fred cree reconocerla en fotos publicitarias y se empeña en salir de dudas mediante entrevista personal con ella. Tras interpretar de forma magistral una escena de Llamas de pasión, Teresa recibe un golpe en presencia de Fred y recobra la memoria, pero a partir de entonces es incapaz de actuar ante la cámara. Como durante el tiempo transcurrido la granja ha sido embargada, Fred comienza por aceptar los trabajos más peligrosos del estudio, y salta a la fama cabalgando en películas del Oeste.
Título alternativo: Hollywood, la ciudad de cartón.
**Estreno**: Nueva York, 22-II-1934 (teatro Variedades); Madrid, 31-III-1934 (teatro Coliseum).
**Notas**: Aunque Gregorio Martínez Sierra firma el argumento original, José López Rubio asegura ser el verdadero autor de la obra.

**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., pp. 222-223.

135. "La ciudad de cartón", Arte y Cinematografía, marzo-abril, 1934, s. p.

136. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, diciembre 1933, p. 705.

137. Miguel de Zárraga, "Los estrenos", Cine Mundial, marzo 1934, p. 124.

138. Jesús García de Dueñas, Nos vamos a Hollywood, Madrid, Nickel Odeón, 1993, p. 156.

139. Miguel de Zárraga, "Los estrenos", Cine Mundial, marzo 1934, p. 177.

140. E. Sanz de Soto, "1930-1936 (Hollywood)", en Cine español, op. cit., pp. 114-118.

141. Andrés Carranque de Ríos, "Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra vuelven a España para producir películas en Madrid", Estampa, 28-X-1933, s. p.

142. En "Para la defensa de un futuro cinema español", Arte y cinematografía, agosto-septiembre 1932, pp. 376-377, se recoge la Proposición de un proyecto de ley que será presentado en octubre de 1932 y que señala: "-Todas las salas deberán proyectar películas españolas de argumento en una

proporción no menor al 10 % en relación con el total de películas pasadas (estreno y reestreno) -Se consideran películas españolas las realizadas por sociedades españolas o productores independientes españoles, filmadas en estudios enclavados en España e interpretadas por artistas españoles y con personal técnico español, al menos un 75%. -Si no se puede cubrir el 10% previsto, se hará con películas de habla española hechas por hispanoamericanos. -Pasados dos años, el porcentaje será del 25%. -Quedan exentas las películas meramente científicas o documentales siempre que carezcan de argumento, las de publicidad o de actualidades y las que cuenten menos de 90 metros".

143. Pedro Massa, Crónica, 7-I-1934, s.p.

144. Ibídem.

145. **CANCIÓN DE CUNA. Productora**: Paramount, 1933, USA. **Director**: Mitchell Leisen. **Intérpretes**: Dorothea Wieck, Evelyn Venable, Sir Guy Standing y Kent Taylor. Fecha de **estreno** en España: 15-X-1934.

146. *Don Q.*, "Centelleos", Cine Mundial, octubre 1933, p. 572.

147. "Canción de cuna", Cinegramas, I, 6, 21-X-1934, s. p.

148. "Producciones en español", Cine Mundial, noviembre 1933, p. 625.

149. *Don Q.*, "Centelleos", Cine Mundial, junio 1934, p. 343.

150. *Don Q.*, "Hollywood", Cine Mundial, octubre 1934, p. 572.

151. **SEÑORA CASADA NECESITA MARIDO. Productora**: Fox Film Corporation, 1934, USA. **Director**: James S. Tinling. **Producida** por John Stone. **Supervisión escénica** por Gregorio Martínez Sierra. Basada en la novela de Eugenio Heltai, Mi segunda mujer. **Adaptación** cinematográfica de José

López Rubio. **Fotografía** de Daniel Clark. **Dirección musical** de Samuel Kaylin. Blanco y Negro, 8 bobinas, filmada en septiembre de 1934 en los estudios Fox.

**Reparto**: Catalina Bárcena (Irma Karen), Antonio Moreno (Tomás Karen), José Crespo (Alejandro Koltai), Valentín Parera (Antoñito Orbok), Bárbara Leonard (Betty Morgan), Romualdo Tirado (tío Max), Mimí Aguglia (Juana Blomberg), Tío Coral (el cantante), José Peña "Pepet" (Julio), Carlos Villarías (el cliente), María Luisa Castañeda (la doncella).
**Comedia**: Irma y Tomás Karen deciden romper su matrimonio por culpa de una supuesta incompatibilidad de caracteres, pero la mujer no consiente el divorcio hasta que su marido encuentre para ella un digno sustituto. Como la campaña de búsqueda intensiva es un rotundo fracaso, incluso después de haberla anunciado en los periódicos, Irma se organiza un viaje en solitario a Suiza, y allí conecta con Alejandro, un apasionado dramaturgo enamorado, a su vez, de una actriz.
-Otra adaptación de la misma novela, filmada en 1937.
Título alternativo: Mi segunda mujer.
**Estreno**: Nueva York, 8-II-1935 (teatro Campoamor); Barcelona, 15-II-1935 (teatro Fémina).
**FUENTE**:Juan B. Heinink y Robert G. Dikson, Nos vamos a Hollywood, op. cit., pp. 237-238.

**Nota**:Según nuestra información, esta obra fue codirigida por Gregorio Martínez Sierra.

152. JULIETA COMPRA UN HIJO. **Productora**: Fox Film Corporation, 1935, USA. **Director**: Louis King. **Producida** por John Stone. **Supervisión escénica** de Gregorio Martínez Sierra. Basada en la obra de G. Martínez Sierra y Honorio Maura. **Adaptación cinematográfica** de José López Rubio. **Fotografía** de Daniel Clark. Sonido de E. Clayton Ward. **Dirección musical** de Samuel Kaylin. Blanco y Negro, 8 bobinas, filmada en diciembre de 1934 en los estudios Fox.

**Reparto**: Catalina Bárcena (Julieta Albomoz), Gilbert Roland (Jack Aranda), Luana Alcañiz (Cecilia), Julio Peña (Guillermo Solsona), Soledad Jiménez (duquesa de Solsona), Bárbara Leonard (Ketty), Patrick Cunning (Antonio), Anita Campillo (Isabel), Antonio Vidal (el médico), Tina Menard (la nurse), Agostino Borgato (Matías), Rosa Rey (Soledad), José Peña "Pepet" (un campesino), Filomena Liñán (una campesina).
**Comedia**: Julieta Albomoz rompe el compromiso matrimonial en el momento de la ceremonia al enterarse de que su novio ha tenido un hijo con otra mujer. Para reponerse de tan traumático percance, emprende un viaje durante el cual conoce al apuesto Jack Aranda que, mediante la entrega de un millón y a condición de vivir por separado, acepta casarse con ella. Obligados por semejante contrato pasan los días, hasta que descubren que empiezan a quererse; un desliz trae como consecuencia el nacimiento del primer hijo de ambos y, a partir de aquel imprevisto, Jack renuncia al millón.
**Estreno**: Nueva York, 22-III-1935 (teatro Campoamor); Bilbao, 1-X-1935 (teatro Trueba).
**FUENTE**: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, op. cit., pp. 240-241.

153. Emilio Sanz de Soto, "!930-1935 (Hollywood)", en Cine español, op. cit., pp. 114-118.

154. Ibídem, p. 122.

155. F. Hernández-Girbal, "Los que pasaron por Hollywood", Cinegramas, junio 1935.

156. DAMA DE COMPAÑÍA. **Productora**: Sano Films, 1940, Argentina, **Director**: Alberto de Zavalía. **Intérpretes**: Olinda Bozán, Delia Garcés, Esteban Serrador y Elsa O'Connor.

**Estreno** 21-III-1944.

157. TÚ ERES LA PAZ. **Productora**: Carlos Galart, 1942, Argentina. **Director**: Gregorio Martínez Sierra. **Intérpretes**: C. Bárcena, Florén Delbene, María Santos y Ernesto Raquín.

158. LOS HOMBRES LAS PREFIEREN RUBIAS. **Productora**: San Miguel, 1943, Argentina. **Director**: Gregorio Martínez Sierra. **Intérpretes**: Catalina Bárcena, Santiago Gómez Cou, Rosa Rosén y Alita Román.

159. CANCIÓN DE CUNA. **Productora**: Carlos Gallart, 1945, Argentina, **Director**: Gregorio Martínez Sierra. **Intérpretes**: C. Bárcena, María Duval, Pablo Vicuña y Miguel Gómez Bao.

**Estreno**: 28-X-1946.

160. EL REINO DE DIOS. **Productora**: San Miguel, 1946, Argentina. **Director**: Gregorio Martínez Sierra. **Intérprete**: Catalina Bárcena.

161. Francisco Zueras escribe: "culminada su labor en la Fox, en Hollywood, se instalaron [Gregorio y Catalina] en 1936 en Buenos Aires, donde llevarían a cabo una excelente labor cinematográfica, con Martínez Sierra como guionista y director y la Bárcena como protagonista principal" (Francisco Zueras, La gran aportación del exilio español, Córdoba, Diputación Provincial, 1990, p. 187).

162. Véanse las cartas 142 y 143.

163. Sobre este particular, véase José Antonio Pérez Bowie, Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936), Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

# V.- CONCLUSIONES

¿Tenía sentido dedicar esfuerzo alguno al estudio de un personaje como Gregorio Martínez Sierra, hoy día tan desconocido? ¿Cómo es posible que el nombre de alguien que tuvo tanto protagonismo y prestigio en la escena española de preguerra resultase extraño a muchos oídos, no sólo ahora, a los cincuenta años justos de su muerte, sino antes incluso de que ésta se produjese?

Éstas fueron algunas de las preguntas que nos hicimos al iniciar nuestra investigación y, a pesar de las dudas razonables que la tarea suscita, lo cierto es que desde un principio vimos necesario abordar este trabajo, no para contribuir al romanticismo huero y floral de las efemérides, sino convencidos de la necesidad de trabajar en la reconstrucción de un pasado teatral esplendoroso, cuya memoria quedaría incompleta sin la inclusión de Gregorio Martínez Sierra en el lugar que le corresponde, quien, por otra parte, aparece citado de forma reiterada en las más variopintas relaciones de notables de su tiempo: listas de poetas, de dramaturgos, de novelistas, manifiestos políticos, aventuras cinematográficas o empresas editoriales.

Resulta curioso comprobar cómo se admite que las peculiares condiciones del teatro hicieron necesaria la complicidad entre los diversos estamentos con él relacionados, al tiempo que si buscamos las páginas dedicadas a su estudio comprobaremos cómo, salvo el caso de unos pocos autores, el trabajo desarrollado por el resto de profesionales -actores, escenógrafos, críticos,

figurinistas, compañías, adaptadores, empresarios e incluso muchos autores- permanece prácticamente inédito.

Como puede suponerse, no se trataba de establecer prioridades, pero si consideramos las profundas transformaciones que experimentó la escena europea desde finales de siglo y el complejo sistema de relaciones que condicionaba tanto la elaboración de los textos como su puesta en escena, hemos de convenir que alguien que se ocupó de la elaboración de muchas obras de éxito, de la formación y dirección de una prestigiosa compañía de comedias y de crear un soporte empresarial solvente que permitiera llevar adelante tales tareas artísticas durante quince temporadas, ofrecía unos perfiles cuyo conocimiento habría de resultar enriquecedor para entender distintos aspectos, no sólo de la actividad particular de Gregorio Martínez Sierra, sino de la escena española de su tiempo.

Su contribución al teatro español como director de escena resultó decisiva e, indudablemente, renovadora. La compañía que trabajó a sus órdenes dio a conocer un extenso repertorio en el que se incluyeron piezas de los principales autores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos, consagrados y noveles, así como todas las de Martínez Sierra. Merced a este ecléctico repertorio, síntesis de tradición y vanguardia, la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra pudo mostrar un sistema de interpretación de orientación naturalista en el que prevalecía el trabajo de conjunto y en el que la base del éxito residía en un agotador sistema de ensayos. Merced al esfuerzo realizado en los ensayos, Martínez Sierra era capaz de mover con acierto a sus actores por el escenario, lo que constituía uno de los aspectos más llamativos de su trabajo. La dirección de

Gregorio, aún valorando la disciplina de sus actores, dejaba que éstos se expresaran con libertad sobre el escenario y únicamente cuando las individualidades perjudicaban al grupo hacía valer su autoridad. En esta compañía se formaron algunos de los actores más prestigiosos del teatro español, como *La Argentinita*, Catalina Bárcena, Manuel Collado, José Crespo, Rosita Díaz Gimeno, Manuel Dicenta, Isabel Garcés, José Isbert o Milagros Leal, entre otros, que fueron primeras figuras en sus propias compañías o que triunfaron haciendo cine en Hollywood. El trabajo de todos estos actores, y de muchos otros, llamó a menudo la atención de los críticos y del público, que reconocieron en ellos, una llamativa versatilidad. Nuevamente, parte del mérito debe ser atribuida a la labor de Martínez Sierra, quien sostenía que cada obra requería un modo diferente de interpretación y dedicaba un notable esfuerzo a buscar esa peculiaridad. Además de reunir a un grupo importante de actores, la extraordinaria sensibilidad de Martínez Sierra encontró en los aspectos plásticos de la puesta en escena una significativa vía de expresión. Para ello buscó la colaboración de distintos escenógrafos y figurinistas y, del mismo modo que cada obra requería su interpretación, hizo lo propio con cada puesta en escena, aprovechando acertadamente las enormes posibilidades que le ofrecían artistas como Sigfredo Bürmann, Manuel Fontanals, Rafael Pérez Barradas, Fernando Mignoni o Salvador Bartolozzi. El resultado fue que algunos de los montajes que pudieron verse en el teatro Eslava, de Madrid, han resultado hitos en la escenografía española de este siglo. Algunos de estos escenógrafos, que jamás habían trabajado para el teatro, desarrollaron una labor extraordinaria hasta hace pocos años y su magisterio alcanzó a otros artistas plásticos de posguerra, como Emilio Burgos o Francisco Nieva.

No puede decirse, con propiedad, que Gregorio Martínez Sierra fuese el primer director de escena español que tuviese una concepción renovadora del teatro, pero sí se puede afirmar que fue el primero que hizo posible la renovación desde la órbita del teatro "comercial" de Madrid y a lo largo de quince temporadas. La razón, además de su orientación artística habría que buscarla en la creación de un modelo empresarial ambicioso, inteligente y atrevido, que permitiera asumir "riesgos" en la oferta de obras o en la búsqueda de públicos. Ninguna propuesta renovadora que llegase al público pudo llevarse adelante al margen de la taquilla, por lo que la combinación de ambos aspectos requería un esfuerzo reservado sólo para unos pocos. Su actividad empresarial se orientó en varios frentes. Por un lado, buscó con ahinco un repertorio nacional y extranjero del máximo interés, para lo cual viajó frecuentemente o mantuvo correspondencia con varios agentes que le proporcionaron información de los principales éxitos verificados en teatros de Londres, París o Nueva York. Por otro lado, no bastaba con disponer de una buena compañía, sino que era preciso obtener de ella el máximo rendimiento ampliándola cuando era preciso, negociando una acertada planificación de giras por España y por el extranjero y llevando a cabo un despliegue publicitario capaz de cautivar al público. En este sentido, la búsqueda y captación de nuevos públicos fue otra de las claves de su éxito, como demuestran suficientemente los resultados obtenidos en las funciones especiales para niños, para familias o para señoras, por ejemplo. Incluso en el aprovechamiento del local, Martínez Sierra mostró un amplio repertorio de recursos, pues acometió diversas mejoras en las condiciones técnicas del teatro Eslava -iluminación, decoración, etc.- y contrató a otras compañías para que trabajasen allí cuando la suya estaba ausente. El cuidado que puso en los "detalles" comerciales quedaba también puesto de relieve en la cuidadosa elaboración de carteles y programas de mano, en los obsequios que se le hacían la público e incluso

en la creación de un montepío destinado a implicar directamente a los actores en la marcha de la empresa.

La tercera faceta de la actividad teatral de Martínez Sierra estaba determinada por las otras dos y tenía que ver con la elaboración de textos. En este sentido, su trabajo al lado de su esposa, María de la O Lejárraga, constituye un ejemplo más de autoría en colaboración, que debido al ocultamiento voluntario de uno de los miembros de la pareja ha llevado a ciertos sectores de la crítica a defender posturas extremas acerca de la participación de alguno de los miembros de la misma. A nuestro juicio, este trabajo en colaboración, sistema muy frecuente en el período que nos ocupa, basaba su éxito en un reparto de funciones en el que básicamente Gregorio se ocupaba de la elección de temas, planificación de argumentos, escenas y caracteres, mientras que María era la encargada de elaborar los diálogos. El repertorio creado por esta pareja, de enorme valor sociológico, fue muy variado en lo que a los géneros se refiere. Las piezas de los Martínez Sierra van desde la comedia hasta la zarzuela, pasando por el sainete, la pantomima, los monólogos o los misterios, pero, por encima de esta relativa variedad genérica, todas ellas muestran una serie de rasgos peculiares que constituyen las señas de identidad de este teatro, como son la creación de caracteres, especialmente femeninos en los que los Martínez Sierra defienden sus tesis de que la maternidad es un rasgo esencial de cualquier mujer y de que buena parte de su función social reside en dar coherencia y unidad a la familia; el acierto en la elaboración de unos diálogos teñidos de ironía y fino humor, rápidos, teatrales y ajenos a cualquier nota de mal gusto, y el tratamiento prioritario de temas concernientes a la problemática de la mujer española a principios de siglo, entre los que sobresalen el interés por su educación, su acceso al trabajo, la convivencia en igualdad con

los varones y, en definitiva, aquellos aspectos que permitan el pleno desarrollo de la "mujer moderna". Este extenso repertorio conformado mayoritariamente por obras de tesis, presentaba además una peculiaridad notable, como era el hecho de que fuese estrenado en su totalidad, a veces con indiscutible éxito, y que, además, lo obtuviera dentro de la esfera del teatro comercial a partir de 1915, ámbito poco dado a la extravagancia de los innovadores.

Por último, hemos visto en Gregorio Martínez Sierra uno de los nexos más significativos entre el teatro y el cine de su tiempo, pues su epistolario y sus comentarios en la prensa nos ofrecen curiosas reflexiones en materia de argumentos, desarrollo de escenas, temas, caracteres y aspectos técnicos, etc., y su actividad práctica en materia de dirección y de organización hace de él uno de los personajes más interesantes de aquel período. Lamentablemente, la Guerra Civil hizo imposible que la carrera cinematográfica que Martínez Sierra inició en Hollywood y que pensaba continuar en Cifesa pudiera desarrollarse con normalidad, por lo que no hemos podido saber hasta qué punto hubiera sido capaz de avanzar con sus proyectos en el mundo del cine, pero no podemos olvidar que a comienzos de los años treinta, Martínez Sierra fue la figura española con más prestigio y poder que trabajó en Hollywood, que sus decisiones fueron tomadas en consideración por los directivos de la Metro Goldwyn Mayer y de la Fox Film Corporation y que su tenacidad hizo posible el rodaje de la primera película de asunto específicamente español en Estados Unidos, Mamá, y una de las primeras películas críticas con el mundo de Hollywood, La ciudad de cartón.

Así pues, después de todo lo anterior, nos parece sobradamente justificado el estudio de la trayectoria profesional de este personaje y cuando elegimos el título "los teatros de Gregorio

Martínez Sierra", lo hicimos convencidos de que la riqueza polisémica de la palabra "teatro" era la más apropiada para acercarnos a una personalidad tan compleja y polifacética como la de este hombre menudo que, a pesar de sus contradicciones, abrió nuevos cauces a la escena española de este siglo.

## VI.- APÉNDICE: RELACIÓN DE OBRAS ORIGINALES, TRADUCIDAS Y ADAPTADAS POR GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

### VI.1.- Obras originales

#### VI.1.a.- Obras dramáticas originales en tres actos

-Amanecer, comedia en tres actos.

-El reino de Dios, elegía en tres actos.

-Esperanza nuestra, comedia en tres actos.

-La adúltera penitente, drama en tres actos y diez cuadros, adaptación libre de Moreto, música de Joaquín Turina.

-La hora del diablo, comedia en tres actos.

-La llama, drama lírico en tres actos, música de José María Usandizaga.

-Las golondrinas, drama lírico en tres actos, música de José María Usandizaga.

-Madame Pepita, comedia en tres actos.

-Mamá, comedia en tres actos.

-Margot, comedia lírica en tres actos, música de Joaquín Turina.

-Mujer, comedia en tres actos.

-Navidad, milagro en tres cuadros, música de Joaquín Turina.

-Para hacerse amar locamente, comedia en tres actos.

-Primavera en otoño, comedia en tres actos.

-Seamos felices, comedia en tres actos.

-Sueño de una noche de agosto, novela cómica en tres actos.

-Torre de marfil, comedia en tres actos.

-Triángulo, farsa un poco seria en tres actos.

-El camino de la felicidad, comedia poética en tres actos, divididos en siete cuadros. En colaboración con Eduardo Marquina.

-Julieta compra un hijo, comedia en tres actos. En colaboración con Honorio Maura.

-Mary, la insoportable, comedia en tres actos. En colaboración con Honorio Maura.

-La moza de Esquivias, comedia en tres actos. En colaboración con Honorio Maura.

-Susana tiene un secreto, comedia en tres actos. En colaboración con Honorio Maura.

-Vida y dulzura, comedia en tres actos. En colaboración con Santiago Rusiñol.

### VI.1.b.- Obras dramáticas originales en dos actos

-Canción de cuna, comedia en dos actos.

-El ama de la casa, comedia en dos actos.

-El corregidor y la molinera, acción mímica en dos cuadros, música de Manuel de Falla.

-Juventud, divino tesoro, comedia en dos actos.

-La familia real, comedia lírica en dos actos y cinco cuadros, música de los maestros Giménez y Calleja.

-La mujer del héroe, sainete en dos actos.

-La Pasión, comedia en dos actos.

-La sombra del padre, comedia en dos actos.

-La Tirana, comedia lírica en dos actos, música del maestro Lleó.

-Los pastores, comedia en dos actos.

-Madrigal, comedia en dos actos.

### VI.1.c.- Obras dramáticas originales en un acto

-Arte de amar, comedia de payasos, en un acto.

-Cada uno y su vida, comedia en un acto.

-Contienda electoral, paso de comedia.

-El amor brujo, gitanería en un acto y dos cuadros, música de Manuel de Falla.

-El enamorado, paso de comedia.

-El ideal, comedia en un acto.

-El palacio triste, cuento fantástico en un acto.

-El pobrecito Juan, comedia en un acto.

-Hechizo de amor, comedia de polichinelas, en un acto y dos cuadros.

-La suerte de Isabelita, comedia lírica en un acto y cinco cuadros, música de los maestros Giménez y Calleja.

-Lirio entre espinas, comedia en un acto.

-Rosina es frágil, comedia en un acto.

-Salmantina, cuadro lírico, música de María Rodrigo.

-Sólo para mujeres, conferencia contra el amor, pronunciada por una de sus víctimas.

### VI.1.d.- Obras dramáticas originales en más de tres actos.

-Don Juan de España, tragicomedia en siete actos.

-El corazón ciego, comedia en cuatro actos.

-Sortilegio, comedia en diez cuadros.

## VI.2.- Obras dramáticas traducidas o adaptadas.

-Alicia, neurasténica, farsa en dos actos, de A. E. Thomas.

-Alivio de luto, comedia en un acto, de Santiago Rusiñol.

-Buena gente, comedia en cuatro actos, de Santiago Rusiñol.

-Cabeza de zanahoria, comedia en un acto, de Jules Renard.

-Casa de muñecas, comedia en tres actos, de Henrik Ibsen.

-Cigarras y hormigas, poema en un acto, de Santiago Rusiñol.

-Domando la tarasca, comedia en dos actos, de William Shakespeare.

-El admirable Crichton, comedia en cuatro actos, de J. M. Barrie.

-El arreglo de la casa, comedia en un acto, de Georges Courteline.

-El buen policía, sainete en un acto y tres cuadros, de Santiago Rusiñol.

-El enfermo crónico, comedia en un acto, de Santiago Rusiñol.

-El hermano, comedia en un acto, de Alphonse Daudet.

-El indiano, comedia en tres actos, de Santiago Rusiñol.

-El patio azul, drama en dos actos, de Santiago Rusiñol.

-El redentor, comedia en tres actos, de Santiago Rusiñol.

-En casa del anticuario, sainete en un acto, de Santiago Rusiñol.

-Hamlet, tragedia en cinco actos, de William Shakespeare.

-Julieta y Francina, comedia en tres actos, de A. Janvier.

-La dama de la camelias, drama en cinco actos, de Alexandre Dumas, hijo.

-La felicidad de Antonieta, comedia en tres actos, de A. Janvier.

-La intrusa, comedia en tres actos, de Maurice Maeterlinck.

-La madre, comedia en cuatro actos, de Santiago Rusiñol.

-La mala vida, drama en tres actos, de Julio Vallmitjana.

-La mentira piadosa, comedia en tres actos, de Francis de Croisset.

-La princesa Malena, comedia en tres actos, de Maurice Maeterlinck.

-La suerte del marido, comedia en un acto, de Robert de Flers y G. A. Caillavet.

-La virgen del mar, cuadro poemático en un acto, de Santiago Rusiñol.

-Leonarda, comedia en tres actos, de B. Björnson.

-Los abejorros, comedia en tres actos, de Eugène Brieux.

-Los náufragos, comedia en tres actos, de Santiago Rusiñol.

-Los románticos, comedia en cuatro actos, de Henri Murger.

-Lucero de nuestra salvación, auto religioso, de Inocencio Salcedo.

-Monna Vanna, comedia en tres actos, de Maurice Maeterlinck.

-París-New York, comedia en tres actos, de Croisset y Arène.

-Pelléas y Mélisande, comedia en tres actos, de Maurice Maeterlinck.

-Romeo y Julieta, tragedia en cinco actos, de William Shakespeare.

-Rosaura, la viuda astuta, comedia en dos actos, de Carlo Goldoni.

-Triplepatte, comedia en cinco actos, de Tristan Bernard.

-Una visita, comedia en dos actos, de Brandes.

# SEGUNDA PARTE

## I.- SEMBLANZA DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

El trabajo de recomposición, transcripción, ordenación y fechado de las cartas que Gregorio Martínez Sierra dirigió a su mujer, María de la O Lejárraga, y que aún conservan los herederos de ésta última, nos proporcionó un material inapreciable para entender cuál fue la trayectoria de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, tal vez la más completa de su tiempo, qué criterios orientaron el trabajo de Gregorio Martínez Sierra como empresario y director del "Teatro de Arte" y cuál fue la naturaleza de su colaboración con María de la O Lejárraga, gracias a la cual produjeron un repertorio próximo al centenar de títulos entre obras originales, adaptaciones y traducciones de importantes piezas del repertorio extranjero.

Sin embargo, las ciento cuarenta y tres cartas escritas por Gregorio a María a lo largo de más de treinta años, a las que hemos podido tener acceso gracias a la amabilidad de la familia Lejárraga, tienen para nosotros el interés de mostrar, con toda su frescura y también con toda su crudeza, por qué caminos transitó la vida de un hombre que llegó a ser uno de los árbitros de la actividad literaria y teatral en la España anterior a la Guerra Civil, que escribió una de las páginas más brillantes del cine español en Hollywood y que murió, prácticamente olvidado, a finales de los años 40, después de haber pasado por un auténtico calvario vital y profesional durante un exilio forzoso en Orán, París y, finalmente, Buenos Aires.

Cuando Gregorio regresó a España el 16 de septiembre de 1947, país que había abandonado en 1936, fue recibido por un reducido grupo de familiares, como su hija Catalina, amigos y gentes de teatro tales como Enrique Jardiel Poncela, Milagros Leal, Salvador Soler Marí,

Torres del Álamo, consejero delegado de la Sociedad de Autores, y otros que aún recordaban la labor que este hombre menudo y emprendedor había desarrollado hasta comienzos de los años treinta, aunque la prensa apenas le dedicó atención[1].

Realmente, desde que inició su exilio, la significación de Gregorio Martínez Sierra, como la de tantos otros, fue silenciada. Sin duda, Martínez Sierra fue declarado enemigo del régimen, como prueba la redacción de un informe policial en el que se destacaba, entre otros aspectos, la ideología republicana de Martínez Sierra.[2] Este escrito se debió al intento, en 1942, de reestrenar Susana tiene un secreto. Algunos párrafos de dicho informe son concluyentes, como el que transcribimos a continuación:

> *Gregorio mostró inmediatamente su adhesión a la España rojo-separatista, organizando junto con la conocida bailarina "La Argentinita", varios festivales a beneficio de los radios comunistas; tenía gran amistad con Prieto y Negrín, viéndosele constantemente en los primeros momentos del Alzamiento en el despacho de este último, fue también uno de los firmantes de un manifiesto lanzado por los intelectuales antifascistas amigos de la Unión Soviética.*

Durante la temporada anterior a su regreso, en septiembre de 1947, se había autorizado la reposición en Madrid, con cierto éxito[3] de tres de sus obras más conocidas, Madame Pepita, Mujer y Mary la insoportable. A pesar de estas reposiciones, el malestar de Gregorio fue grande, ya que, en su opinión, las obras habían obtenido éxito de público, pero el talante izquierdista de sus autores había motivado su inmediata retirada de la cartelera. Esta "maniobra política" le desagradó profundamente, pues sentía que la mezquindad de las autoridades no sólo evitaba su triunfo como autores en la posguerra, sino que su brevísima duración en los escenarios contribuiría incluso a desprestigiarlos. En esta injusticia, Gregorio Martínez Sierra se sintió perseguido, humillado y tan injustamente tratado como Federico García Lorca, con cuyo teatro se había seguido el mismo procedimiento de autorizar las obras para, inmediatamente después, retirarlas de la cartelera. Por

ello, aunque en 1947 Martínez Sierra deseaba regresar a España, veía enormes dificultades para ello, según le confesaba a su mujer:

> *Quisiera volver a España, pero ha de cambiar la situación más o menos. Sigue en pie mi proceso de responsabilidades políticas, con todo confiscado. Últimamente han autorizado la representación de algunas obras, a petición de determinadas actrices, pero las han retirado del cartel enseguida, aun dando resultado. Lo mismo han hecho con García Lorca: autorizar y retirarlas a la segunda representación. Un escándalo.*[4]

A su regreso, algún periódico, además de dar cuenta de su llegada, ofreció una breve semblanza de la personalidad de Martínez Sierra, pero lejos de ponderar su significación en la España anterior a la Guerra Civil, resaltaba diversos aspectos de su carácter, como el buen gusto y el interés de Martínez Sierra por las antigüedades, al tiempo que recordaba, con poco entusiasmo, su actividad durante el exilio, aunque terminaba por calificarlo como "el eslabón demorado de la generación de antes de la guerra y las posteriores".[5] Otros diarios, a pesar de mostrar ciertas reticencias sobre las razones que habían devuelto a Martínez Sierra a España, prestaban atención a su etapa de éxitos en el Madrid de los años 20 y se felicitaban ante la perspectiva de que la Bárcena pudiera regresar a los escenarios madrileños,[6] pero el verdadero propósito de Gregorio no era quedarse en Madrid, sino trasladarse a Barcelona tan pronto como le fuera posible. El ambiente político y teatral de Madrid era algo que Martínez Sierra temía, y así se lo manifestó a su mujer en la última carta conservada de las que le escribió:

> *Pienso vivir en Barcelona, si puedo. Madrid me da miedo. Allí está toda la politiquería y toda la comiquería.*[7]

Sin embargo, independientemente de cuáles fueran sus verdaderas intenciones y sus proyectos declarados o soñados, cuando Martínez Sierra llegó a Madrid lo hizo enfermo de muerte, y apenas quince días después de su llegada falleció en su casa de la calle de Lista. La noticia de su muerte sí ocupó algo más de espacio en los periódicos[8], pero para la inmensa mayoría Martínez

Sierra ya era casi un perfecto desconocido. Las necrológicas publicadas por el diario Informaciones y por El Alcázar fueron, quizás, las que más calor mostraron hacia la figura de Gregorio Martínez Sierra, a quien *Chispero* definió como "un buen catador de artistas".[9] En esta idea coincidía con José López Rubio, el cual, en una carta que conservan los herederos de María de la O Lejárraga, también utilizaba esta misma expresión para significar la principal cualidad de Gregorio Martínez Sierra.[10]

No obstante, la más entrañable necrológica fue la escrita por su propia esposa, María, texto que hubiera debido servir de pórtico a las obras completas de Gregorio Martínez Sierra que pensaba publicar la editorial Aguilar y que, por la negativa de sus herederos, nunca vieron la luz. El texto original, titulado por María "In memoriam", decía:

In memoriam

Para Gregorio Martínez Sierra.

Recojo con amor y dolor, la pluma que has dejado caer con la vida, y me dispongo sola - ¡hay que vivir!- a continuar la tarea que nos unió durante medio siglo. ¡Hay que vivir! Pero, ¿dónde encontrar en esta yerma y yerta soledad del espíritu, gozo para el esfuerzo, acicate para el desaliento, esperanza de segura victoria en la dificultad? ¡Hay que vivir! Traducido en su duro equivalente: hay que trabajar. Mas, de hoy en adelante, el trabajo será solo trabajo, interrumpido no por la luminosa pausa del discutir, del buscar o del desesperarse en compañía, sino por el mero desabrido cansancio. ¡Ay de nosotros! Jamás pensé que pudieran faltarle a nuestro afán común tu inflexible autocrítica, tu clarividencia, tu ansia de perfección, tu odio a la engañadora facilidad, tu sentido infalible de la medida, ni, a las horas de tedio y aridez que toda mística de creación lleva consigo, la divina evasión del desvarío a medias, de la divagación desenfrenada, de la consoladora mutua incoherencia... El desvarío a solas es locura harto amarga. ¿Quién hallará por mí la palabra rebelde? ¿Quién clarificará para mí la idea envuelta en nieblas? ¿Quién dirá: "¡Un poco más!" ¿Quién decidirá?: "¡Basta!" ¿Quién añadirá la alegría de su complacencia o la satisfacción de un hallazgo feliz? ¿Quién comprenderá... ¡sobre todo!, quién comprenderá siempre? Ahora ¿cómo? Ahora ¿dónde? Ahora ya ¿para qué? ¿Ni qué importa? De un modo o de otro, el fin se halla tan cerca...Por qué no esperaste?... ¿No pudiste esperar? ¡Si había de ser tan corta la espera...!

Clamor inútil... La Sombra que anhelamos retener se aleja sin volver el rostro... No hay ni siquiera adiós... No hay ni siquiera tiempo...

"Ya sé que nunca es pronto y nunca es tarde,

"Que ya no hay hora para mi porfía..."

> Sí, la sombra se aleja camino del olvido. En pie, yo, inmóvil, con los ojos secos, pegada al quicio de la puerta implacable, siento cómo se va cuajando en mi entraña el reproche del viejo Montesco ante el cuerpo sin vida del hijo: "¡Oh malcriado! ¿Qué modales son estos? ¡Apresurarte a entrar en el sepulcro antes que yo!..."
>
> María Martínez-Sierra, Niza, Octubre 1947.[11]

La lectura de estas líneas nos parece estremecedora, pues Gregorio había vivido con Catalina Bárcena durante los últimos veinticinco años, pero eso no había sido suficiente para romper unos vínculos afectivos y profesionales de enorme solidez. Hasta tal punto fue así, que si atendemos únicamente al epistolario, parece tratarse de un matrimonio que nunca llegó a separarse, al menos sentimentalmente. A ello contribuyó, sin duda, el hecho de que Gregorio evitó siempre cualquier alusión a Catalina o a su hija y a que los asuntos profesionales ocupaban buena parte de las páginas escritas por Gregorio. Fueron más bien escasas las muestras de amor, apasionado o reposado, que Gregorio dejó en estas cartas, bien porque no lo sintiera, bien por pudor, o bien porque el objeto de las mismas era, con prioridad, servir de puente laboral más que romántico, fuera de algunas frases formularias del tipo de "niña mía". En cualquier caso, las cartas de Gregorio, desde las primeras, mostraban más amistad que amor, así como la existencia de una estrecha relación de dependencia, casi filial y, por ejemplo, se dirigía a María en los siguientes términos:

> *Niña mía: acabo de recoger tu carta deliciosa: no sabes lo que me alegran y me regocijan tus cartas. Muchas gracias, petite mére.*[12]

Esta relación se mantuvo, incluso se estrechó, después de su separación, como prueban otras muchas cartas[13], aunque algunos comentaristas tenían una visión particular de lo ocurrido. Así, por ejemplo, Cansinos-Asséns destacaba el carácter intelectual de María y aludía a Catalina como si se tratase de "un lío de faldas". No es de extrañar, pues, que relatase así la ruptura:

"Ahí tiene usted, sin ir más lejos, a Gregorio [...] Con una mujer como la que tiene, esa María, que vale un tesoro y a la que debe el argumento de Canción de cuna, va y se enreda con la Bárcena [...] Claro que él dice que sólo se trata de una amistad artística, de una colaboración, ya que ella es la intérprete genial de sus obras, la actriz ingenua de la voz de oro [...] Pero todo el mundo sabe a qué atenerse [...] Ahora que María es otra clase de mujer que la de Fombona [...] María es una intelectual [...] Al descubrir la traición de Gregorio, lo llamó a capítulo y le dijo: -Mira, ya veo que has dejado de amarme... eso es fatal, lo sé, en el sentimiento nadie manda y yo no he de hacer nada por mantener una fachada conyugal hipócrita [...] Te dejo en libertad [...] sigue con la Bárcena y yo me iré a viajar por el extranjero [...] Gregorio, que también es un espíritu a la moderna, le dio las gracias, le besó las manos y le entregó un libro de cheques [...] Y así se solucionó el conflicto, sin suicidio ni divorcio...[14]

Pero la realidad fue bien distinta. María debió de sufrir enormemente la ruptura de su matrimonio, pero no pudo dejar de ejercer cierta protección sobre Gregorio, tal vez, con el íntimo anhelo de recuperarlo algún día. Podría ser por esto por lo que algunas cartas de Gregorio revelan cómo María dudó con frecuencia de la autenticidad de los sentimientos de éste. Especialmente emotiva fue la última carta que le escribió antes de partir rumbo a Hispanoamérica, en 1926, en la que, entre otras cosas, le decía:

*No quiero decirte demasiadas cosas cariñosas porque temo que creas como tantas veces que no son sinceras. Esta es una de mis grandes tristezas. Puedes creer que tanto por lo menos como tú me recuerdes te recordaré yo, estoy seguro. Siempre, siempre, siempre, cuando voy a hacer algo, importante o insignificante, consulto contigo a distancia, y siempre, siempre, siempre, te llevo conmigo. No creo que se pueda decir más. Por eso me has dado una felicidad tan grande al leer tu última carta, porque yo sí que no dudo nunca de tu sinceridad -Repito que en todo momento te recordaré-.*[15]

Tampoco acertó Cansinos-Asséns en lo referente a Catalina Bárcena, la otra mujer en la vida de Gregorio y que además del reconocido encanto de su belleza, fue considerada una mujer inteligente, intuitiva y de gusto exquisito. La relación que ambos mantuvieron fue aparentemente tan sólida como la establecida con María. Si ésta lo recordaba calurosamente todavía en 1953[16], aquélla, también en los años 50 reiniciaba su carrera teatral al frente de la Compañía cómico-

dramática Martínez Sierra. Gracias a su trabajo, el nombre de Martínez Sierra volvió a sonar en los mentideros teatrales madrileños.[17] Por ejemplo, el crítico Luis de Armiñán escribió:

> *Anoche se repuso Triángulo, de Gregorio Martínez Sierra. Para la actual generación es un desconocido. Algunos títulos repiquetean en la memoria, pero la gran sorpresa llega al verlas representar. Anoche gozamos uno de esos momentos. Martínez Sierra sobrevivía por entre las sombras del olvido. Estábamos ante un teatro modernísimo y... era viejo. ¡Qué enseñanza! Algunas partes del texto original fueron suprimidas.*[18]

Esta parte del trabajo en solitario de Catalina tuvo el interés de reestrenar algunas de las comedias más famosas del repertorio de los Martínez Sierra y de dar a conocer a un nutrido grupo de jóvenes intérpretes como Irene Gutiérrez Caba, Ana María Ventura, Encarna Paso, Antonio Prieto o Emilio Gutiérrez Caba.

No obstante, a pesar de lo peculiar de este "triángulo", no fueron las efusiones sentimentales las que menudearon en las cartas de Martínez Sierra. En ellas mostró siempre mayor interés por los asuntos laborales y una cierta obsesión, casi patológica, por conservar la salud.

Por lo que al trabajo se refiere, nos parece oportuno señalar cómo el epistolario refleja el ímpetu arrollador de los primeros años y el progresivo decaimiento de su interés, provocado por el envejecimiento, el exilio y las enfermedades. Martínez Sierra, que siempre fue un hombre emprendedor, del que su mujer dijo que "vivió siempre en mañana, en proyecto, en deseo, en ansia de hacer y de lograr lo que aún no habíamos hecho ni logrado [...] porque la esencia de su vivir fue el anhelar",[19] mostró durante sus primeros años de actividad profesional un empuje verdaderamente asombroso. Unos años antes de obtener el éxito como autor dramático o como director de escena publicaba un texto en Renacimiento, revista que él mismo fundó,[20] en el que ponía de manifiesto su satisfacción por todo lo conseguido.[21] Este mismo entusiasmo lo resaltaba Rafael Cansinos-Asséns cuando, con su peculiar estilo, recordaba el talante pragmático de Martínez Sierra durante el

periodo en que se gestó la fundación de la revista Helios y ponía en boca de Martínez Sierra las siguientes palabras:

> *Hay que unir los números a las letras. Los números son también Poesía. Hay que tener sentido práctico [...] Hay que llevar la Poesía a la vida [...] Yo entiendo algo de números, soy hijo de comerciante, tengo un temperamento organizador y he de hacer que el público nos conozca*[22]

Efectivamente, el párrafo anterior resume con precisión el temperamento de Martínez Sierra, al menos por aquellos años. A su interés por lo lírico, por lo poético, unió siempre un desarrollado instinto comercial, que siempre presidió sus empresas. Su optimismo se vio reforzado con el éxito de algunas de sus comedias y con la formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Su ambición era grande y por esos le indicaba a su esposa que *"si el negocio no es en grande, prefiero renunciar a él".*[23] Su aportación como director, empresario y autor, en colaboración con su mujer, estuvo orientado hacia la búsqueda de nuevos modos expresivos, de carácter siempre renovador y hacia el encuentro con el público. Su intuición, su buen gusto y su obsesión por hacer compatible la calidad artística con la taquilla fueron la base de toda su aportación como dramaturgo y empresario a la escena española de su tiempo, en la que asumió algunos de los riesgos necesarios que permitieron dar saltos cuantitativos y cualitativos a nuestro teatro de aquellos años. Éste fue el sentido que inspiró el trabajo de Martínez Sierra durante muchos años, aunque después de diez temporadas al frente de su compañía, y tras el reconocimiento obtenido en el extranjero entre los años 1925 y 1927, le escribiría a su mujer:

> *Estoy harto de compañía: cada vez me parece más apetitoso el negocio reducido de cinco o seis personas bien elegidas, a base de conferencias, monólogos, comedietas, ediciones, etc. Durante todo el tiempo que ya est... fuera dedícate sólo a pequeñeces de estas para armar el tinglado enseguida. Es demasiado engorroso arrastrar tanta gente.*[24]

Pero unos años después se embarcó en otra empresa aún más exigente, no sólo por las dificultades intrínsecas que tenía, sino porque suponía reiniciar, a los cincuenta años, una carrera profesional en un medio desconocido, el cinematógrafo, y en un país extranjero, los Estados Unidos.[25] Bien es verdad que Martínez Sierra siempre había mantenido unas tensas relaciones con buena parte del mundo artístico y que sus ansias de independencia lo empujaron primero a Hispanoamérica y a los Estados Unidos después. Así se lo hacía saber a su esposa cuando le decía:

> *Y sobre todo se acabó la tiranía de Madrid: no me importa la crítica, ni el público de estrenos, ni los dueños de teatro: de nadie necesito. He logrado la independencia absoluta: no me asusta nadie. Esto es inestimable: no se lo puede nadie figurar más que habiéndolo sufrido. Estoy más sano y viviré más años por haberme librado del dogal de mi pueblo, donde al fin y al cabo algún día acabarán por tratarme bien: en cuanto se convenzan de que no los necesito.*[26]

Esta extraña relación con el mundo artístico y con sus propios colaboradores se puede apreciar a lo largo de su epistolario. En él podemos encontrar algunos "cotilleos", como la ruptura de J. Juan Cadenas y *La Fornarina*[27], el movimiento de actores[28] o sobre otras compañías, incluida la Guerrero-Mendoza.[29] También podemos encontrar información acerca de algunos de sus colaboradores, como Manuel Abril[30], Juan Ramón Jiménez[31], Manuel Fontanals[32] o Carlos Arniches.[33]

Pero lo más destacable era, a nuestro juicio, el sentimiento de asfixia que el ambiente teatral provocaba en Martínez Sierra y que le llevaba a escribir:

> *Estoy cada día más decidido a ahorrar para no ser esclavo de nadie, y menos de los críticos madrileños, que hasta nos discuten la traducción de una obra. No puedes figurarte lo que me ha indignado la crítica de Lillion. Como para no volver nunca a someterse al juicio de esos sinvergüenzas. Ahora se han dedicado a encumbrar a la compañía Meliá-Cibrián, que ha estado en Eslava, y que es un piquete de pueblo. Madrid es una pocilga: no merece que uno se esfuerce, ni se preocupe. América no tiene ningún atractivo, a juzgar por Buenos Aires, pero no hay enemigos, ni enconos, y ve uno que teniendo un poco de paciencia se puede recoger un capital, cosa imposible en España para todo el que trabaje honradamente.*[34]

Junto con su constante alusión a cuestiones profesionales, el gran tema en las cartas de Gregorio fue la salud. Prácticamente no hay una sola carta en la que no muestre su miedo a las enfermedades, su preocupación por el estado de María y por el suyo propio[35]. Tal vez, la tuberculosis que siempre rondó a su alrededor contribuyó de modo decisivo a acentuar este sentimiento que le llevaba a escribir:

> *La vida es demasiado corta, y hemos de aprovechar las infinitas cosas agradables que nos ofrece a ti y a mí. Lo único que me asusta es un enfermedad: todo lo demás me trae perfectamente sin cuidado. Como aún somos jóvenes -tú mucho más que yo- y estamos a tiempo de aprovechar la vida, ya que todo nos ayuda, incluso la salud. No puedes figurarte lo fuerte que estoy: no me importa el calor, ni el trabajo, ni nada. Ando por las calles en el centro del día y tan campante. Por eso quizás estoy tan decidido a ser feliz. Esta temporada nada me molesta en el cuerpo, ni siquiera el vientre ni la cabeza. Y lo mismo quiero que te ocurra a ti para que lo pasemos maravillosamente. Tan optimista estoy que hasta los viajes por mar me van asustando menos.*[36]

Pero su precaria salud empeoró durante el exilio en Buenos Aires y fue limitando aún más sus escasas posibilidades de trabajo. Sus últimas cartas muestran no sólo el deterioro físico de Martínez Sierra, sino el sentimiento de fracaso que le provocaba su decisión de volver a morir a España. En este sentido, es curioso comprobar cómo en las últimas cartas que le dirigió a María parece querer justificarse ante ella por lo que su regreso tenía de claudicación.[37] Por ello, antes de reconocer abiertamente que había tomado la decisión de regresar, fue preparando el terreno y le escribió a su mujer:

> *Desde que llegué, como te he dicho, me ha costado gran trabajo ganarme la vida: ahora ya es casi imposible. Los españoles estamos en baja, y yo no puedo volver a España, como sabes sigo procesado y ya me lo han quitado todo. No paso día sin dolores en alguna parte del cuerpo: asma, reúma, intestino. Desde que llegué he tenido tres pulmonías y varias bronquitis, pero me cuido bastante.*[38]

Pero además de sus evidentes problemas de salud, murió unos veinticinco días después de escribir las líneas de arriba, Martínez Sierra veía dificultado su regreso por razones de índole

política. Desde muy pronto sus ideas políticas habían seguido una trayectoria que lo definían como un hombre de izquierdas. También la activa militancia socialista de su mujer, María de la O Lejárraga, contribuyó a que los recelos hacia Gregorio aumentasen. Además de la firma del manifiesto aliadófilo,[39] publicado en 1915, Martínez Sierra, que fue vigilado por la policía durante el gobierno de Primo de Rivera,[40] criticó en sus cartas la actuación de los militares en la guerra de Marruecos,[41] manifestó su oposición frontal al general Primo de Rivera,[42] su ideología antimonárquica[43] y su apoyo a la República.[44] Uno de los testimonios más concluyentes fue el que recogemos a continuación:

> *Niña: he recibido tu carta larga contándome la revolución. No me ha extrañado nada la actitud ejemplar del pueblo español. Ya sabes que siempre he tenido fe en sus virtudes fundamentales. Es ignorante, pero noble y muy inteligente. En cambio la burguesía es una calamidad. Me temo que los monárquicos -mejor dicho, los que sacaban tajada de la monarquía- no se resignan y tratan de enredar. Desde luego es un fastidio que el Rey no haya renunciado al trono, y me asombra que el gobierno republicano le haya dejado marchar sin obtener su abdicación. Eso le da derecho a conspirar y a que los suyos se envalentonen. Pero de todos modos él se ha ido para no volver. Lo que puede ocurrir, si hay desórdenes, es que se aprovechen las extremas izquierdas. A mí no me importa. Son las que tienen la razón, y triunfarán más tarde o más temprano. Pero los ricos, como de costumbre, están ciegos, y les pueden anticipar la victoria. Lo que sea sonará. Por lo pronto España ha dado un gran paso adelante y ha demostrado al mundo que es un país digno de todos los respetos. Me indigna la postura de Juan Ignacio, por estúpida. Quiere seguir siendo el árbitro de la vida española. Y es bobo como nadie, y no se da cuenta de lo que ha pasado. Me temo que acabe mal.*[45]

Los pronósticos de Martínez Sierra no se cumplieron. Las izquierdas tuvieron un éxito efímero, que se terminó con la sublevación militar de 1936. No fue, pues, de extrañar, que antes de iniciarse la Guerra Civil, Martínez Sierra tuviera que salir de España en compañía de Catalina Bárcena y que todos sus bienes fueran requisados.[46] En un primer momento marcharon a Orán,[47] desde donde Gregorio contempló el horror de la guerra, la muerte de su padre y la pérdida de sus propiedades. Desde allí le escribiría a su mujer:

*A medida que el tiempo pasa, en lugar de acostumbrarme a la realidad imperiosa de la guerra, me rebelo con más indignación, y no me resigno a un desastre tan grande y tan inútil. Aquí también, unos y otros, quieren armarla, y están impacientes. Lo de España, en lugar de hacerles reflexionar, les incita. Así en el mundo entero. Yo ahora noto que soy viejo. Nada vale la pena más que vivir en paz, mejor o peor, da lo mismo. O morirse. Pero de ningún modo luchar a sangre y fuego. Eso sí que es idiota. La idea más noble se corrompe en cuanto cuesta sangre: todo lo contrario de lo que se ha dicho siempre y se sigue diciendo.*[48]

Esta triste experiencia marcó decididamente, como a tantos otros, el periodo de inflexión definitivo en la vida de Martínez Sierra, cuyos últimos once años fueron enormemente amargos[49] y se vieron ensombrecidos, aún más, cuando la conflagración se extendió por toda Europa.[50] Una Europa cuyos teatros él había conocido tan bien y por cuya política siempre había mostrado enorme interés. En sus cartas no faltaron tampoco las alusiones contrarias a Mussolini[51] ni la preocupación por los avatares de la política francesa.[52]

El úlitmo aspecto de su personalidad que revelan las cartas, fue su interés por observar atentamente a su alrededor y analizar su entorno. En sus cartas no faltaron algunas muestras de desaliento ante la realidad de la España interior, con ciertos comentarios de carácter regeneracionista, ni la defensa de la espiritualidad española frente al materialismo sajón en sus relaciones con los pueblos de Hispanoamérica, como había sido frecuente encontrar en la obra poética de varios autores modernistas.

La atención a las costumbres de otros pueblos, a su arquitectura, a su folklore y a su sociedad le sirvieron de material para crear nuevos espectáculos, así como de punto de referencia para calibrar los desastres de la guerra, la necesidad de una política moderna, avanzada y tolerante para conseguir el desarrollo de los países y el interés por estudiar detenidamente la cultura de otros lugares como medio para conocer las pautas de conducta de otras sociedades. En este sentido, la gira que desarrolló por diversos países de Hispanoamérica le sirvió para hacerse una idea de lo que

había supuesto la presencia española en aquellas tierras[53] y para declarar entusiasmado que el futuro de aquellos pueblos era extraordinario[54], aunque reconocía la existencia de enormes lacras políticas que frenaban ese desarrollo.[55] De todos sus comentarios, destacamos los referidos a la sociedad argentina[56], a las leyes uruguayas, especialmente la que se refería al divorcio,[57] y, por encima de todo, los que mostraban su enorme admiración por el arte y la cultura de México, la impresión que le produjeron las ruinas de Chichén-Itzá, la curiosidad por conocer los vestigios mayas y aztecas, así como el malestar que le producía la interminable situación conflictiva que vivía el país, pues los casi veinte años de revolución imposibilitaban su progreso.[58]

Por todo lo anterior, los distintos aspectos de su temperamento recogidos en esta semblanza, unidos a sus indiscutibles logros profesionales, hicieron de él uno de los personajes más apasionantes de la España de principios de siglo, a pesar de que el tiempo y otros hombres lo fueron ocultando aún antes de su muerte. Creemos que estas páginas han puesto de relieve la importancia de Gregorio Martínez Sierra como renovador del teatro español durante el período en que desarrolló su actividad, en especial el comprendido entre los años 1916 y 1936.

# NOTAS

1. Redacción, El Alcázar, 16-IX-1947, pp. 1-3; Redacción, Ya, 17-X-1947, s. p.; Redacción, Arriba, 16-IX-1947, s. p.; Redacción, Pueblo, 16-IX-1947, s. p.; C. Revenga, El Alcázar, 17-IX-1947, s. p.; Redacción, El Noticiero Universal, Barcelona, 16-IX-1947, p. 7, y Redacción, La Prensa, Barcelona, 16-IX-1947, p. 1.

2. **Informe de antecedentes políticos de Gregorio Martínez Sierra** A la solicitud de representación de Susana tiene un secreto, se acompaña informe facilitado por la Dirección General de Seguridad acerca de la conducta del referido Gregorio Martínez Sierra.

En contestación a tu escrito de fecha de 31 de octubre último, número 10.591 de salida, cúmpleme participar a v.s. que en este archivo central no aparecen otros antecedentes a nombre de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena, que una información del primero, que fue interesada por el Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas número 1, con fecha nueve de enero último, y remitida con fecha 25 de febrero siguiente y que copiada literalmente dice así:

Gregorio Martínez Sierra, escritor, se distinguió durante muchos años por sus ideas izquierdistas teniendo varios altercados con el también escritor Enrique Jardiel Poncela, por el motivo expuesto anteriormente; era enemigo acérrimo del militarismo, contra el cual escribió una obra, creyéndose debe ser persona de origen judaico. Casó legítimamente con María Lejárraga García, la cual era propagandista de los ideales socialistas y diputada por dicho partido en las Cortes que funcionaron desde 1933 al 35. Ambos cónyuges vivían separados hacía más de veinte años, haciendo desde entonces Gregorio vida marital con Catalina de la Cotera París Bárcena. No obstante su separación, sentía Gregorio gran admiración por las dotes extraordinarias y los ideales políticos de su mujer legítima, según decía a sus amigos, mantenía constantemente contacto con la misma. Con anterioridad al GMN, vivían ambos amantes en un hotel de su propiedad sito en la Avenida del Valle, número 42, colonia del Parque Metropolitano de esta capital; al iniciarse el mismo, Gregorio mostró inmediatamente su adhesión a la España rojo-separatista, organizando junto con la conocida bailarina "La Argentinita", varios festivales a beneficio de los radios comunistas; tenía gran amistad con Prieto y Negrín, viéndosele constantemente en los primeros momentos del Alzamiento en el despacho de este último, fue también uno de los firmantes de un manifiesto lanzado por los intelectuales antifascistas amigos de la Unión Soviética.

A fines de septiembre del 36, se presentó en Alicante junto con Catalina, provisto de una carta personal de Negrín, en la que se hacía constar que se diera pasaje a ambos para marchar al extranjero en servicio especial, viéndosele antes de embarcar en un coche del partido comunista, según manifestaciones de don Arturo Serrano, actual empresario del teatro Infanta Isabel, y que se hallaba en Alicante en aquella época, embarcando con ellos en un barco español que les condujo a Holanda. María Lejárraga fue comisionada por el Gobierno rojo en los primeros momentos para la compra de armas, marchando con dicho motivo al extranjero. Una vez en Orán, Gregorio mantuvo contacto con elementos judaicos del frente popular, pero hombre muy listo y hábil entró en relaciones con los españoles nacionalistas, adoptando, en relación con nuestra guerra, una actitud indefinida, condoliéndose constantemente de la misma, diciendo que no era humano que los españoles lucharan entre sí, y al hacérsele ver la necesidad de la guerra de liberación y los terribles crímenes cometidos por los rojos,

mostraba periódicos franceses rojos, en los que mostraba supuestas monstruosidades cometidas por los falangistas en las ciudades de la España Nacional. En Orán permaneció hasta el mes de mayo a junio de 1937, en que marchó con Catalina a Niza y de aquí a París, donde residió durante el resto de la guerra, adoptando también una actitud indefinida, pues aunque entró en relaciones con los representantes de Franco, su verdadera amistad fue con los representantes diplomáticos de la España roja y cuantas veces trataron los escritores y autores españoles partidarios de la España Nacional de que diera suma actitud en público ante los periodistas, no lo pudieron conseguir, alegando él, que como tenía dos hermanas en Madrid temía fueran a adoptar represalias contra las mismas si se solidarizaba con el Movimiento salvador de la Patria. Al parecer, envió desde esta última ciudad una carta al Ministro de la Gobernación de la España Nacional, adhiriéndose al Movimiento, excusándose de no poder entrar en la misma por tener que cumplir determinados contratos en la Argentina, sin embargo, se le veía leer constantemente el diario comunista francés L'Humanité, creyéndose que estaba protegido por elementos judeo-masónicos. En el mes de junio de 1939 embarcó para Buenos Aires en compañía de su amante, llegando a esta capital el 21 de dicho mes, fijando su domicilio en la Avenida Quintana, 430, donde reside en la actualidad, manteniendo en la misma relaciones con la Casa de España en Buenos Aires, prestando su colaboración personal y económica en varios actos celebrados por la misma en favor de la España actual; sin embargo, dada su gran habilidad, constituye un elemento del que no se puede fiar.

Su último domicilio en esta capital, es el reseñado en la Avenida del Valle, 42 y su paradero actual es el indicado anteriormente. En cuanto a sus bienes valorados los posee en el International Banking Corporation (entidad bancaria que ha sido absorbida por el Banco Hispanoamericano a primeros del actual) no pudiéndose precisar la cantidad, sabiéndose que posee propiedades en Francia y otros lugares del extranjero, también él como su esposa María Lejárraga; en el Banco mencionado posee cuenta corriente a nombre suyo y de Catalina, en la que tiene en la actualidad 1700 pesetas; todo esto aparte del hotel mencionado en la Avenidad del Valle, 42. Madrid, 7 de noviembre de 1942.

Dirección General de Seguridad.

(Una fotocopia de este informe se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga, uno de cuyos miembros, Antonio González Herranz, me la facilitó).

3. Alfredo Marquerie, ABC, 11-I-1946, p. 24; 21-II-1946, p. 21 y 4-IX-1946, p. 18.

4. Véase carta 142.

5. Redacción, Arriba, Madrid, 16-IX-1947, s. p. En esta reseña podemos leer:

Durante la ausencia de España, don Gregorio y doña Catalina dirigieron y rodaron respectivamente varias películas, entre ellas Canción de cuna, con la que descubrieron a la joven actriz María Duval, que luego había de encontrar éxito y fortuna en el celuloide. Hicieron varias temporadas teatrales, dieron impulso personal o indirecto a distintas empresas de esta índole y su intervención fue constante en la radio. Los momentos de ocio los consagró Martínez Sierra a la búsqueda inteligente y afanosa de antigüedades... Después de él la afición a las antigüedades se hizo lisa y llanamente negocio, y fueron judíos europeos los que llenaron a Buenos Aires de utilitarismos y mixtificaciones.

6. "Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra han llegado a España. Nada sabemos en realidad de qué sentimiento profundo o no, de Patria o de arte, les devuelve al propio país, del que han estado alejados más de once años. Sabemos, sí, de su representativa personalidad de toda una época del teatro nacional. Sencillamente, así. En Eslava, madrileño y recóndito, se prodigan los aplausos allá por 1920, y la Bárcena y don Gregorio consituyen -actriz y autor- una institución. Son los días triunfales de La vida sigue, de Pigmalión, de Bridge y de ¡Calla corazón! La Bárcena, que ha recorrido América varias veces

y que sabe mucho de Madrid, ha penetrado con exactitud en el sentido y en la forma de la niña "bien" 1922. Real Cinema en lunes de moda, Tés del Ritz, Aperitivo en la "brasserie" del hotel Palace. Capta gestos y voz y "se hace" la primera ingenua de la escena española.

Martínez Sierra escribe Tú eres la paz y estrena Canción de cuna, Barradas dibuja "affiches" de Catalina y *Manolo París es el galán en boga. Todo este ambiente, con un clima precursor del diseño* americano, arrevistado ya, es lo que representan para nosotros la Bárcena y su autor" (Redacción, El Alcázar, Madrid, 16-X-1947, pp. 1-3).

7. Véase carta 143.

8. Redacción, Informaciones, 1-X-1947, s. p. y 3-X-1947, p. 3; Redacción, Pueblo, 3-X-1947, s. p.; M. Sánchez Camargo, El Alcázar, 2-X-1947, s. p.; Redacción, Madrid, 1-X-1947, p. 9; Redacción, YA, 2-X-1947, s. p.; Chispero, Informaciones, 2-X-1947, s. p.; Redacción, Arriba, 2-X-1947, s. p.; Redacción, La Vanguardia española, Barcelona, 2-X-1947, p. 3; Redacción, Solidaridad Nacional, Barcelona, 2-X-1947, s. p.; Redacción, El Noticiero Universal, Barcelona, 1-X-1947, p. 10, y Redacción, La Prensa, Barcelona, 1-X-1947, p. 1.

9. "Madrid debe mucho a este literato, autor dramático y empresario teatral, y no tanto por estas minifestaciones de su actividad como por una virtud especial y poco frecuente entre nosotros: Martínez *Sierra era un gran catador de valores artísticos... Se le debe el lanzamiento de Santiago Rusiñol -autor-*, Catalina Bárcena, Manolo Collado, Honorio Maura, Manuel Machado, *La Argentinita*, Milagros Leal, Manuel Abril, María Esparza, Usandizaga y Manuel de Falla [...] especialmente, en lo que se refiere a la música, Gregorio Martínez Sierra resultó ser un auténtico descubridor. Usandizaga era absolutamente desconocido cuando Martínez Sierra le escribió los libretos de Las Golondrinas y La Llama. Le escribió *los libretos, y con su autoridad en el mundillo teatral consiguió* que se estrenasen sus producciones, tan distantes de lo que entonces estaba en gusto y uso, imperando en los escenarios líricos españoles.

Empresario de comedias, desvió el rumbo y orientación artística de su negocio para *montar* El Amor Brujo y El Sombrero de tres picos, imponiendo por primera vez en nuestro Madrid el género ballet con gusto, regusto y solera inconfundiblemente españoles" (*Chispero*, "Un buen catador de artistas", Informaciones, Madrid, 2-X-1947, s. p.).

"La *primera interrogación a la que respondió Gregorio Martínez Sierra a su llegada a España fue* por gracia del azar a una pregunta nuestra. La respuesta fue la siguiente: 'Por fin estoy en España de todos mis amores y esta luz y este aire son tan inconfundibles, que no se pueden hallar en ninguna parte del *mundo'. Luego habló brevemente de sus proyectos de curación y de actividad teatral* [...] y luego, apoyado en los brazos de los suyos, recreándose en la pisada sobre la tierra, marchó hacia un lugar de descanso para aminorar la fatiga de su respiración. Y esta es la imagen que nos quedó del comediógrafo que ayer ha muerto en Madrid. La anterior se nos ha perdido en las sombras del recuerdo cuando veíamos a su figura inclinarse en el tablado de Eslava con motivo del estreno de tantas y tantas *comedias suyas. Cuando la pérdida es reciente, no es ocasión de hacer un análisis minucioso de una* obra que por extensión tiene como toda producción balanzas distintas; pero sí podemos asegurar que su nombre ha pasado ya a *ese sitio difícil de alcanzar: la antología. Y en él se define su obra como una* aportación muy importante a la historia de nuestro teatro contemporáneo, a la que él acaso dio ese tono que se ha dado en llamar sin demasiada razón "europeo", y al que puso siempre un aliento poético, más acentuadamente en las figuras de mujer, en las que logró tipos y creaciones singulares. A la escuela que inició Martínez Sierra, y que puede ser una consecuencia benaventina, pertenecen muchos

comediógrafos de sus mismas horas y afanes, si bien no lograron ni la cantidad ni en ocasiones la calidad del autor que acaba de fallecer. Hoy, con su pérdida, desaparece una interesante figura de nuestra escena contemporánea, al que le ha sido otorgado el consuelo de morir entre esa luz y ese aire que él amó tanto, y anheló, allá en tierras extrañas" (Manuel Sánchez Camargo, "Recuerdo de Gregorio Martínez Sierra", El Alcázar, Madrid, 2-X-1947, s. p.).

10. "Conocí a Gregorio Martínez Sierra en 1924 y lo traté a fondo, diariamente, en nuestros años de cine en Hollywood [...] Dejé de ver a Catalina y a Gregorio en el Madrid de 1936, al comienzo de la guerra española, cuando salieron, en el mes de agosto, para Orán, desde donde pasaron a la Argentina... Martínez Sierra fue uno de los hombres más totalmente sensibles que he conocido en nuestra profesión. Una sensibilidad dirigida hacia distintas empresas, en las que hizo una verdadera renovación [...] Dio un auge asombroso a la edición y al espectáculo en España [...] Era en todo gran catador. De conversación agradable, con mucho conocimiento del teatro de su tiempo" ( Carta sin fecha, cuyo original se encuentra en el archivo de la familia Lejárraga, firmada por José López Rubio).

11. El texto original nos fue facilitado por Margarita Lejárraga, a quien agradezco sinceramente su generosidad.

Sobre este asunto, la familia Lejárraga conserva asimismo una carta remitida por Manuel Aguilar a María de la O Lejárraga, fechada el 13 de noviembre de 1947, en la que indicaba que, con relación a una edición de las obras completas de Gregorio Martínez Sierra que publicaría la editorial Aguilar, éstas irían prologadas y comentadas por la propia María. Las obras sólo llevarían el nombre de GREGORIO MARTINEZ SIERRA. Iría cada tomo precedido de un prólogo de unas 30-40 páginas redactadas por María. De dicha carta hemos recogido el siguiente párrafo:

*En lo que respecta a la revisión de los textos, quiero decirle que ya don Gregorio entregó cierto número de originales completamente repasados por él y dispuestos para la imprenta, una lista de los cuales encontrará junto con la presente [lista fotocopiada]. El original para la dedicatoria (IN MEMORIAM) ya llegó a mi poder y en cuanto a lo demás espero que podamos ir ordenándolo y preparándolo todo con suficiente rapidez...*

De la lectura de esta carta se desprende que se trataba de un proyecto del propio Gregorio, quien tenía especial interés en que se puntualizase, según el crítico de La Nación, de Buenos Aires, Alfredo de la Guardia, el entronque del núcleo de comedias místicas con la literatura de carácter religioso del Siglo de Oro español y que se recordase su labor como director artístico del teatro Eslava.

12. Véase carta 18.

13. Sirva como ejemplo este párrafo de la carta 76:

*... Pero lo sufro con paciencia pensando que te voy a ver y me ayudarás a resolver todos los conflictos menudos. Es desesperante tener que tomar determinaciones, por insignificantes que sean, sin consultarte ¡Y tener que escribir cartas sin irlas diciendo en alta voz delante de ti! No sirvo para nada sin ti, ni quiero. Estoy desamparado cuando estoy solo. Y muy aburrido a pesar de tener tantas cosas en qué pensar. A veces te hablo como si te tuviera delante, sobre todo después de leer tus cartas. Te necesito infinitamente más que nunca, sin duda a consecuencia de habernos descasado. Je suis ton filleul, ton petit fils, ton vieil ami, ton collaborateur, ta calamitée (sic), tout ensamble. J'ai beaucoup d'envie de parler français macarronique avec toi et dire des stupiditées (sic) très stupides. Je suis dejá tres (sic) content puisque je serai a coté (sic) de toi dans deux jours.*

14. Rafael Cansinos-Asséns, La novela de un literato, II, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 186.

15. Véase carta 78.

16. María Martínez Sierra, Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, op. cit.

17. "Anoche se repuso en el teatro de la Comedia la obra de Gregorio Martínez Sierra, Sueño de una noche de agosto por la compañía Gregorio Martínez Sierra encabezada por Catalina Bárcena, con José Crespo, Ana de Leyva, Josefina Serratosa, etc. [...] esta farsa llena de ingenio, de sorpresa y de donosura, y adornada con la picardía de un diálogo que no ha perdido frescura ni encanto con el paso del tiempo y que parece escrito en el día de hoy" (Alfredo Marquerie, "Informaciones y noticias teatrales", ABC, 19-II-1949, p. 20).

"La compañía Cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra inició ayer su actuación en el teatro de la Comedia, de Madrid, con la conocida obra titulada Mamá [...] Elenco: Catalina Bárcena, Josefina Lamas, Irene Gutiérrez Caba, Encarnita Paso, Ana María Ventura y Antonio Prieto" (Alfredo Marquerie, "Informaciones y noticias teatrales", ABC, 11-I-1950, p. 21).

"Anoche se reestrenó en el Infanta Beatriz la comedia de Gregorio Martínez Sierra, Primavera en otoño por la compañía de Gregorio Martínez Sierra [...] La comedia de Gregorio Martínez Sierra, por la gracia y el garbo de su diálogo, por su excelente construcción y por la buena dosificación de situaciones y efectos, agradó mucho al auditorio, que la escuchó interesado y complacido y que no regateó sus aplausos" (Alfredo Marquerie, "Informaciones y noticias teatrales", ABC, 1-X-1950, p. 25).

18. Luis de Armiñan, "Informaciones teatrales y cinematográficas", ABC, 21-IX-1952, p. 43.

19. María Martínez Sierra, Gregorio y yo: medio siglo de colaboración, op. cit., pp. 9-10.

20. Rafael Cansinos-Asséns escribiría al respecto:

"Martínez Sierra ha lanzado una revista, Renacimiento, una gran revista, de muchas páginas, de una presentación seria y firmas nuevas alternando con lo mejor de las viejas...Se sale del tipo de la revista de grupo o cenáculo, como Helios o las revistas de Villaespesa, y es, en suma, una revista para todo el público. La redacción se encuentra en un entresuelo del paseo de Recoletos [...] El nombre de Renacimiento es como la divisa simbólica de Martínez Sierra. También tiene ahora el proyecto de fundar una editorial, a la que pondrá ese mismo nombre prometedor [...] Gregorio, que es de familia de comerciantes, tiene dotes organizadoras y... dinero [...] Está para casarse con una novia llamada

María, hija de un médico, y del brazo de ella suelo encontrarlo, paseando en el crepúsculo, en la plaza de Oriente [...], bajo las espadas de los reyes godos" (Rafael Cansinos-Asséns, La novela de un literato, op. cit., p. 335).

21. "Nací en Madrid el 6 de marzo de 1880. Estudié burguesamente en colegios particulares lo que se necesita para llegar a la romántica dignidad de bachiller en letras. Hice un intermezzo de tres años en el Liceo francés: al espíritu retórico de la pedagogía francesa se debe sin duda el que yo aprendiera a escribir antes que a pensar, puesto que, siguiendo todas las tradiciones ultrapirenaicas, hice yo en aquella bendita clase composiciones y resúmenes sobre todo lo humano y lo divino, y aprendí de una vez para siempre, que "Racine pinta los hombres como son y Corneille como debieran ser". A los diez y seis años entré en la Universidad decidido a llegar a doctor en Filosofía; suspendiéndome, como es razón, en Historia crítica de España.- Por entonces tosía yo desaforadamente, y veía la vida en gris; sin duda estaba destinado a morir joven y a vivir triste: la voluntad tenaz de una mujer desvió suavemente la rueda del destino, y dejé de toser, y aprendí a reír. Yo soñaba con escribir versos, e hice un libro de prosa, lleno de música y de mitologías: de buena fe, todo por la influencia -digamos por el galicismo-, de mi escasa cultura, veía yo detrás de cada árbol una hamadríada, y bajo cada gota de agua su náyade correspondiente. Me casé a los diez y nueve años; a los veinte fundé "mi primera revista" Vida moderna, que vivió cuatro números; a los veintidós, "mi segunda", Helios, en compañía de Juan Ramón Jiménez, Pedro González-Blanco, Ramón Pérez de Ayala y Carlos Navarro Lamarca; vivió un año, y ha sido una de las grandes felicidades de mi vida. A los veintiséis he fundado "la tercera", Renacimiento; va por el octavo número, y la quiero desaforadamente. He publicado: El poema del trabajo, poemas en prosa; Diálogos fantásticos, poemas en prosa; Flores de escarcha, poesías; Almas ausentes, novela corta; Sol de la tarde, novelas cortas; La humilde verdad, novela; Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernardt, poema en prosa (ilustraciones de R. Marín); La tristeza del Quijote, ensayo (ilustraciones de R. Marín); Teatro de ensueño (ilustraciones líricas de Juan R. Jiménez); Motivos, crítica lírica; Tú eres la paz, novela; La feria de Neuilly, sensaciones frívolas de París (ilustraciones de Xavier José); Aventura, novela corta; Vida y dulzura, comedia en tres actos, en colaboración con Santiago Rusiñol; Aldea ilusoria, cuentos (ilustraciones de Laura Albéniz); La casa de la Primavera, poesías; Traumbilder, traducción de Olga Lichtenstein; Jardín ensoleillé, traducción de Pauline Garnier; La fira de Neuilly, traducción de Santiago Rusiñol, e innumerables comedias: de ellas sólo Vida y dulzura en colaboración con mi muy admirado amigo Santiago Rusiñol, se ha representado a la hora presente, pero tengo esperanzas de darle, en años venideros, muchísimo que hacer a la crítica. Estos días saldrá ¡al fin! ese libro de versos que he estado soñando en escribir desde la tierna infancia. Ha sido un don de la primavera pasada. Una dulce noche de abril, volviendo lentamente de un teatro, con mi mujer, con mis amigos, parecióme tan amable la vida, bajo la tibieza de un cielo con luna, entre la suavidad de un aire donde estaba el corazón fragante de las primeras violetas, que hice versos, por fuerza, para cantar mi buena ventura: este determinismo de la felicidad, tan respetable como otro cualquiera, ha puesto su mansa emoción en un puñado de romances y unos cuantos sonetos: llámase el libro La casa de la primavera...Y esta es toda mi historia: vivir con toda serenidad, soñar con toda exaltación, trabajar con todo encarnizamiento, y darle gracias a la buena suerte por el puñado de rosas que de cuando en cuando me deja caer sobre las cuartillas" (Gregorio Martínez Sierra, "Habla el poeta", Renacimiento, VI, agosto 1907, pp. 458-459).

22. "Seguían siendo las nuestras noches de disipación y locura, en las que uno volvía a casa a la madrugada... Los domingos, un ansia de pureza y de paz lo lleva a uno al sanatorio de Juan Ramón Jiménez [...] el poeta os presenta a amigos igualmente afables, pulcros y melancólicos. Gregorio Martínez Sierra, pequeñito, con una gran frente, ancha y voluntariosa, ojos negros, lánguidos y un poco caídos, y un negro bigotito sedoso y fino [...] Gregorio, el autor de Sol de la tarde y La feria de Neuilly, que ha estado en París y ha traído de allí finas esencias poéticas. Juan Ramón explica. Gregorio y él están proyectando una revista -sería Helios- para la que amablemente me piden colaboración. Gregorio, con una afectuosidad casi humilde, como de monje mendicante, suplica: -Sí; dénos usted algo, algo suyo, íntimo, raro, de eso que no tiene cabida en las revistas al uso [...] Nosotros queremos dar precisamente en la nuestra cosas impublicables [...] Gregorio es optimista. Piensa que el arte nuevo, lo que llaman modernismo, ha de triunfar [...] Helios contribuirá a ganar la batalla [...],

convencerá a los señores viejos de que los modernistas no somos unos desequilibrados, que tenemos talento y sabemos escribir como los clásicos, sólo que decimos cosas nuevas [...] No podemos seguir aislados [...], hay que salir de la "Torre de Marfil" [...] yo pienso hacer novela, teatro [...] hay que ir al público [...], hay que demostrarle a la gente que los modernistas no somos como nos pinta el Madrid Cómico [...], unos melenudos estrafalarios y grotescos [...] necesitamos que nos lea la gente [...] No podemos seguir escribiendo para leernos los unos a los otros. Debemos hacer por que nos lean los empleados y las señoritas que ahora leen a Pérez Nieva y a Ortega Munilla, y los obreros que se entusiasman con Dicenta [...] y las modistillas y las porteras [...] Hay que unir los números a las letras. Los números son también Poesía. Hay que tener sentido práctico [...] Hay que llevar la Poesía a la vida [...] Yo entiendo algo de números, soy hijo de comerciante, tengo un temperamento organizador y he de hacer que el público nos conozca, que te conozca a ti y a los Machado y a usted, joven amigo [...] Helios será nuestro cartel [...] Lo anunciaremos en las esquinas [...] Tus versos se harán tan populares como los de Bécquer" (Rafael Cansinos-Asséns, La novela de un literato, op. cit., pp. 155-158).

23. Véase carta 32.

24. Véase carta 75.

25. "Martínez Sierra era el veterano (frisaba ya los 50 y aparentaba muchísimos más) y, desde luego, el verdadero patriarca del club, respetado (e, incluso, temido) por todos; y no sólo por sus compatriotas, sino por aquellos audaces ejecutivos norteamericanos, veinte años más jóvenes que él, con salarios suntuosos, y que le habían empleado para realizar estas películas de segunda clase" (Jesús García de Dueñas, Nos vamos a Hollywood, op. cit., p. 168).

26. Véase carta 107.

27. Véase cartas 3 y 12.

28. Véase carta 20.

29. En la carta 48 podemos leer:

*Fernando sigue enfermo, y temen que no tenga cura: no dicen qué tiene, o porque no lo saben o porque no se atreven: yo supongo que es la antigua mala vida que se venga. El caso es que ni trabaja ni se ocupa del negocio: María ha cogido las riendas por primera vez y está haciendo de las suyas. Ha despedido media compañía -a la mujer de Juan entre otros- y ha suprimido de un plumazo cinco empleados de contaduría. Ródenas parece que está alterado porque hace varios meses que no cobra - no pagan a nadie- y por añadidura, tiene algo que hacer porque han echado a la calle a sus siervos. Ya no les abren el Español este año. Se repartirán la temporada Ricardito Calvo, la Xirgu y Borrás. María hace en todas partes Mamá para su beneficio. Han echado también a García Ortega y Santiago ha pedido el papel de Medrano: aún saldrá mejor.*

30. En la carta 94 escribió:

*"Pero ya sabes que no llevo secretario: más aún, que dejé aquí a Manuel Abril que por cierto a consecuencia de eso ha roto las relaciones conmigo porque no me puedo permitir ese lujo. Los viajes son costosísimos".*

31. Acerca del poeta de Moguer se puede leer en la carta 35:

*En el último número de España he visto dos poesías de La Luna Nueva. Me parece que están bien traducidas. Me da asco Juan Ramón. Sin embargo, conviene que aludas a esa traducción en La mujer moderna. Nadie se acuerda de nosotros más que cuando nos necesita. Es cosa sabida.*

32. *"Fontanals me ha estado pidiendo dinero desde Madrid estos últimos días: en vista de mi negativa, ayer se presentó aquí dispuesto a conmoverme empleando todos sus infinitos recursos. Pero como me ha hecho últimamente cosas tan feas, me quedé tan fresco. Hoy se vuelve a Madrid como vino a no ser que encuentre dinero en otra parte. A pesar de mi negativa, no se enfadó, por el contrario me estuvo adulando todo el tiempo: esto me indignó más porque sé la causa. Consiguió hacer dos decorados para el último estreno de la Comedia y ha salido reñido para siempre con Julio que se quiso pegar con él porque el día del estreno faltaba casi todo. Ardavín ha intentado que ponga una obra suya en la Princesa, y María se indignó cuando se lo propusieron. Y Velasco le encargó unos bocetos, y no quiere nada con él. En resumen, que está en la calle, como era de suponer. Tiene aspecto cadavérico, una excitación nerviosa tremenda: parece un perturbado. Pero no me da lástima porque es un cínico y una mala persona"* (véase carta 48).

33. En la carta 103 podemos leer:

*También he leído El señor Adrián el primo -otro éxito despampanante-. Tiene a ratos mucha gracia, como siempre Arniches, pero es un engendro, cursi, vieja, vulgarota. El público de Madrid está anquilosado. Y la crítica no existe. Resérvate esta opinión porque creerían que es envidia.*

34. Véase carta 80.

35. En la carta 108 podemos leer: *"Te deseo salud completa, que es el tesoro único indispensable".*

36. Véase carta 76.

37. En la carta 143 podemos leer:

*En fin, el caso es que ya no puedo más y me voy a España, como sea. Sin renegar de mis ideas, por supuesto. No valía la pena haber pasado contratiempos y angustias durante diez años para echarlo todo a perder al final. Allí sé que habrá algo que hacer. Me juran que hay tolerancia. Me hubiese ido antes si hubiese tenido esos francos que te mandé. No quería dejarte sin fondos. Te habrás figurado que estoy mejor que nunca de dinero. Todo lo contrario. Pero he encontrado un alma buena. Siempre hay alguna: Saldré dentro de una semana, en avión. Aborrezco el vuelo y me da miedo. Pero el médico que me ha asistido en la clínica, va en el mismo avión para asistir a un congreso médico. Eso me tranquiliza porque me podrá cuidar si me pasa algo. Los barcos tardan veintitantos días, son malos, y la comida, malsana. Imposible para un convaleciente del estómago.*

38. Véase carta 140. En la carta 141 escribió:

*Estoy lleno de pequeños achaques: el verano aquí es muy malsano, y es difícil y caro moverse. Tengo constantemente dolores de varias clases: intestino, reúma, ojos, picores constantes de humor herpético, como mi padre, que muchos días no me dejan ni dormir, el corazón débil, y sobre todo la maldita asma bronquial desesperante. Pero voy viviendo. Quizás este invierno haga una temporada de tres meses en un teatro -iré de empresario: no tengo dinero y es expuestísimo, además. En fin, todo esperando que se pueda volver a España: sigue siempre mi proceso de responsabilidades políticas, con retención de fondos y toda clase de arbitrariedades. Parece que tiene visos de arreglo la política allí -todo el mundo se porta siempre indignamente con España- pero después de tantos chascos ya no creo en nada.*

39. -"Después, como siempre me ha gustado el teatro, me dediqué a escribir comedias. Recuerdo que la primera que hice fue Las Golondrinas, a la que andando el tiempo había de poner música el malogrado Usandizaga... La primera obra que estrené, escrita en colaboración con mi fraternal amigo Rusiñol, fue Vida y dulzura; y la primera mía exclusivamente, La sombra del padre.
-¿Cuál es la que más dinero le ha hecho ganar?
-Canción de cuna.
-Según tengo entendido, esa es también su predilecta.
-Sí, estoy de acuerdo con el público y con la crítica.
-[...]
-Entonces, ni qué decir tiene que será usted aliadófilo.
-¡Hasta la injusticia!" (Luis Uriarte, El retablo de Talía, Madrid, Imp. Española, 1918, pp. 121-126).

40. En la carta 116 escribió:

*Niña: hace tres días estuve en Madrid porque me enteré de que las cartas que yo te escribía y algunas de las que venían dirigidas a mí, se quedaban en el camino. Esto, que parece un absurdo o un recurso de melodrama, es frecuente ahora en España. Ya sabes que la policía, no sé por qué mala voluntad -tengo tantas- me ha dado guerra o mejor dicho ha intentado dármela en varias ocasiones. Recientemente en Barcelona, por ejemplo, me vigilaban porque frecuentaba tertulias catalanistas. No es cierto: claro es que tengo amigos separatistas, pero ahora tienen la táctica de no hablar nunca de política, esperando el momento oportuno, Y yo hago lo mismo; nunca me ocupo del gobierno. En algunas cartas que te he escrito a ti, sí te hablaba del nuevo proyecto de Constitución y de algunas cosas que han ocurrido últimamente. También escribí a Sánchez Guerra, que sigue detenido en el barco de guerra, pero no debe ser por esto, sino por la mala intención de algún enemigo. Ahora en Madrid he hablado con el hijo de Martínez Anido -a quien me presentó Borrás, que es muy amigo suyo- y me ha prometido que no me molestarán más. De todos modos, cuando me contestes, no te refieras a nada de lo que acabo de contarte, y ten cuidado de no hablarme nunca de la política por si acaso. Este verano ha habido un recrudecimiento de odio contra mí".*

41. En la carta 64 podemos leer:

*Lo de Marruecos parece que se ha calmado un poco, y como está adelantando el verano, no creo que llegue a ser catastrófico. Además parece que el directorio está decidido a negociar con los moros, y me parece que ya toda España -excepto los militares especialistas que siguen allí robando lo que quieren- se ha convencido de que es preciso poner pies en pared.*

42. En la carta 53 podemos leer:

*Únicamente el buey de Primo de Rivera sigue tan tranquilo, sin dar importancia a nada y creyéndose el rey del mundo. Lástima que las izquierdas españolas no existan. En realidad, aquí no existe nada. Es*

*desesperante la inconsciencia animal de nuestros compatriotas, que viven, no al día, al minuto, y nunca se dan cuenta del peligro que corren, aunque tengan el pan en el tejado. Ahora se ha añadido la afición taurina, la locura por los deportes, y no hablan de otra cosa. Por eso en el fondo me regocija el absurdo fracaso del equipo español en París. Sigue siendo exacta la frase de Silvela: la opinión no tiene pulso. Aquí hay una crisis industrial feroz: gran cantidad de fábricas cerradas y el resto trabajando una semana sí y otra no: el obrero, por lo tanto fastidiado, y el patrono más porque desde hace un año está agotando los ahorros. Solo se defienden, como siempre, unos poquísimos grandes industriales y otros cuantos banqueros privilegiados. El caos.*

43. En la carta 129 podemos leer:

*También yo estoy contentísimo con la terminación de la monarquía, pero intranquilo con lo que ocurra ahora. La República conservadora no resuelve nada y está tan desacreditada y tan fuera de tiempo como la realeza. Además no me gusta el ministerio que han formado, ni puede tener ningún prestigio: mediocres unos y sinvergüenzas algunos. Pero de todos modos bien está haberse librado del rey, y de todos sus acompañantes y cómplices.*

44. Jesús García de Dueñas recoge de Edgar Neville el siguiente comentario:

...en el 31, cuando se proclamó la República, nos pilló en Hollywood; Martínez Sierra me llama y me dice:-Oye, ¿sabes lo que pasa? Y le digo: -Claro que sé lo que pasa. -¿Y vamos a hacer algo? -dice. -¿Qué vamos a hacer? -digo. -¡Nos vamos inmediatamente al Consulado español a izar la bandera y a proclamar la República. -Y así lo hicimos. Martínez Sierra y yo fuimos al Consulado que estaba en un pasaje de muchas tiendas y subimos arriba donde estaba el cónsul, señor Torres, y le invitamos a que nos dejara el paso libre, exclamando: -¡Usted tome la decisión que quiera, pero nosotros, como republicanos y como personas de ideales, venimos a hacer lo que hay que hacer, a proclamar la República, y aquí está la bandera! -Salimos al balcón, pusimos la bandera y empezamos a gritar ¡Viva la República! La gente nos miraba asustada hasta que más o menos se dieron cuenta de lo que queríamos decir. Fue un acto muy interesante (J. García de Dueñas, Nos vamos a Hollywood, op. cit., pp. 28-29).

45. Véase carta 130.

46. "En cuanto a Catalina Bárcena, había desarrollado una espléndida labor como actriz en el período de anteguerra [...] Ambos se hallaban en Hollywood al estallar la guerra civil -Gregorio Martínez Sierra era jefe de la sección hispánica de la productora Fox-, y ya no volvieron a España. A Catalina Bárcena le requisarían las autoridades del nuevo régimen todas sus propiedades, entre ellos el suntuoso chalé que tenía en Madrid con la Colonia del Metropolitano, junto a la casa del poeta Vicente Aleixandre, y su casa de Tetuán, que sería convertida en sede de Falange Española" (Francisco Zueras, La gran aportación del exilio español, op. cit., p. 182).

47. "A Martínez Sierra le conocí en Madrid hace más de 20 años, cuando vivía en una villa por Cuatro Caminos. Luego le visité en Marruecos, donde vivía, con Catalina siempre, en una casa que había amueblado al gusto árabe, y que tenía una granja que atendía personalmente Catalina. Mínimo y con la piel pegada a los huesos, difícil el cálculo de sus años. Personalmente, Martínez Sierra era muy simpático, delicado y de buen gusto. Catalina, todavía en 1935, cuando yo la vi en Marruecos, estaba deliciosa. Fueron una de las parejas más extrañamente atractivas de la vida española" (César González-Ruano, Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias, op. cit., pp. 117-118).

48. Véase carta 132.

49. En la carta 134 podemos leer:

*El porvenir no me asusta. Desde que empezó la guerra, me he enterado de que soy menos egoísta de lo que me había figurado. No pienso en mí ni un momento: me aterra pensar en los que sufren y mueren, a mi entender inútilmente. Y me espanta considerar cuánta gente cruel hay en España: no me puedo acostumbrar a que sea cierto lo que yo mismo he visto. Aquí llegan constantemente refugiados: yo los huyo para no oír horrores, pero de vez en cuando tengo que hablar con algunos. Es inconcebible lo que ha pasado y lo que aún está pasando, y luego los rencores durarán un siglo. No hay derecho, no y mil veces no: la crueldad continuada durante meses, la destrucción insensata, la ruina, el hambre, el frío... Cuando termine, espero serenarme: mientras dure, me duele en mi cuerpo el sufrimiento ajeno. No hay remedio. Por mí no me importa: tengo varios oficios y siempre me podré ganar la vida. Además, tampoco me apetece demasiado la vida, y sé también que me queda poca. Eso da lo mismo. Como tú has dicho muchas veces, los verdaderos placeres cuestan poco. Hay conciertos por radio, bibliotecas circulantes, sale el sol, aquí todos los días el descanso en la cama es delicioso. Bastan esos placeres inocentes. Yo no pido más, ni quiero más. Trabajaré lo necesario, y reduciré las necesidades. En fin, que en eso ni pienso.*

50. En la carta 138 le decía preocupado a su mujer:

*De la situación no sé qué decirte. Cambia todo tantas veces y tan deprisa. Y España, la voluntad de España no cuenta. ¿Qué pretenden Alemania e Italia? No he creído hasta ahora en la posibilidad de un nueva guerra europea, pero ya dudo. Y sería el fin de todo. Es demasiado monstruoso todo lo que pasa. ¿Hasta cuándo? ¿Puede seguir mucho tiempo el mundo a merced de los insensatos?.*

51. En la carta 59 puede leerse:

*Sigo estos días la política italiana con mucho afán. Me parece que Mussolini está perdido y que ya no tiene compostura. Me regocija altamente en primer lugar porque me es muy antipático, y sobre todo porque creo que un fracaso influiría en la situación política española, precisamente porque es un remedo de aquélla. Aquí se ponen las cosas cada día peor: es grave para un país un desgobierno prolongado, y estos van de desatino en desatino. En Cataluña están haciendo torpezas inauditas. Y lo peor es que ya no hay seguridad personal ni libertad de opinión. Se ahoga uno y se avergüenza. Yo quiero hacer el desentendido y no pensar, pero a cada momento ocurre algo nuevo que le saca a uno de sus casillas. La tienen en lo más hondo, en lo que considera uno la dignidad de ser humano. Y es muy difícil seguir siendo prudente. Sin embargo, no hay otro remedio porque esta gente hace lo que se le pone en las narices sin encomendarse a Dios ni al diablo, y no respetan personalidades ni prestigios ni conductas. Únicamente son benévolos hasta la exageración consigo mismos. Y no creo que se derrumben si no les dan el empujón de fuera. Muchísimos abrazos.*

52. En la carta 53 podemos leer:

*Estos días estoy interesadísimo con la política francesa. Estos últimos años temí que la política reaccionaria duraría más tiempo en Europa, y me regocija mucho el triunfo izquierdista en Inglaterra y en Francia: paladeo con verdadera delectación la derrota de Poincaré, y aún más la situación ridícula de Millerand, que es todavía más antipático. Vuelvo a esperar con impaciencia la llegada de los periódicos franceses, y apuro la información política hasta la última línea -Era un placer del que estaba*

*privado porque cuando triunfan los enemigos es mejor no enterarse -Mussolini, siempre acomodaticio, parece que se desmoviliza.*

En la carta 55 escribió:

*Niña: no te puedes figurar lo que me estoy divirtiendo estos días con las desdichas de Poincaré y Millerand. Claro está que siempre tiene uno miedo de que los que vienen vuelvan la casaca, pero desde luego son hombres mejor intencionados y más puros. ¡Y algo es algo! no olvidemos que hace dos años Leon Daudet cortaba el bacalao en Francia, hasta el punto de que el mismo Gobierno tenía que contar con él, y ahora ni siquiera ha conseguido salir diputado.*

Y en la 56 manifestó a su mujer:

*Los franceses no se han decidido a elegir un presidente de la república radical del todo: acaso sea un acierto, porque Doumargue impedirá que los reaccionarios se agiten demasiado. Por cierto que es protestante, y al parecer hombre decente. De todos modos Millerand se ha ido a la m..., que es donde debe estar. Claro es que procurará dar guerra, pero mientras tanto los socialistas se cuidarán de echar raíces.*

53. *"La labor que realizó España en América no tiene rival. Hernán Cortés fue un hombre extraordinario. Y a España le corresponde volver a hacer la conquista espiritual de América. Los yanquis son torpes, egoístas, ambiciosos. Lo comprarán todo y no serán dueños de nada. Los españoles son generosos: vienen a sembrarse, se quedan, se casan. Y son honrados y trabajan como fieras. Toda América es riquísima, y está todo por hacer"* (Véase carta 102).

54. *"El esfuerzo que ha realizado América en tan poco tiempo de independencia es realmente extraordinario, y tiene un porvenir tremendamente bueno. Pero para los europeos es incómoda: además. me coge un poco viejo, con deseos de estar quieto y de darme pequeños gustos que aquí son imposibles.*

*Las mujeres son bonitas, listas, muy aficionadas a la lectura, cariñosas y adelantadas. Desde luego están mucho mejor que los hombres. Llenan las Universidades y estudian seriamente. El cruce de razas ha formado unos tipos de belleza fuerte y sana encantadores. Pero no se quieren casar porque tienen miedo a los hombres"* (véase carta 86).

55. *"El país podría prosperar fantásticamente, de todos modos, si no tuviera una política tan negativa, tan ineficaz, tan vieja como la europea. Van viviendo gracias al esfuerzo y a la iniciativa individual, como en todas partes. Figúrate que no teniendo ningún peligro de guerra terrestre ni marítima, ni próximo ni remoto, ahora hay unos ministros militaristas que se gastan la mayor parte del presupuesto en guerra y marina. Ridículo y funesto: Menos mal que cuidan la instrucción y la higiene pública. Tienen riquezas naturales incalculables sin explotar, y seguramente dentro de pocos años prosperarán mucho. Por el momento hay crisis, debida a la especulación disparatada. Aquí como en ninguna parte todo el mundo quiere hacerse millonario en un abrir y cerrar de ojos: muchos están a punto de conseguirlo y se quedan sin un céntimo por ambiciosos. Lo práctico y lo seguro es precisamente todo lo contrario: tener calma y contentarse con lo que se puede ganar buenamente, que ya es bastante"* (véase carta 80).

56. *"Acaso la Argentina llegue a ser un gran país gracias a las mujeres: en este momento hay 40.000 matriculadas en colegios superiores, institutos y universidades, y solo 15.000 hombres. Es una diferencia aterradora. Los argentinos no quieren saber nada, ni son trabajadores. Viven vertiginosamente, con el ansia de enriquecerse rápidamente especulando, y se arruinan con mucha facilidad. Tienen tanta tirria al extranjero porque trabaja sin descanso, y como produce gana el dinero sólidamente"* (véase carta 81).

57. *"Yo le tenía mucha simpatía a esta tierra porque ya sabes que tiene las leyes más avanzadas del mundo, pero a los dos días de llegar se da uno cuenta de que las leyes no tienen nada que ver con las costumbres. Hay dos grandes partidos -el blanco y el rojo- y como desde hace cuarenta años está en el poder el rojo para seguir mandando cada año acentúa la nota izquierdista. Más vale de todos modos, pero la conciencia pública no cambia. Son provincianos, cursis, vanidosos, haraganes. No hay industria ni agricultura, un poco de ganadería y unas playas magníficas que se llenan en verano de argentinos que dejan dinero para todo el año: por eso los odian tanto. Todo el mundo aspira a tener un empleo oficial para jubilarse pronto y vivir del presupuesto. Es un país que se las da de avanzadísimo, hay, en el centro de la capital, un barrio entero de prostitutas que da vergüenza. Aquí el hombre para obtener el divorcio tiene que exponer razones: en cambio a la mujer le basta con pedirlo para que se lo concedan, pero de nada sirve porque a la mujer divorciada no la saluda nadie"* (véase carta 82).

58. En la carta 97 podemos leer:

*No te puedes imaginar el interés que tiene México. La arquitectura colonial es preciosa, rica, con un sello peculiarísimo, realizada en grande, fina. Infinitos conventos, iglesias, palacios, todos magníficos. Hernán Cortés era un gran hombre.*

*Los restos aztecas son apasionantes. Todo grandioso, solemne. Muy egipcio, y con mucha y muy fuerte personalidad, sin embargo.*

*La ciudad extensísima; una llanura inmensa, completamente rodeada de montañas, con dos volcanes magníficos, cubiertos de nieve en la cumbre.*

*Hay muchos barrios nuevos, admirablemente urbanizados, con infinitas casas de un solo piso y todas con jardín. Y todo esto se ha hecho y se hace en pleno período revolucionario, que va durando diez y siete años. Si logran diez años de tranquilidad, será una de las ciudades más importantes del mundo.*

*La temperatura es deliciosa: peligrosa la caída de la tarde. Y la altura -2800 metros- se nota bastante. Ya no tengo las angustias para respirar de los primeros días, pero me canso mucho al subir escaleras. Y en ninguna parte hay ascensor. Ni calefacción, en la calle siempre se está bien, y en cambio hay que abrigarse en las casas, como en Andalucía.*

*Siento mucho tener que ensayar todos los días. Aquí quisiera estar de turista: en un año, moviéndome mucho, no se podría ver todo. Tampoco se pueden hacer excursiones largas porque hay bandidos y revolución en el campo. En la capital no pasa nada. Los mexicanos son muy cariñosos. Los indios -que abundan- suaves de carácter: al menos tratados superficialmente.*

*Asombra el desprecio que todo el mundo tiene a la muerte, y sin embargo, saben disfrutar de la vida. De México sí que se puede hacer un libro interesante. Apunto todo lo que veo y lo que me cuentan y me llevaré muchos libros.*

En la carta 100 escribió:

*Llevamos unos días sin fusilamientos. Pero seguramente ocurrirán más cosas. Estas gentes no saben vivir tranquilas. Afortunadamente en la capital el orden público está siempre asegurado. En el campo hay muchas partidas en armas. Los curas no se resignan y dan toda la guerra que pueden. En cambio, los generales ambiciosos es de esperarse que se estén quietos en vista del fracaso de los últimos levantamientos. Me he hecho muy amigo del general Obregón, futuro presidente, muy listo y simpático. Parece que los yanquis quieren entenderse por las buenas con México. Ojalá: de eso depende la tranquilidad y la prosperidad, que sería fabulosa y rapidísima. Muchísimos abrazos.*

Y en la carta 102 le declaraba entusiasmado a su mujer:

*He acertado viniendo a Mérida: aunque es una ciudad pequeña, las gentes son en general más cultas que en México, y se llena el teatro. Hay muchísimas más mujeres que hombres; pequeñas, bonitas, finas, con ojos preciosos, y honestas. Los indios -aquí son mayas- muy superiores en todo a los aztecas de México: buenas fachas, inteligentes y sobrios: según me dicen todos se bañan dos veces al*

*día: van vestidos de blanco, impecablemente limpios, las mujeres con unas batas bordadas en colores y enaguas de encaje. Cada familia vive en una casa parecida a la barraca valenciana, pero mucho más confortable: a nadie le falta alberca para el baño, hamaca ni huerto. Hay infinitos jardines en la ciudad, y eso que cuesta un dineral plantar un árbol porque el suelo es de roca. Por cierto que la ciudad está llena de ríos subterráneos.*

*Ayer regresé de Chichén-Itzá, la más importante de las 360 ciudades mayas que hasta ahora se han descubierto. El viaje es fatigadísimo: diez horas de tren y cuatro de automóvil por carreteras malísimas. Pero me alegré porque es algo extraordinario. Según parece fue una civilización más antigua que la egipcia y muy semejante, aunque con un sello personalísimo. Quedan varios edificios completos, grandiosos, enormes bloques arquitectónicos, anchísimos y altísimos, todos de piedra labrada y policromada con verdadero refinamiento. Los americanos -no sé con qué intención- se están gastando muchos millones de dólares en hacer excavaciones. Y lo triste es que tienen la manía de reconstruir: temo que dentro de unos años haya perdido todo el carácter. El gobierno mexicano se ha dejado engañar. Sospecho que se están llevando las piedras viejas y dejando en su lugar reproducciones aunque hay una comisión mexicana encargada de vigilar los trabajos, no parece por allí, se contenta con cobrar sueldos. Y sospecho que con el tiempo la ciudad auténtica estará en los Estados Unidos. Aquí los gobiernos gastan todo el dinero y la energía en mantenerse en el poder, sofocar conatos revolucionarios y preparar las nuevas elecciones.*

## II.- CRONOLOGÍA DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

-6 de marzo de 1881, nacimiento en el número 7 de la calle Amor de Dios, de Madrid, en el seno de una familia de comerciantes vinculada al mundo del teatro.

-1895, formación de la agrupación teatral "El Porvenir".

-1895 - 1898, asistencia al Liceo francés de Madrid y colaboración en la revista Vida nueva.

-1899, comienzo y abandono de estudios de Derecho y de Filosofía y Letras, colaboración en la revista Vida literaria, colaboración con el "Teatro Artístico Libre" y participación como actor en las obras Cenizas, de Ramón María del Valle-Inclán, y Despedida cruel, de Jacinto Benavente, en 1899.

-30 de noviembre de 1900, casamiento con María de la O Lejárraga y establecimiento en el número 76 de la calle Velázquez, de Madrid.

-7 de enero de 1901, fundación de la revista Vida moderna.

-Abril de 1903, fundación de la revista Helios.

-1904, participación en el concurso de comedias anunciado en El Liberal, con la comedia Mamá.

-Febrero de 1904, colaboración en la revista Alma española.

-1905, viaje por Europa para mejorarse de un principio de tuberculosis. Estancias en Suiza, Bélgica y Francia.

-7 de enero de 1907, estreno de la comedia escrita en colaboración con Santiago Rusiñol, Vida y dulzura, en el teatro de la Comedia, de Madrid.

-Marzo de 1907, fundación de la revista Renacimiento y colaboración en la revista Teatralia.

-Agosto-Noviembre de 1908, viaje por Suiza.

-1910, dirección literaria de la editorial Renacimiento.

-1912, concesión del premio de la R.A.E. a Canción de cuna como mejor obra dramática estrenada durante la temporada 1910-1911.

-1915, aparición de varios artículos de tema social en la revista España, bajo el título genérico de "Conversaciones edificantes". Los temas abordados fueron la instrucción pública (I, 29-I-1915, p. 6); la guerra de Marruecos (II, 5-II-1915, p. 20); el sistema educativo (IV, 19-II-1915, p. 44) y el caciquismo (XIV, 30-IV-1915, p. 164).

-9 de julio de 1915, adhesión al manifiesto aliadófilo aparecido en la revista España.

-Agosto de 1915, formación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

-30 de agosto de 1915, dimisión como Presidente de la Sociedad General de Autores Españoles.

-Agosto y septiembre de 1915, gira de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra por varias ciudades de Cataluña -Reus, Lérida, Tortosa y Tarragona-.

-18 de septiembre de 1915, presentación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Novedades, de Barcelona.

-22 de septiembre de 1916, inauguración del "Teatro de Arte" y presentación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Eslava, de Madrid, con la obra El reino de Dios.

-1917, fundación de la editorial Estrella.

-Noviembre de 1917, inicio de las funciones "los lunes de moda".

-Febrero de 1920, constitución del montepío "La Herradura" entre todos los integrantes de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

-Diciembre de 1921, inicio del "Teatro de los Niños".

-1922, establecimiento con Catalina Bárcena, en el número 42 de la avenida del Valle, de Madrid.

-29 de mayo de 1922, nacimiento de Catalina Martínez Sierra.

-4 de marzo de 1922, llamamiento de Gregorio Martínez Sierra a los españoles para que auxilien económicamente al pueblo ruso, publicado en El Sol.

-Enero de 1923, inauguración del "Teatro de las familias".

-Septiembre-octubre de 1925, exitosa temporada en el teatro Fémina, de París.

-25 de septiembre de 1925, homenaje en París y concesión de la Legión de Honor en presencia de André Antoine, Firmin Gémier, Robert de Flers, Gabriel Astruc y Aurélien Lugné-Poe, entre otros.

-Febrero-abril de 1926, gira por varias provincias españolas -Murcia, Valencia y Barcelona.

-Mayo de 1926, salida rumbo a Buenos Aires para realizar una gira de varios meses por Hispanoamérica.

-27 de mayo de 1926, llegada a Buenos Aires.

-el 22 de julio de 1926, estreno en el teatro Odeón, de Buenos Aires del "Teatro de figuras animadas".

-Agosto de 1926, llegada a Montevideo.

-Finales de agosto de 1926, regreso a Argentina.

-2 de noviembre de 1926, estreno de Canción de cuna en el Fortuna Theatre, de Londres, por la compañía de Gillian Scaife, bajo la dirección de Anmer Hall.

-Diciembre de 1926, llegada a Chile.

-24 de enero de 1927, estreno de Canción de cuna en el Civic Repertory Theatre, de Nueva York, por la compañía de Eve Le Gallienne.

-Enero de 1927, llegada a Perú.

-Marzo de 1927, breve gira por Panamá, Costa Rica y Cuba.

-Abril de 1927, presentación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en el teatro Forrest, de Nueva York.

-Julio de 1927, regreso a su casa de San Sebastián.

-Julio-septiembre de 1927, estancia en su casa de Tánger.

-Octubre de 1927, llegada a México.

-1 de diciembre de 1927, estreno de El reino de Dios en el Strand Theatre de Londres, por la compañía de Gillian Scaife.

-Febrero-marzo de 1928, estancia en Cuba.

-Abril de 1928, breve estancia en Santo Domingo y Puerto Rico.

-Mediados de abril de 1928, llegada a Venezuela.

-Finales de abril de 1928, regreso a Chile.

-Mediados de junio de 1928, llegada a Buenos Aires.

-29 de julio de 1928, función emitida por Radio Prieto, de Buenos Aires, de la comedia de James Barrie, La madre niña, por la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra.

-Noviembre de 1928, llegada a Uruguay.

-Mediados de noviembre de 1928, salida hacia Brasil.

-20 de diciembre de 1928, estreno de El reino de Dios, en el teatro Ethel Barrymore, de Nueva York, por la compañía de Ethel Barrymore.

-Diciembre de 1928, llegada a España.

-10 de diciembre de 1928, presentación de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra en Tenerife.

-Enero de 1929, breve temporada en el teatro Calderón, de Madrid.

-Marzo de 1929, temporada en el teatro Eslava, de Madrid.

-Junio-julio de 1929, gira por teatros europeos.

-Agosto de 1929, breve temporada en el teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián.

-Octubre-noviembre de 1929, representaciones en el teatro Barcelona, de Barcelona.

-Enero de 1930, temporada en el teatro Infanta Beatriz, de Madrid.

-Febrero de 1930, estancia en Barcelona.

-14 de abril de 1930, declaración firmada por Gregorio Martínez Sierra en la que reconoce oficialmente que todas sus obras fueron escritas en colaboración con su mujer, María de la O Lejárraga.

-17 de abril de 1930, salida desde Barcelona para iniciar una nueva gira por Hispanoamérica.

-Abril de 1930, llegada a Montevideo.

-Mayo de 1930, llegada a Buenos Aires, donde se verificó el estreno de Sortilegio (inédita) en agosto de ese mismo año.

-Octubre de 1930, regreso a Montevideo.

-Finales de noviembre de 1930, disolución de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, tras finalizar una breve temporada en Montevideo y Buenos Aires.

-Diciembre de 1930, regreso a España.

-Abril de 1931, llegada a Hollywood contratado por la Metro-Goldwyng-Mayer y filmación de El proceso de Mary Dugan, entre los meses de febrero y marzo.

-12 de abril de 1931, declaraciones antimonárquicas al diario La Opinión, de Los Ángeles.

-Mayo de 1931, contrato con la Fox Film Corporation y filmación de Mamá, en octubre de ese mismo año.

-Septiembre de 1931, nombramiento como Doctor "Honoris causa" por el Pomona College, de Los Ángeles, y proyecto de creación de un "Teatro Experimental" en Nueva York.

-Octubre de 1931, regreso a España.

-Enero de 1932, nuevo viaje a Hollywood y filmación de Primavera en otoño, en diciembre de 1932; Una viuda romántica, en febrero de 1933; Yo, tú y ella, en julio de 1933; La ciudad de cartón, en octubre-noviembre de 1933 y de la versión inglesa de Canción de cuna, en octubre de 1933.

-Diciembre de 1933, regreso a España con el propósito de hacer películas, y homenaje en el teatro Coliseum, de Madrid, organizado por Jacinto Guerrero y Jacinto Benavente, entre otros.

-Junio de 1934, regreso a Hollywood y filmación de Señora casada necesita marido, en septiembre de 1934 y de Julieta compra un hijo, en diciembre de 1934.

-8 de mayo de 1936, estreno de Morirse es un error, de Enrique Jardiel Poncela y Gregorio Martínez Sierra en el teatro María Isabel.

-Agosto de 1936, salida de España con destino a Orán.

-junio de 1937, salida desde Orán hacia Niza y París.

-Junio de 1939, salida hacia Argentina y establecimiento en el número 430 de la avenida Quintana, de Buenos Aires. Estreno de Los hombres las prefieren rubias, de Enrique Jardiel Poncela y Gregorio Martínez Sierra, y filmación de Dama de compañía, en 1940;

Tú eres la paz, en 1942; Los hombres las prefieren rubias, en 1943; Canción de cuna, en 1945 y El reino de Dios, en 1946.

-15 de septiembre de 1947, regreso a España con residencia en el número 43 de la calle Lista, de Madrid.

-1 de octubre de 1947, fallecimiento en Madrid.

-2 de octubre de 1947, inhumación en el cementerio de San Isidro, de Madrid.

## III.- EPISTOLARIO DIRIGIDO POR GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA A SU MUJER, MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA[1]

## III.1.- FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA Y GIRA POR CATALUÑA, 1915

### 1.- Carta con membrete de la Compañía Martínez Sierra.

Pobrecita mía, lo que se habrá desesperado en el viaje. Menos mal que fue después de cenar. Me da mucha rabia pensar que has ido atormentada tantas horas. Yo estoy bien, metido en trabajo para despacharlo todo enseguida. Me ilusiona mucho ir a Barcelona a buscarte o a quedarme -y eso me quita la morriña. He comido y he dormido bien, echándote de menos de un modo horroroso. Ahora acabo de almorzar solo en casa.

Desde la estación vinimos Turina y yo a buscar *los moros*: revolví toda la casa y no encontré las cuartillas. Hoy he vuelto a buscarlos con la Mariana inútilmente. En cambio les he encontrado título: El amor y la muerte. ¿te gusta?

Borrás, como no tiene nada que hacer, ha tomado tu viaje como si fuera una cosa muy importante para él. Ayer escribió otra vez a Forcadas diciéndole que le tenga al corriente por carta y por telégrafo de lo que hacéis. Ya le va faltando paciencia para tener quieto el brazo y le faltan quince días.

---

[1] Dado que las cartas carecen de fecha, he ordenado las mismas por años y, en los casos en que ha sido posible, también aparece el mes o el día de la semana. Cada bloque de cartas puede agruparse en torno a unas fechas clave en la trayectoria humana y profesional de Gregorio Martínez Sierra, de modo que esta fecha y el acontecimiento central es el que encabeza cada grupo. Por ejemplo, el primer bloque de cartas es de 1915 y tiene como acontecimiento central la formación de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra y la primera gira por Cataluña.

Dije a tu madre que probablemente encontraría una colocación en casa de los Muller: Luis, que lo oyó, puso la cara más lamentable que puedas figurarte, y cambió de conversación inmediatamente.

Los periódicos de escándalo siguen hablando de nuestra empresa, y todos se meten con Yáñez en vez de meterse conmigo como de ordinario. Yáñez según me dicen sigue cada día más desconcertado: sólo el Heraldo le ayuda diciendo que en Lara no ha pasado nada, que la Abadía es una gran actriz digna de compararse y aun de superar a cualquiera y que el año próximo habrá una compañía monumental. No ha pasado nada en Lara, pero el caso es que en Valladolid desde que empezaron todos los días hacen obra nuestra, y casi siempre tarde y noche. Ayer recibí carta de Leocadia: dice que la perdone por lo pronto y que ya hablaremos más tarde, y me propone que hable a su hermana Irene, que probablemente aceptará.

Amanecer ha sido un gran éxito. Te mando dos recortes: están bien, pero parece que aún ha gustado mucho más de lo que dicen. Un éxito rotundo, a pesar de Luis Peña. Me he alegrado mucho, pensando en lo que ocurrirá cuando la haga Borrás por ahí. En Valladolid se da el caso de no repetir obras que son estreno como El enemigo malo y Mi tía Ramona, y en cambio Madrigal y Madame Pepita los han dado tres veces, aunque ya los hizo el año pasado la misma compañía y otras que han ido después. El público se vuelve loco con nuestras obras cuando se las interpretan como es debido.

Yáñez ha querido contratar a Thuillier, pero se ha vuelto a negar. María y Fernando dicen que en esta combinación sólo salgo ganando yo, y que he engañado a Borrás y a la Bárcena: aseguran que en Barcelona se disolverá la sociedad. Muy ingenioso.

Adiós, vida mía: que te diviertas mucho y te pongas muy fuerte y muy morena. Trabaja sólo cuando no tengas cosa mejor que hacer. Hay tiempo para todo. Muchas cosas a don Manuel

Tengo tantas ganas de mimarte como de que me mimes. **GREGORIO**.

**2.- Carta con membrete de la Compañía Martínez Sierra.**

Vidita mía: Celebro mucho que el hostelero os haya tomado por su cuenta, y me indigna la actitud de Utrillo. Tiene razón Rusiñol: tales cosas debe haber hecho que le aterra la idea de que algún ser inteligente hable con Mr. Deeving. Borrás volverá a escribir porque no es cosa de que os quedéis sin ver Mar y cel. Creo que Casas Abarca exagera: los catalanes por lo visto son en general pesimistas. Si fuera verdad lo que dice estábamos perdidos porque tendríamos que ensayar cien obras solo para Barcelona, pero no es posible que solo haya público para un día. Borrás calcula que cada obra nueva dará una semana y las muy gastadas dos o tres días, y que si alguna tiene un éxito brillante puede durar un mes en el cartel. Ya veremos. Yo no quiero pensar en lo que ocurrirá: ya he aprendido a esperar con calma. Creo únicamente, y con eso me basta y me sobra, que si la combinación nuestra no es negocio, está perdido el teatro. Además Borrás está en las mejores disposiciones: dice constantemente que en esta primera temporada se resigna incluso a no poder cobrar su sueldo: con pagar a la compañía tiene bastante. Esto es lo importante y en eso precisamente no se parece a los demás empresarios. Si se despidiera la Bárcena, él quiere ensayar desde primero de agosto y mientras tanto dar algunas funciones en Badalona, Reus, Tortosa, Villafranca, etc. para que la compañía cobre algunos sueldos: esos son pequeños negocios seguros porque es a tanto alzado. La tournée servirá a modo de ensayos generales ante el público.

Voy a cenar a mi casa todos los días porque Alfonso ha tenido un amago de cólico: parece que ha pasado, pero no pueden cortar la diarrea. Sigue en cama y se le ha puesto una cara horrenda: da miedo. Pero quizás pase ya que este chico es la flor de la maravilla. De todos modos, asusta y las niñas a ratos creen que se puede morir: el médico ha dicho que no es solamente el riñón, sino el estado general. Tiene el mismo aspecto que la Emilia últimamente.

No creas que dejo de darme importancia con Borrás: me trata con toda clase de miramientos. Pero es un hombre muy cariñoso y además tenemos a la fuerza que estar juntos mucho tiempo para ir decidiéndolo todo. Hay que atar muchos cabos: solo los repartos son el cuento de nunca acabar.

Estoy bien, tengo apetito y duermo perfectamente. Hace mucho calor de día, y ayer noche casi frío. Ayer tuvimos cinco horas y media de junta en la Sociedad.

Puesto que la vida de hotel es cara, tendremos que tomar casa en Barcelona inmediatamente. Esta de Alarcón 6 está muy bien para verano.

Te echo de menos horrorosamente. No quiero que estés aplastada. Me alegra mucho saber que D. Manuel se ha puesto a trabajar: el silencio de Sitges le ayudará. Dile que la temporada próxima casi todos los teatros de Madrid serán líricos. No sé si te he dicho que probablemente volverán a darle a Serrano La Zarzuela porque nadie la quiere en vista de que está tan cara.

Te mando hoy unos impresos americanos. Supongo que ya habrán llegado los paquetes.

Ayer cobré en la Sociedad. ¡cinco mil quinientas pesetas! Anoche encontré a Linares: está encantado porque ahora le mima Yáñez y cree que nos va a sustituir en Lara. ¡Desgraciado! Solo nuestro repertorio, pase la inmodestia, puede sostener el cartel de un teatro tantos años sin cansar al público. He dicho. Ya ves que me doy importancia. **GREGORIO.**

**3.- Carta sin membrete.**

Niña mía: ¿Que si me acuerdo de ti? Ni un sólo instante -palabra de honor- te he olvidado desde que te marchaste. Como que todo lo que me pasa o me cuentan me parece que no tiene existencia real porque no puedo ir a comentarlo contigo. Sin ti todo me parece provisional. Vivo interinamente. Y el único rato verdaderamente agradable del día es el de leer tu carta. Afortunadamente tus cartas se parecen mucho a ti, y leyéndote te oigo y te veo y adivino cómo estás de humor. No tienes tú esa suerte: soy muy soso. Me río mucho leyendo tus cartas y recordándolas, y siempre leo trozos a todo el que me encuentro: eres deliciosa. Tú dirás si esto es recordarte. Tendría que olvidarme de mí mismo para no acordarme de ti. Todo esto que digo no es exactamente lo que quiero decir, ni mucho menos. A tu cargo queda adivinar lo que mi zoquetería no me deja decir.

He enviado enseguida la carta a Sandoval, pero creo que es inútil esperar su contestación: dirá que las aguas no sirven para nada, pero opinará como Simarro que los enfermos nerviosos se curan o se alivian en cualquier parte siempre que tienen fe en la medicina. Yo sí he oído hablar mil veces de esas aguas: allí se curó Pedro Quintero la neurastenia aguda y me ha dado mucha lata contándome maravillas de ese balneario. Dile a D. Manué que si contesta afirmativamente hará un favor a su amigo: puede jurar que las tales aguas no fallan ni turinan en la seguridad de que Mme. Millet ya se aliviará en el tren. Todos los balnearios son Lourdes cuando los hombres o las mujeres han perdido la razón o están a punto de perderla. Hoy me ha invitado a almorzar el maestro Turina, pero no en su casa, asómbrate. Hemos ido a casa de Morán. Sus cuartillas no parecen. Ya te lo decía en la carta de Barcelona que por lo visto no parecen. En la misma te hablaba del gran éxito de Amanecer en Valladolid y te enviaba periódicos: hoy repito el envío de uno de ellos.

Anoche estuve en Magic-Park oyendo La Traviata. No la conocía: es una lata horrible, con algunas cosas agradables en el último acto, ¡que es el cuarto! Pienso ir otros días para hablar después mal del repertorio italiano con perfecto conocimiento de causa, o para hablar bien si me conquista. Todos los futuros empresarios de zarzuela vienen a decirme que si no cuentan conmigo no toman los teatros: ayer Cadenas -que por cierto me dijo que la Fornarina le ha echado de su propia casa después de trece años de vivir juntos- y Lleó, que se queda con Martín y lleva a Julia Fons, Carmen Andrés, Alarcón, etc. Le he dicho que haga La Tirana y Lirio entre espinas.

Alfonso está lo mismo. A Nati debieron hacerla ayer la radiografía, pero llegaron tarde y se había marchado el médico harto de esperar.

Adiós, vidita mía. Que te cuides mucho para que no te duela la cabeza en todo el invierno. Yo tengo apetito y duermo bien. Muchas cosas muy cariñosas a D. Manué. **GREGORIO.**

**4.- Carta con membrete de Renacimiento**

Niña mía: aún no ha llegado tu carta, pero por el telegrama de Sitges comprendo que no os ha seducido Barcelona. Estoy bien, con mucho apetito y mucho sueño. Anoche volví a cenar en mi casa porque me lo habían rogado todos con mucho afán: iré también esta noche, y luego dejaré pasar varios días porque es demasiado angustioso. Alfonso ha tenido el estómago mal anteayer y no puedes figurarte cómo se ha quedado: tenía cara de cadáver. La Enriqueta palidísima y la Margarita también. Una calamidad.

Hoy almuerzo en casa de Borrás y después me llevará a los novillos. ¡horror! Afortunadamente como tengo junta a las seis me iré a mitad de corrida. Desde que os fuisteis ha apretado de firme el calor: en casa, sin embargo, se pasa muy bien, y sobre todo de noche no se siente el calor: esto es una gran cosa.

Ayer tarde estuve un rato largo con Benavente: sigue muy cariñoso y decidido a darnos obra. D. Jacinto no me deja vivir. También vi a Allier, un editor de música que tiene el encargo de llegar a un arreglo en nombre de la casa de rollos para pianola de Zaragoza. Anoche fui al circo con Borrás y nos aburrimos grandemente.

Parece que la Pardito está decidida a irse de Lara. La quiere contratar Simó Raso. Si se marchase también Leocadia se acababa Lara.

Iré a Barcelona seguramente a mediados de mes, cuanto antes mejor.

A Borrás le van a nombrar inspector general del Liceo: dice que seguramente allí haremos la saison lyrique cuando terminemos en Novedades.

Ya no tengo más noticias. Una barbaridad de mimo. **GREGORIO.**

**5.- Carta sin membrete**

Niña mía. He almorzado con Borrás y allí he sabido de ti por un telefonema que le ha puesto Forcades diciéndole que habéis llegado bien. Ahora hemos pasado por casa -son las cuatro y media- y no había noticias tuyas; pero estoy tranquilo porque sé que os han visto sanos y salvos en la estación. Como no sé si al fin estaréis en Ambos Mundos, dirijo esta carta a casa de Forcades, suponiendo que te la entregará enseguida. Anoche al fin cené en casa de mi madre y después fui con Borrás a una verbena espléndida en los Viveros organizada por el Centro de Hijos de Madrid. Estaba preciosa: miles de mantones de Manila y mantillas.

No tengo nada más que contar. Estoy un poco aplastado, echándote de menos como nunca. Decidido a terminar cuanto antes todos los asuntos para irme definitivamente a Barcelona.

Cuéntame todo lo que hagáis con detalles. Un millón de besos y abrazos. No escribo más porque estoy con Borrás y se impacienta: es un niño pequeño caprichoso. **GREGORIO**.

**6.- Carta sin membrete**

Niña mía: Volvimos a casa en tranvía: yo con un preludio de jaqueca morrocotudo. En vista de lo cual decidí volver a meterme en la cama. He dormido de un tirón hasta casi las 2. Acabo de arreglarme por segunda vez y voy a almorzar con el lírico desequilibrado para irme al ensayo con mucho retraso. No me volverá a ocurrir porque siempre llego tarde. El caso es que me he levantado perfectamente, sin asomo de dolor. ¡Lo que hacen unas horas oportunas de sueño! Reconozco que soy una calamidad en esto de las almohadas.

Un millón de cosas. Besos, abrazos, apretones, etc. **GREGORIO.**

**7.- Carta sin membrete**

Vidita mía: Alfonso está muy mal. Ayer dijo Bueno que puede morirse de un momento a otro y puede durar tres meses. Yo creo que se morirá enseguida, aunque esta criatura nos tiene acostumbrados a los milagros. Ayer me dio mucha pena: ya sabes que nos ha sido muy simpático siempre, pues al tener la evidencia de su muerte comprendí que le quiero de verdad. Me cuesta mucho trabajo resignarme. Pero estoy tranquilo y mañana lo estaré por completo: ya he aprendido a resignarme porque no hay otro remedio. En casa no tienen fuerzas para angustiarse.

A Nati le han hecho la radiografía: supongo que te lo habrá comunicado tu madre. Yo lo he sabido hoy: tiene, como tú suponías, una lesión en el cerebro, no saben si se resolverá sola o habrá que operar.

Recibí el primer acto de Hamlet corregido. Inmediatamente se lo envié a Borrás, que no podía vivir sin él. Le ha vuelto a leer y nunca he visto entusiasmo semejante. Dice que se juega lo que quieran a que representa Hamlet más que Tierra baja. Ojalá. Me alegra que envíes pronto el segundo.

Y ahora un encarguito, a cuenta de ese duro de sueldo prometido. Han nombrado a Borrás presidente del Centro Catalán de estudios de declamación castellana. Necesita cuatro cuartillas para dar las gracias, elogiando al director del centro, al director de estudios y diciendo que lo práctico sería encontrar el medio de que los alumnos aventajados ingresen en una compañía, y cuatro frases hablando de su entusiasmo por el teatro y por Cataluña. Mándamelo a vuelta de correo: haz lo que se te ocurra, que yo aquí lo modificaré a gusto del interesado. Y perdona.

Di a D. Manué que no me envíe el intermedio, esperamos la contestación de J. M. el editor.

El chisme del día en Madrid es la boda fracasada de Margot Beltrán de Lis. Debió casarse el otro día y cuando ya estaban los invitados, el novio, el obispo de Lion y la Infanta Isabel mandó la novia una carta, diciendo que se volvía atrás porque había pensado a última hora que era muy peligrosa la diferencia de edades. En realidad lo que ocurrió fue que recibió carta de un novio anterior a quien aún quería prometiéndole casarse si deshacía esta boda. Es pintoresco.

Yo he pagado a los muchachos. Borrás está indignado con Utrillo: entre otros favores de menos cuantía, le debe diez mil pesetas.

Turina tan soso como siempre. Veo a Benavente casi todos los días: está muy cariñoso. Siguen ofreciéndose cómicos: Sofía Romero, Sepúlveda. No contrataré a Irene Alba.

Tengo más mimo que nunca precisamente porque estoy un poco triste. Pero me alegra mucho que tú estés en el campo. Yo estoy deseando ir a buscarte. **GREGORIO.**

**8.- Carta sin membrete**

Niña mía: Alfonso está gravísimo: puede acabar enseguida. Esta mañana le han sacramentado a petición suya. Pero aunque parece que se da cuenta de su estado, no es así. Está tan débil que no se entera de nada. Hace varios días que no orina, y de eso morirá. Ahora le sostienen unas inyecciones de alcanfor. En casa están relativamente tranquilos porque no tienen fuerza para afligirse. Paciencia: yo lo siento mucho porque es una criatura encantadora. Todavía tiene ánimos para dar broma a los demás. Tenía derecho a vivir. No te preocupes por mí: ya sabes que sé tener fortaleza. Además sigo ocupándome de todo y me distraigo. Seguramente iré a Barcelona en la fecha convenida: y no volveremos a Madrid. Por lo tanto no tienes para qué venir. Yo arreglaré todos los asuntos caseros. Son fáciles.

Te mando una carta de Campo-Moreno: por lo visto como suponíamos el público se ha quejado por no ver La mujer moderna, y tienen empeño en dar dos números seguidos. Yo le he contestado que lo haremos más adelante. Mándame cuanto antes original. Supongo que dirás en broma que no echo de menos el mimo campesino. Te repito que tus cartas me alegran de modo extraordinario y me animan por completo. Celebro infinito que D. Manuel esté contento y trabaje mucho. Anoche, para distraerme unas horas fui a Aranjuez con Borrás que recitó un monólogo en una función homenaje a Rusiñol. Subimos en automóvil a las siete y media de la tarde y volvimos a las dos de la mañana. Llevamos también a Romero de Torres: le hablé de la temporada lírica y le entusiasmó de tal modo que se ofreció a pintar el decorado. Irá a Barcelona, todo gratis y encima contento. Están terminando en Valencia un gran teatro que ha costado tres millones de pesetas: han venido a proponerme que le inaugure nuestra compañía en las condiciones que queramos. Dicen

que si no vamos nosotros llevarán una gran compañía de ópera con Tita Rufo, la Barrientos, etc. Ya ves si nos cotizan por adelantado.

Tengo más mimo que nunca. Un millón de besos y abrazos. **GREGORIO**. Turina pide versos.

**9.- Carta de luto**

Niña mía: Hemos recibido tu telegrama. Te repito que estamos todos tranquilos. No puedes figurarte cosa tan admirable como todo cuanto dijo ayer Alfonso. No habiéndolo visto, no se cree. Se dio perfecta cuenta de cuanto ocurría: iba advirtiendo a mamá que se le quedaban fríos los pies y las manos, de que perdía la vista, de que a cada momento respiraba peor. Dijo que tiraran todo lo suyo menos los libros de arte porque le daba lástima. Se despidió de los niños. Todo sin solemnidad, sonriendo como siempre y animando a todos. En los últimos momentos no sufrió: quedó como dormido. Ahora se ve cómo le quería la gente. Las cartas de la señora de Alicante - que hoy iba a venir a Madrid después de haber estado encerrada en su casa muchos años, sólo por verle- son extraordinarias. Es un cariño de novela. Los niños de Lorenzo no querían acostarse anoche esperando noticias. Lorenzo y Atanasio lloraban esta mañana a lágrima viva. Yo he tenido mucha pena, pero ya me he hecho fuerte y estoy del todo tranquilo. Muy cansado: hoy me acostaré a primera hora para dormir muchas y levantarme mañana con fuerzas para trabajar deprisa. No pienso ir al cementerio. He convencido a mamá y mañana cerrarán la casa y se irán todos al Escorial. Hace un calor horroroso. Yo estoy decidido a despacharlo todo cuanto antes.

La Bárcena ha dicho ya a la empresa que acabará con la última función de Valladolid. Yáñez insiste mucho, pero si ella transige será por poco tiempo. Borrás se marcha el jueves a Barcelona para arreglar la tournée veraniega. Empezaremos a primeros de agosto y antes hay que ensayar. Yo estoy deseando con rabia irme de Madrid y ocuparme sólo de la empresa. Tengo tanto mimo como tú por lo menos.

Un millón de besos y abrazos. **GREGORIO.**

**NOTA**: A continuación siguen unas líneas escritas por otra persona. Esta segunda parte no está completa tampoco en el original: "Queridísima: puedes figurarte cómo estaremos hoy cuatro semanas que falleció Emilia (q.e.d.) y hoy nos falta la alegría de la casa. Estoy muy resignada pero traspasada. No tengo fuerzas para contarte detalles pero si te digo que hasta el último momento se dio cuenta que se moría que se despidió de todos con cara sonriente diciéndonos no tuviéramos pena que no le importaba morir joven que moría contento que fuera de Jesús y siempre había sido que le perdonaría sus pecados y muriendo no le ofendería más que vería a la Virgen y otras muchísimas cosas muy edificantes en fin la muerte de un santo. Nos acordamos mucho de ti pero queremos estés en casa para que descanses y te cuides. Nosotros enseguida nos iremos al Escorial. Las niñas...

**10.- Carta sin membrete**

Vida mía: Conmueve y consuela al mismo tiempo ver lo que la gente quería a Alfonso: esta mañana ha venido la mujer de Lorenzo y estaba desolada: dice que sus siete criaturas, incluso el pequeñito, no pueden consolarse y se pasan el día llorando por los rincones. Me ha dicho que ayer Lorenzo en el cementerio estaba angustiadísimo y no podía separarse de él. Y otros muchos. Yo no sé qué tenía esta criatura: yo he vuelto a pasar tan malos ratos como cuando murió Victoriano. Pero estoy tranquilo: ya me conoces. Esta mañana se ha ido Marujita al Escorial, y mañana se marcharán todos. Yo no quiero irme sabiendo que he de volver: emplearé esa semana en resolverlo todo y me marcharé para quedarme definitivamente. Tengo mucha impaciencia, y haré lo posible por ganar un día, unas horas.

No he recibido la carta que me escribió D. Manuel desde Barcelona. Mejor será que hablemos con Pedrell para ponernos de acuerdo antes de entregarle el ejemplar.

No sé si te dije que recibí el segundo acto de Hamlet, admirable. Muy bien las cuartillas para Borrás que han llegado hoy.

Te repito que estoy resignado y tranquilo, y quiero que tú lo estés también. ¿Qué es eso del desmadejamiento? Explícamelo bien. Quiero encontrarte completamente sana y contenta. Tu madre es incomprensible: no se preocupa poco ni mucho de la Nati. Empezó por no acompañarla cuando hicieron la radiografía, y a estas horas solo sabe lo que tiene por mi recado que le envió la misma Nati, pero no la he vuelto a ver y creo que está un poco chiflada. He intentado estos días varias veces hablarla del asunto, pero rehúye la conversación y me habla de chismes teatrales. Yo veré a tu tío Goyo, que lo ha tomado en serio.

De la empresa estos días no puedo contarte nada nuevo. Estoy cada día más animado, más seguro del éxito y de pasarlo bien jugando a los teatros.

Estoy contigo constantemente y te quiero mucho más que nunca: me parece que dejo algo. Pero cuídate: lo que más me interesa, ahora que he visto la muerte tan de cerca, es que estés sana. Me aterra pensar que puedas tener siquiera dolor de cabeza. Yo estoy muy bien y he acabado de convencerme de que no soy yo absolutamente nada aprensivo. Ahora no se me ocurre siquiera pensar que pueda yo ponerme malo: solo pienso que puedas ponerte tú. Una atrocidad de besos y abrazos. **GREGORIO**.

**P.D.** Te aseguro otra vez que estoy completamente sereno, y desde mañana volveré a mis quehaceres.

**11.- Carta con membrete del café Lion d'Or**

Niña mía: esta mañana se fueron al Escorial mamá, Pepita y Enriqueta: esta noche dormirá papá en nuestra casa y mañana se marchará también. Como están tan acobardados, estos días hacen todo cuanto les digo. He conseguido que pongan lista en la portería diciendo que la familia no recibe, con lo cual se han ahorrado el visiteo fatigoso que ya conoces y hasta me ha prometido mamá que no vendrán ni siquiera al funeral. No tendrían fuerzas para resistir nada más: las niñas están muy flojas y blancas como el papel. Yo estoy asombrado de mi fortaleza: estoy perfectamente y eso que llevo varios días durmiendo menos que de ordinario. Estoy definitivamente sano, y te advierto que hace un calor absolutamente insoportable.

Estoy esperando a Borrás, que se marcha esta tarde a Barcelona: por cierto que tiene hace días un grave disgusto: ha reñido con un hijo de mala manera. Después de gastarse ocho mil pesetas en cuatro motocicletas, le pidió, mejor dicho le exigió a su padre que le comprara un automóvil, y al negarse Borrás le pidió el niño cuentas de lo que gastaba y se quejó hasta de que el sastre de su padre es más caro que el suyo. Hace ya varios días y no ha vuelto a dirigirle la palabra, ni a comer en la mesa.

En cuanto llegue a Barcelona arreglará los negocios de provincias y me dirá la fecha en que hemos de empezar: quizás a fines de julio.

Explícame detalladamente todo lo que quieres que me lleve y lo que he de hacer en casa, aparte el guardar los muebles, que eso es fácil. Dime también qué he de hacer con los criados: supongo que mandarlos a su casa hasta que encontremos cuarto en Barcelona. Me dicen que son muy baratos: lo más veinte duros, y los hay de doce y quince muy decentes.

Ayer hablé largamente de Nati con tu madre, que ya está bien enterada. Van a hacer la radiografía otra vez porque no están muy seguros de lo que tiene. Apreciaron ciertas leves sombras que no parecen lesión. Pero el caso es que sigue con los mareos y la debilidad. El día 18 la traerán a Madrid. Dice que ella no se opondrá a que la operen ni poco ni mucho, pero que será difícil convencer a Nati. Yo supongo que será fácil porque estará cansada de pasarlo mal. Por cierto que tu madre cita a Luis, a propósito de todo lo divino y lo humano, con más frecuencia y más embeleso que de ordinario.

Los Muller están desesperantes de calma: yo creo que no tienen la fianza. En último caso, cuando el contrato esté definitivamente listo, yo me iré sin esperar a que se firme. Estos días haré un plan de publicaciones y una organización metódica para que todo pueda marchar sin mí.

Dile a D. Manuel que el asunto de los nocturnos ha de ser humano, apasionado y sencillo. Pocas vaguedades a ser posible. O mejor dicho, todas las vaguedades que quiero como fondo de algo concreto que ocurra en primer término.

De cariño y de su acompañamiento el mimo, mejor que nunca. Es una melodía clara con todo género de dibujos en la orquesta. Sencillez y garabricatamiento: todo unido. **GREGORIO**. Acabo de leer tu carta. Te juro que estoy completamente tranquilo. Sería una tontería grande que te vinieras ahora o me marchara yo puesto que dentro de muy pocos días me iré definitivamente. Tengo empeño en que aproveches estos días de mar porque después, si ensayamos tendremos que estar en Barcelona para mil cosas.

**12.- Carta con membrete del Presidente de la SGAE**

Niña mía: Veo que estamos iguales de impaciencia: yo ya no puedo más. Aparte el tremendo deseo de verte, las infinitas molestias de estos días. Los preparativos para un viaje tan largo son terribles. Y yo haciendo de ama de casa por primera -y última- vez de mi vida. Figúrate sólo la lata de revolver todos los infinitos papeles. ¿Y los baúles? ¡Horror!

La Fornarina ha muerto a manos del operador Cospedal, por cierto que se lo pronosticó Abati delante de mí a Cadenas: Si la opera Cospedal, morirá de infección a las 48 horas, porque es un médico muy guarro. Y así ocurrió. Pero Cadenas no podía hacer nada, porque al volver de Italia hace unos días, la Fornarina que ya estaba en la cama, le echó de su casa para siempre violentamente, y no ha conseguido verla enferma. El día antes de la operación hizo testamento y no le ha dejado nada a él.

Collado ha escrito en nombre de Borrás a la Srta. Hermosa y a Elvira Pacheco, una actriz bastante buena que tenía Barler, y que hizo nuestro repertorio con mucho éxito. También pienso dirigirme a la Santaularia.

Anoche cené con mi padre y hoy he almorzado con Turina que está aplasté porque Mariquita hace tres noches que no le deja dormir.

Recibí La mujer moderna: está perfectamente.

Al fin los de Lara han debutado con La pasión. No he vuelto a ver a Yáñez, que según parece dice horrores de mí constantemente. Temo que hayas salido de Sitges cuando te llegue esta carta.

Se me olvidó decirte que escribió José María dándome el pésame. Aún le falta escribir el intermedio del tercer acto, y la escena final, que según dice tiene infinitas notas. También tiene que

arreglar toda la obra y hacer la reducción de piano. Sigue en Janzi. Por el tiempo que ha tardado, puede haber hecho una obra maestra. Lo dudo, aunque creo que algo genial habrá.

Adiós, rica. Hasta el jueves por la mañana. Los directivos me esperan. Y están furiosos porque me marcho. Les ha dicho Arvej que sólo me tiene miedo a mí, que soy el káiser de la sociedad. El Joffre habrá querido decir.

Estamos a punto de llegar a un arreglo con los de las pianolas: creo que sólo les sacaremos dos mil pesetas.

**13.- Carta con membrete de la compañía Martínez Sierra**

Niña mía: hoy he recibido los dos envíos de La mujer moderna que está muy bien como siempre, e inmediatamente los he enviado a Blanco y Negro. Yo creí haberte dicho que recibí el segundo acto de Hamlet: es admirable y creo que al público le gustará tanto como un drama moderno de los buenos. Ayer reanudé mi trabajo a toda máquina para acabar pronto. Voy a decirte lo que hice para que te hagas cargo. A las 10, despedí a mi madre en la Estación. A las 11 fui a buscar a Borrás para resolver mil detalles pendientes. A las 12 $^{1/2}$ fui a casa donde había citado a Conrado para leerle el 2° acto porque se marchaba a Portugal ayer tarde. Le gustó mucho, como siempre. A las dos almorcé en casa de Morán. A las 3 a casa de Borrás para leerle también el acto 2°. No puedes figurarte qué entusiasmo. En su vida ha hecho una obra con tanta ilusión. A las 4 $^{1/2}$, junta en la Sociedad. A las 7 menos cuarto, a la estación para despedir a Borrás. A las 7 $^{1/2}$, cita con los Muller. A las 8 $^{1/2}$ a buscar a mi padre para cenar con él. A las 10 reunión secreta de la junta en casa de Abati. ¿Qué te parece?

De la Sociedad no he vuelto a hablarte porque sé que te aburre, pero ahora es cuando la cosa está que arde. Arvej ha tenido el tupé de llevar el asunto al juzgado. Y ayer precisamente hemos estado a punto de caer en un lazo que nos tendía y que hubiera sido un desastre. Sospechamos que en complicidad con Sánchez Pastor. Afortunadamente Martínez Contreras, que es muy vivo, nos ha advertido y ahora la pillería de Arvej cae sobre él y le coloca en muy mal lugar para seguir pleitos. Es muy largo de contar, aunque interesante porque los canallas tienen su interés. Como cada día nos fiamos menos del gerente, desde hoy celebraremos dos juntas diarias, una oficial en la Sociedad y otra reservada un día en nuestra casa y otra en la de Abati.

Yo quisiera haberme desentendido de la Sociedad, y volví a proponerlo fundándome en que ya soy empresario. Pero me rogaron con tal afán, que accedí. Estos días las cosas se han puesto muy serias y vamos a precipitarlo todo. Nos hemos juramentado para tomar una resolución suprema en último caso. Irnos de la Sociedad los 20 que tenemos recaudación importante y fundar una nueva, tomando modestamente un piso de 30 duros y dos empleados. Además, si llevamos las de perder, haremos desaparecer los materiales de música para que no puedan embargar más que los muebles feos que hay allí. Todo menos caer en las garras de Arvej. Si fundáramos esa Sociedad nueva le fastidiaríamos completamente porque ni cobraría la casa ni las obligaciones y tiene cuatrocientas mil pesetas. Yo soy de los más decididos, y en general todo el mundo está dispuesto. Ya hemos hablado con Arniches y los Quintero. Esta Sociedad está podrida: o se arregla de una vez o desaparece. Y perdona la lata, pero te hablo de esto porque hoy es lo que me preocupa.

Esta mañana ha estado a verme el padre de D. Manuel. Siguen recibiéndose cartas y visitas de íntimos amigos de Alfonso. No hay idea de cómo le querían. Más mimo que nunca. **GREGORIO**. Ya he dicho a tu madre varias veces que me pida el dinero que necesite.

**14.- Carta sin membrete**

Niña mía: Acabo de almorzar en Nueva España con el maestro Turina, que me encarga diga a ustedes muchas cosas cariñosas de su parte. Excuso decirte que todo el tiempo hemos estado hablando de ti. Lleva instrumentadas cincuenta hojas, y está esperando letra con gran impaciencia porque dice que está de mal humor y le saldrá muy bien. El optimismo no le ayuda a trabajar, en cambio. Aunque hemos salido de casa casi a las dos, no había llegado tu carta. Ahora voy a buscarla antes de meterme en la Sociedad.

Buenas noticias del Escorial. Hoy ha venido mi padre, que dormirá en casa tres o cuatro días. No creo que Borrás vaya a verte estos días porque pensaba coger el tren en cuanto llegase a Barcelona para arreglar él mismo la tournée veraniega.

Te recomiendo que hagas cuanto antes el próximo número de La mujer moderna. Conviene de ahora en adelante mandarlo con más anticipación si hemos de corregir pruebas en Barcelona. Por cierto que leyendo anoche lo de este número se me saltaron las lágrimas muchas veces. ¿Cómo te las compones para poner emoción en todo? Es maravilloso. Y qué admirables de doctrina todas las cartas. Cuando estén reunidas en libros serán cosa muy seria y se venderán a millares. Tengo yo también una atrocidad de ganas de hablar contigo para contarte proyectos y darte cuenta de todo lo que he meditado durante la ausencia.

Me dice Turina que le encargas se entere de cómo estoy porque dudas de que yo te diga la verdad. No lo creas: no te miento nunca, y te digo exactamente lo que me pasa. Estoy completamente bien de salud. Duermo admirablemente y tengo apetito. Créete que me asombra porque hace un calor insoportable. Pero estoy muy fuerte y nada hace mella en mi cuerpo.

Van a construirse tres teatros nuevos en Madrid a toda prisa. El de las cuatro calles, uno enorme en la Gran Vía y otro en el solar de la calle del Arenal, con entrada por la Mallorquina, que quieren comprar. Esta es la única noticia interesante de estos días.

Cuídate mucho para que te encuentre como un roble. Procura cortar todo lo que no sea necesario en Hamlet. Tengo mucho mimo. No te olvido ni la milésima de un segundo. **GREGORIO.**

**15.- Carta con membrete de la Cía. Mtnez. Sierra**

Niña mía: Tendría que escribir un libro para contarte lo ocurrido ayer en la Sociedad. Vendidos a Arvej el Juzgado y Sánchez Pastor, hemos estado "expuestos" a que nos embarguen el martes. Gracias a que Martínez Contreras es, en efecto, un abogado enredador, el único útil para luchar con ese sinvergüenza de Arvej. No te explico porque es complicadísimo. Hemos estado todo el día pidiéndole por Dios al gerente que nos salvase, porque en su mano estaba puesto que era el llamado a declarar, y estuvo negándose hasta última hora de la noche. Al fin accedió, pero aún no estamos del todo tranquilos hasta el martes. Hoy seguimos reunidos pensando en nuevos gerente, cajero, contador y viendo el medio legal de retirar los fondos de los bancos por si al fin llega el embargo. Si esto ocurriese, nos iremos casi todos, y formaremos en el acto nueva sociedad. Arvej lo tiene todo dispuesto para apoderarse de la Sociedad; no cabe duda puesto que estos días está comprando obligaciones pagándolas muy caras. Yo no he visto hombre más cínico, más canalla y más atrevido. Gracias a que esta junta es maravillosa. Verdad es que en los momentos de peligro es fácil unirse y contamos con el apoyo moral de casi todos los autores, hasta con el de la prensa por rara casualidad. Te mando un suelto de La Tribuna de anteanoche que sembró en todas partes un pánico horrible. Ayer y hoy, mientras resolvemos tan graves cuestiones, tenemos al mismo tiempo que contestar infinitos telegramas y recibir multitud de visitas. Es una desesperación que tenga yo que verme en estos trances apurados. Me consuelo pensando lo que ocurriría si no estuviera yo. La junta me deja la Dirección absoluta del asunto, con una gran fe en mí. Si el martes paramos el golpe, estamos salvados al parecer. No es posible saberlo seguro, porque con estos hombres que todo lo arreglan con dinero no se puede vivir tranquilos.

Perdona que te dé la lata, pero no puedo pensar en otra cosa. Ya te hablaré de la lista de cosas que me he de llevar recibida hoy. Estoy muy bien de salud afortunadamente. Ni siquiera me duele la cabeza y eso que hace un calor espantoso. Hoy me envían las pruebas de Blanco y Negro. Las corregiré yo porque no hay tiempo para enviártelas.

Mamá y los niños me han escrito hoy: están contentos y dice que les prueba muy bien.

A pesar de todos los asuntos, me sobra tiempo para acordarme de ti porque me acuerdo todo el día haga lo que haga. Mucho mimo, muchas ganas de verte y un cariño que no me cabe. **GREGORIO.**

**16.- Carta con membrete de la Cía. Mtnez. Sierra**

Niña mía: la noticia del día es la muerte de Don Cándido, que ya sabrás por los periódicos si es que lees alguno. Se cayó del caballo en su finca hace unos días, se hizo poco daño al parecer, pero ayer tarde se murió casi de repente. Todo el mundo habla de esto, pero a la mayor parte de la gente le regocija la noticia. Son unos funerales. Aunque el Heraldo diga que todo Madrid está de luto. ¡Vaya unos periódicos! Tienen el tupé de elogiar principalmente la generosidad y la esplendidez del difunto. En Lara, todo seguirá igual, según dicen, quedándose Yáñez de empresario. Yo no lo creo porque me consta de antiguo que la familia de D. Cándido no le puede ver. Lo que seguirá igual será la tournée de provincias porque en todas partes van a tanto alzado. Si serán cochinos que han obligado a los hombres de la compañía a que asistan al entierro, pagándose cada cual el viaje. Han llegado esta mañana y se van por la noche porque mañana vuelven a dar función. Ahora sí que estoy ocupado a todas horas. Anoche cené a las once. Mañana tendremos junta y todos los días ya de 4 a 8 para acabar cuanto antes. Yo estoy harto y quiero dedicarme exclusivamente a la nueva empresa lo antes posible. Estoy esperando a Conrado que almuerce conmigo. Hace un calor espantoso. Por las noches refresca afortunadamente. La casa deliciosa. Han traído el baño: llamaré al fontanero: es un poco difícil de instalar. Muchas cosas.

**GREGORIO.**

**17.- Carta con membrete de la Cía. Mtnez. Sierra**

Vida mía: te agradecí mucho la carta de ayer, tan larga y escrita a mano: la de hoy no ha llegado aún. Ahora llega Turina: vamos a almorzar juntos a casa de Morano. Ayer tarde, como supondrás, estuve en el entierro de don Cándido. Pasé un mal rato, como siempre que estoy rodeado de compañeros, pero también la gocé, que dicen los vascos, porque me sentía una de las personas más importantes de la reunión. La compañía de Lara estaba aterrada: no se atrevían a acercarse a mí, temerosos de que los viera alguno de la casa. Yáñez se adelantó para saludarme y me estuvo explicando con todo detalle la enfermedad y muerte: es un cobarde. Los Quintero absolutamente insoportables, hablando siempre en irónicos sin que sea posible entenderlos, como gentes que están en el secreto de todo y muy por encima del resto de la humanidad; francamente estúpidos, en una palabra. De la nueva empresa sólo me dijeron: ¿Es verdad lo que se murmura por ahí? -Sí- ¿Pero es que se ha vuelto usted loco? Yo no contesté palabra y me alejé. Vilches se me ofreció para que le contratase porque no quiere ir al Español. También se me ha ofrecido Luis Peña, López Alonso, y no recuerdo cuántos más. La compañía de Lara, según me ha contado Tordesillas, se porta muy mal conmigo: parece mentira: dicen que nos pelearemos Borrás y yo, que no irá nadie a vernos. Eso antes de la muerte de don Cándido: ahora están asustados porque temen quedarse en la calle, y porque se dice que yo me quedaré con el teatro Lara. En fin, que en Madrid todo el mundo vive de ilusiones, y que me apesta. Por la noche estuvimos en el beneficio de Parera que por cierto cantó el acto tercero de Las Golondrinas prodigiosamente. Entramos a saludarle. Me cogió Luna, que estuvo deshaciéndose: dice que me quiere hablar enseguida. Mientras tanto el imbécil de Serrano, que no se atrevió más que a saludarme le decía a Borrás que se encargase de

ponerme a bien con él porque si no hacemos las paces no se atreve a tomar la Zarzuela para el año próximo y que está harto de operetas y quiere música seria. ¿Habrá tupé?

D. Joaquín se impacienta. Celebro infinito el buen efecto de Sitges. Piensen ustedes frente al mar en el argumento para los nocturnos. Yo también.

A la ilustre María y al opulento D. Manué les envía un saludo esperando escribirles pronto su afectísimo amigo Joaquín el Evangelista. (Este último párrafo es letra de Turina).

**18.- Carta con membrete del Lion D'Or**

Niña mía: acabo de recoger tu carta deliciosa: no sabes lo que me alegran y me regocijan tus cartas. Muchas gracias, petite mère. Creo que definitivamente hemos evitado el embargo; pero lo sabremos con más seguridad pasado mañana. Anoche vio Cadenas a Arvej y le encontró aplanadísimo. Buena señal. El abogado dice que de ahora en adelante podemos estar seguros de vencer. Además da la casualidad de que todo el mundo está de nuestra parte, autores y periódicos. Quieren todos aprovechar la ocasión para sacar a la luz pública todos los trapos sucios de Arvej, y tratar de anularle. Todo lo merece por sinvergüenza y por cínico. No quiere convencerse de que esta Junta no se parece a las anteriores. Le desconcierta nuestra honradez y aún más nuestra energía. Y eso le perdería. Acostumbrado a tratar con gentes poco inteligentes, débiles, perezosas y poco honradas, no ha sabido acomodarse a las circunstancias y usa con nosotros las mismas armas que tantas veces le han dado el éxito. Lo mismo le ocurre al gerente y al abogadillo Toral. Por eso venceremos. Cuando quieran rectificar su conducta ya estarán perdidos. Yo espero que llegaremos a un arreglo inmediatamente. Mientras tanto seguimos reunidos a todas horas pensando en el nuevo personal porque es preciso echar a casi todo el mundo. Mañana despediremos al cajero: no es posible tener enemigos dentro de casa. Al gerente no podemos despacharle ahora porque en cierto modo estamos en sus manos. Él debe darse cuenta porque hace dos días que no parece con el pretexto de que tiene enferma a su mujer.

Ya están las chicas disponiendo la casa. Me parece admirable y muy teatral el asunto de los nocturnos: ya resolveremos la forma.

El baño, utilísimo: le utilizo todos los días.

Borrás me ha escrito: dice que va a arreglar los negocios. Me habla de esa representación al aire libre. Dice que ha aceptado porque como es en catalán no nos perjudica y en cambio complace a mucha gente que puede sernos útil. Es que no puede estarse quieto.

Una barbaridad de mimo. Muchas cosas a D. Manué. **GREGORIO.**

**19.- Carta con membrete de la Cía. Mtnez. Sierra**

Niña mía: ya he dado todas las disposiciones para arreglar la casa, y están trabajando las chicas. Enseguida fijaré el día de mi salida. Ahora voy a la Sociedad porque es martes, el día decisivo de la declaración de Sánchez Pastor. Si detenemos el embargo, lo sabremos en dos o tres días. Ha llegado de Barcelona esta mañana el criado de Borrás: ahora vendrá: supongo que me dirá algo concreto respecto a lo que hemos de hacer. Total: que estoy haciendo liquidación de todo para ponerme en camino.

Buenas noticias del Escorial: papá llegó ayer. La Dirección nueva es: Emilia Sierra, Casa Teodora García. Calle del Romeral 18, Escorial. Anoche fui al banquete de Romero de Torres. A mí también ha llegado a aburrirme Renacimiento, y no pienso tenerle en cuenta para tomar determinaciones. Que sea lo que Dios quiera: ya es demasiada lata. Afortunadamente confío en Julio que es hombre prudente y formal. Que haga él lo que quiera. Yo me limito a dar el plan de publicaciones.

Te mando una obra de Guimerá, La festa del blat. Borrás quisiera estrenarla en Barcelona, en castellano por supuesto. Guimerá le ha dicho que le gustaría que la tradujésemos nosotros. Tú verás si vale la pena de traducirla y representarla.

Ayer llovió un poco y hoy se puede respirar. Sigo perfectamente de salud. Voy a emprender mi peregrinación. Un millón de besos y abrazos. **GREGORIO.**

P.D. Dime a vuelta de correo qué baúles debo utilizar.

**20.- Carta con membrete del café Excelsior, de Madrid**

Niña mía: salgo de casa del sastre: ha tenido que rectificar todas las medidas porque he engordado varios centímetros. He almorzado con Turina, naturalmente fuera de su casa: por lo visto madame me odia puesto que ni por cumplir me ha invitado un solo día. Yo me alegro tanto: no quiero relaciones con arpías. Después he ido a casa de Benavente: está muy cariñoso e insiste en que quiere ayudarnos. Me ha dado el arreglo de La fierecilla.

No te dije que la otra noche en el banquete a Romero de Torrestorrea se me acercó Arturo Serrano, abrazándome como si fuéramos íntimos, y me dijo que necesitaba hablar conmigo para poner en mis manos la zarzuela El delirio. También Chicote está muy amable: ha contratado a la Leonis (Amparito) a Jorge y a la Tellaeche porque quiere hacer de cuando en cuando música seria. Loreto se retira. Chicote dirigirá Apolo y tampoco trabaja. Al Cómico va García Ortega. Al Infanta Isabel, reformado con palcos, irá la Palou. Cadenas me ha pedido La Llama para inaugurar el nuevo teatro de las Cuatro Calles. Si se nos ocurre, haremos una obra a Simó Raso para darle una puñalada a Yáñez. D. Cándido le ha dejado Lara para mientras viva, pero si pierde dinero tres meses, y así ocurrirá, tendrá que irse.

Ya no se puede vivir en casa porque todo está cubierto con fundas y dispuesto para la marcha. Sobra mucho sitio en nuestras tres habitaciones para dejarlo todo. Los chicos se portan muy bien.

Hoy no he recibido carta tuya. Me asombra la regeneración de D. Manué, trabajador infatigable. En la Sociedad no ha ocurrido nada nuevo de ayer a hoy.

No recuerdo si te he hablado del manifiesto aliado que te envié. Desde que se publicó no se habla de otra cosa en los periódicos de España, y según parece en los de Francia también se ha

comentado extensamente. Los germanófilos están indignados y se atreven hasta a negar el prestigio de los firmantes, que como habrás visto es toda la España nueva y consciente. Benavente se ha indignado en El Imparcial. A mí no me ha dicho palabra. Cuando te escribo en los cafés me acuerdo mucho de nuestros viajes. Duermo perfectamente. Aunque ha vuelto el calor, nuestra casa es inapreciable en verano. Tengo buen apetito.

Tengo ganas rabiosas de verte y hablar interminablemente contigo. Me siento más autor dramático que nunca. Creo que nos conviene enormemente no estrenar en Lara para escribir sin escrúpulos y sin prisas. Buenas noticias del Escorial. Mucho mimo. **GREGORIO**.

**21.- Carta con membrete del Lyon D'Or**

Niña mía: No te he dicho aún la fecha de mi viaje porque no quiero rectificar después: será de un momento a otro. En casa ya está todo dispuesto, que era lo más peliagudo para mí. Tendré que volver a Madrid dentro de un mes porque lo exigirá la Sociedad, pero solamente dos o tres días. Hoy he almorzado con Victorino: Renacimiento no me necesita porque Julio es un gran empleado y todo queda a su custodia. Sigue demorándose el contrato con los Muller, pero afortunadamente, como hay orden administrativo, mientras tanto podemos vivir de nuestros propios recursos.

Están admirablemente los versos para los moros: ya puede hacer Turina algo interesante. Se los he enviado citándole para que hablemos mañana. Quiero decirle ante todo que se oigan bien los versos que explican la situación. Leí anoche el arreglo de La fierecilla domada: es delicioso, quizá demasiado rápido: no recuerdo si cortaste mucho por ser para los niños. Es gracioso de situación, de caracteres y de diálogo. Está tan prodigiosamente hecha la traducción que parece exactamente escrito en castellano de primera intención. Desde luego la haremos en Barcelona: es una nota distinta y puede salir muy bien. Creo también que es una opereta preciosa, si damos con un músico ligero y elegante. Dirán que todo lo aprovechamos: naturalmente, porque se puede. De veras que me dejó admirado el diálogo. Eres un prodigio, hija mía. En tus manos todo es ameno. Gracias a Dios que ahora podremos hacer en el teatro todo lo que se nos antoje. No puedes figurarte mi impaciencia. Andar siempre con obras buenas entre manos sin que nadie ponga inconvenientes. El ideal. Y yo que, como te decía en otra carta, tengo cada día más afición al teatro. He estado hablando con el Director de la casa Figueroa en Barcelona. Dice que Novedades es el único teatro donde va a gusto el público y que los meses de octubre y noviembre son los mejores

del año. Creo que irá todo como una seda. Aunque la compañía en totalidad no es una maravilla precisamente, quiero ensayar con tal meticulosidad que todo saldrá bien. De todos modos será la mejor compañía de España. Y ya iremos acercando a los que no vienen. Por lo menos son casi todos jóvenes y amigos. Borrás ha mandado a buscar sus muebles.

Dile a D. Manuel que no le escribo directamente porque me parece inútil. Te cuento a ti todo lo que me pasa seguro de que se lo contarás a él. Muchas cosas son para los dos. Tampoco él me ha escrito verdaderamente. Si medimos las frases que me ha escrito y las que le he dedicado especialmente en tus cartas, puede que gane yo. No es queja: ya sé que todo lo que pudiera contarme él me lo cuentas tú. Por lo demás ya sé que es un ángel, muchos ángeles, un cuerpo de ejército de ángeles. Y le agradezco de todo corazón que te cuide y te acompañe con tanto cariño, y le quiero yo a él por lo menos tanto como él a mí. Puede estar bien seguro. Háblale tú que me conoces bien. Cuando quiero a una persona definitivamente, ya no empleo palabras para demostrárselo, sino hechos. He dicho. Todo esto se lo hubiera dicho a él directamente, pero no tengo otro papel a mano. **GREGORIO.**

**22.- Carta con membrete de la editorial Renacimiento**

Niña mía: Seguramente saldré de aquí el martes por la tarde: Me detendré en Sitges el miércoles y nos iremos a Barcelona el jueves por la mañana. Y allí decidiremos lo que hemos de hacer: si no hace mucho calor, buscaremos la casa enseguida: o nos iremos durante el verano a un sitio que esté cerca, a media hora de tren o de tranvía. Aquí no me ha dicho Borrás cuándo empezaremos: quizá a fines de julio o a primeros de agosto lo más tarde. De todos modos hay que preparar trabajo inmediatamente. Lo grave es la Bárcena, que tiene muchos papeles nuevos largos, y aunque se los aprende pronto, tarda bastante en dominarlos.

La compañía de Lara debuta mañana en Santander, con la Abadía, que según me han dicho y he leído en una interview de Colombine tiene hotel en Madrid y automóviles. La Bárcena, como ya te dije, se despidió al terminar en Valladolid: hubieran dado más funciones en Santander, pero se han puesto tan estúpidos Yáñez y la compañía toda, que no era cosa de fastidiarnos nosotros retrasando los ensayos para complacer a personas tan desconsideradas. Por cierto, que en Valladolid hicieron todo nuestro repertorio en el primer abono, reservándose todos los estrenos como fuerza para el segundo: y se han tirado una plancha terrible porque han tenido que seguir haciendo nuestras obras hasta el final: se despidieron con Primavera por la tarde y Madame Pepita por la noche. En vista de esto estaban rabiosos. Además, la Bárcena ha tenido más éxito que nunca y el público no iba al teatro si no trabajaba ella. Han hecho hasta El pobrecito Juan: no sé cómo se las arreglarán ahora porque Yáñez no quiere que la Abadía haga obras de la Bárcena para evitar comparaciones. Creo que debuta con los Intereses porque quieren atraerse a Benavente; creo que no lo conseguirán porque me habló el otro día muy mal de Yáñez. Al mismo tiempo se han despedido Zaragozano y Tordesillas. Por lo tanto ya están parados todos los cómicos que hemos

contratado, es preciso convencer a los principales para que se decidan a ensayar cuanto antes: algunos ya están en Barcelona. Aunque no con tanta exageración, creo como Casas Abarca que el negocio será bueno si cambiamos mucho el cartel.

He visto a Pinillos: en efecto, está aterrado con lo que ocurre en la Sociedad y nos tiene más envidia que nunca. Eso le pasa a mucha gente. Pero yo estoy encantado: ya no podría vivir sin este homenaje rencoroso de los envidiosos.

En este momento llega Turina: le ha gustado mucho el final de los moros y está contentísimo porque ya estaba harto de instrumentar.

Estoy radiante porque ya sé que te voy a ver pronto. Un millón de besos. **GREGORIO.** Ahora sí que estoy abrumado de trabajo porque quiero irme tranquilo. Mañana o pasado iré al Escorial a despedirme.

**23.- *Carta con membrete del Grand Hotel de Londres,* Reus**

Niña mía: Reus es el paraíso de las moscas: no le dejan a uno tranquilo ni un segundo: sobre todo desde que amanece: yo no me despierto del todo, pero sueño que me están molestando. Sigue el calor horroroso. Recibí carta y telegrama: yo también tuve descomposición de vientre, me metí en el retrete y no salí hasta que se acabó: decididamente no volvemos a comer langosta: sin duda nos hace daño aunque esté fresca.

Anoche sólo hicimos quinientas pesetas: es una buena entrada dadas las circunstancias: bastaría con el calor que hace: no sé cómo se decidió nadie a ir. No te había dicho, para no asustarte, que el público de Reus es de los que patean y llevan cencerros al teatro: ellos mismos lo dicen como si fuera una gracia: Además les gustan los dramas furibundos por lo cual pasé un poco de miedo. Aunque se hicieron pocas pesetas, había mucha gente porque las localidades son muy baratas. Muchos soldados, sobre todo, que sólo pagan treinta céntimos y todos los palcos plateas ocupados. Amanecer gustó absolutamente: silencio religioso como en Madrid durante toda la representación y muchos aplausos al acabar los actos. Yo no salí hasta el final porque quise hacerme desear: me hicieron una ovación de las grandes. Y eso que la interpretación fue regular en conjunto. Lo cual quiere decir que la obra tiene una fuerza grandísima. Borrás encantado. Muy bien el decorado que hemos traído nuevo y bonito. En cambio los muebles de aquí son horribles. Cuando tengamos la compañía completa a nuestro gusto, nos aplaudirán rabiosamente porque en todas partes gusta lo que está bien, por muy sobrio que sea. El éxito de anoche fue para la Bárcena y para Collado, aparte Borrás a quien aplaudieron mucho en el mutis del primer acto. En cambio, el éxito del tercer acto fue de ella.

En resumen, que estoy muy contento como autor y como empresario. Hoy domingo y mañana día de mercado habrá más entrada, total, que sacaremos los sueldos y algo más seguramente. Y sobre todo me anima ver que la naturalidad y la sencillez conquistan a todos los públicos. Yo estuve en butacas toda la noche y oí los comentarios. Si diéramos otra representación de Amanecer, se llenaría el teatro a pesar de tantas circunstancias adversas.

Adiós, vida mía. Te quiero horrorosamente. Siento infinito que D. Manuel siga calamitoso.

**GREGORIO.**

**24.- Carta con membrete del Gran Hotel de Londres, Reus**

Niña mía: a todo se acostumbra uno y ya me he resignado a sufrir estas molestias con toda paciencia. Cuando te escribí esta mañana estaba furioso y me parecía que se me acababa la paciencia. Hemos estado ensayando toda la tarde en el teatro. Ahora cenaré. Creo que habrá buena entrada. Ha venido Blanca de Lérida y dice que el abono va muy bien. Yo creo que nos defendemos y sacaremos los sueldos. Créete que será un prodigio. Todo el mundo con quien hablo aquí me dice que en esta época y en estas circunstancias si viniera a Reus cualquier compañía que no fuese la nuestra, no iría una sola persona al teatro. Lo mismo en todas partes: verano, guerra, crisis. Esto prueba la fuerza que llevamos. En época normal robaremos el dinero. Borrás muy simpático. La Bárcena, ronca de tanto ensayar.

Te escribo ahora con la esperanza de que te lleven esta carta mañana a primera hora.

Tuyo adicto y leal, que diría Pérez, con una atrocidad de mimo. **GREGORIO.** Guarda estos programas por ser nuestro debut de empresarios.

**25.- Carta con membrete del Gran Hotel de Londres, Reus**

Niña: Sigue el calor horroroso. ¡Qué le hemos de hacer! Pero hoy he podido dormir mejor porque anoche me decidí a imitarte y estuve más de dos horas matando moscas: no abrí luego la ventana y he conseguido descansar. Me dicen que en Lérida las moscas son famosas, hasta el punto de que el Ayuntamiento organiza matanzas. Allá veremos. Tengo apetito y me dan cocido.

El esfuerzo que hizo la compañía ayer no se puede repetir ni vale la pena: dos obras importantes prendidas con alfileres. Y los mismos, Borrás entre ellos, que en Barcelona nos decían que en estos pueblos da lo mismo una cosa que otra, son los que ahora andan asustados, afirmando que estos públicos son terribles. Afortunadamente todo ha ido como una seda. La compañía, incompleta y todo, es mejor que todas las que andan por ahí.

Ayer domingo nos correspondieron de nuestro 60% 520 pesetas. Por poco que entre hoy cubrimos gastos, eso indudable. Lo cual quiere decir que nos irá bien en todas partes porque se necesita estar rodeado de imbéciles para organizar esta excursión. Todo el que tiene dos cuartos está de veraneo, ya que aquí no se puede vivir. La gente de los palcos viene en tartanas y se vuelve a marchar después de la función. Figúrate.

Como empresario, estoy muy animado. Aunque me aterra pensar lo que hay que hacer hasta conseguir acoplar la compañía y ensayar las obras hasta el punto de que parezcan máquinas los actores. Y de otro modo, no me conviene. Además, cuando yo consiga hacer las cosas como deseo, será un alboroto. Ya lo veo.

Te quiero una barbaridad, te deseo fresco; buen humor, inspiración, apetito, y te envío una atrocidad de cosas buenas. **GREGORIO.** Recibido telefonema esta mañana.

**26.- Carta con membrete del Gran Hotel de Londres, Reus**

Niña mía: si te contase todas las incomodidades que estoy sufriendo, no acabaría nunca. El calor es espantoso, intolerable. Hay pulgas, moscas, mosquitos, mucho ruido: toda la lira. Afortunadamente solo estaremos tres días.: este es el único consuelo en medio de tanta desolación. Reus debe haber sido una ciudad importante alguna vez: ahora es un pueblo indecente. El hotel es de esos que tiene muchos salones pretenciosos con pintura en las paredes y araña, pero sin agua en los retretes. Y la comida Dios la dé: yo me atraco de huevos pasados por agua.

El teatro en cambio es magnífico. Tenemos casi 400 pesetas de abono diario: la mayor parte palcos. Creo que nos defenderemos. Hace nueve semanas que están en huelga.

La compañía, rendida de cansancio. Es imposible ensayar con tanto calor, y no hay remedio.

Te quiero más que nunca y te necesito, pero me espanta pensar que pudieras tú estar pasando tantas molestias. No podrías ni trabajar ni pensar. Di a Mariana que la echo mucho de menos. Muchas cosas cariñosas a D. Manuel. Un millón de abrazos. **GREGORIO.**

**27.- Carta con membrete del Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera**

Niña mía: al llegar a Tarragona me han entregado tu carta. Hemos salido de Reus a las 2: solo hay media hora de tren y ahora enseguida vamos a ensayar. No es posible descansar un momento porque es desesperante hacer las comedias prendidas con alfileres: a pesar de ello el público de Reus estaba asombrado ante la compañía: tales cosas deben ver. Madrigal y Los pastores gustaron extraordinariamente: nuestro teatro es para todos los públicos y gusta más que el de nadie con sólo estar medianamente interpretado. Borrás anoche estuvo magnífico. Salí a escena en los cuatro actos. Había durante la representación un silencio imponente, y te advierto que es asombroso porque hacía un calor de los insufribles. Cuando las obras se sepan de verdad tendremos éxitos enormes, sobre todo con las cosas nuestras. Me dijo el empresario de Reus que Borrás siempre ha hecho estas excursiones con compañías de bandidos y por eso el público se retrae mucho. Sin duda él lo había notado y por eso ha hecho esta combinación: En resumen, hemos cubierto gastos y nosotros hemos sacado además los derechos de autor. Aquí supongo que ocurrirá lo mismo: estos son pueblos miserables, de quiero y no puedo. Todas las incomodidades reunidas: polvo, calor, malas comidas, suciedad por todas partes. No se te ocurra venir a ninguno de estos sitios. Yo iré a Barcelona. Mi único consuelo es que gasto poco. 7 pesetas todo comprendido y alguna que otra gaseosa. Además todo lo doy por bien empleado con tal de llegar a Barcelona sin angustias y sin exponernos a planchas que allí podrían costarnos un dineral. Veo que actualmente al público de todos lados le gustan ante todo los conjuntos y no pueden conseguirse más que a fuerza de ensayos.

Estoy bien y tengo apetito: pido siempre cocido. Haz el favor de pasarte por la Sociedad de Autores y ver a Sánchez Pastor: reclámale la liquidación diciéndole que estoy disgustado porque

aún no ha llegado. Después de tantos días. Dile también que no he recibido contestación de Martín Domínguez y que haga lo que le parezca en ese asunto.

Me acuerdo de ti muchísimo más que nunca. Me molesta mucho pensar que a ti también te incomoda el calor. Pero al menos estás en casa y tienes agua en los retretes. Esto es espantoso. ¡Pobre España! Se respira miseria por todas partes y eso que Cataluña es una de las regiones prósperas. Compadezco a D. Manuel y le deseo un pronto cuello marmóreo.

Una atrocidad de besos y abrazos. Trabaja todo lo que puedas. Me temo que en Barcelona tendremos que estrenar muy pronto obra nueva nuestra para ganar dinero. Somos autores favoritos de todos los públicos. Quiero que pensemos una obra cómica para Borrás, optimista quiero decir, como La loca de la casa, que yo creo que es lo que hace mejor. **GREGORIO.**

**28.- Carta sin membrete**

Niña mía: nada, que los públicos se vuelven locos con nuestras obras. Anoche gustó Amanecer tanto como en los mejores días de Madrid: la ovación final fue tremenda. No hacíamos pieza y sin embargo todo el mundo se quedó aplaudiendo. Y eso que ya sabes lo fríos que son los catalanes. Me presentaron a toda la gente oficial, que es la única distinguida que queda en Tarragona por obligación: gobernador, gobernador militar, director del museo, jefe de estado mayor. La gente rica está de veraneo. Todas estas familias me trataron admirablemente, y sin excepción me dijeron que debían ser mías todas las obras que representase la compañía. Con todas estas cosas estoy cada día más animado. En cuanto tengamos la compañía completa y haya corrido la voz, haremos unos negocios estupendos. Sí, hija mía, tendremos todos los miles de pesetas que necesitemos, y muchos más. Borrás gusta como siempre, la Bárcena enormemente, y la compañía mucho. Hasta dicen que ponemos las obras muy bien. ¡Figúrate! El decorado sí es bueno, pero todo lo echan a perder los sillones horrendos de estos teatros. Estamos ensayando Madame Pepita: saldrá mejor que nunca: la haremos por primera vez en Lérida. De dinero, igual que en Reus, cubrir gastos. No es posible conseguir más ni aspiramos a otra cosa. Mientras tanto se van dominando las obras y yo me voy haciendo cargo de las infinitas triquiñuelas de este negocio.

Iré a verte muy pronto, dentro de dos o tres días. El correo anda muy mal: hoy no he recibido carta tuya. Sigo bien de salud, pero tengo un calor a todas horas que no me deja vivir tranquilo. Estoy ocupado a todas horas. Me levanto a la hora de almorzar: inmediatamente al ensayo: terminamos a la hora de cenar, y enseguida me voy al teatro para inspeccionar la taquilla.

En cuanto tengas ánimos trabaja. Cada día veo más claro que ganaremos el dinero con las obras nuestras. Afortunadamente. Además únicamente en nuestras obras se puede lucir una

compañía como la que yo quiero tener. Y Borrás acabará por hacerlas a la perfección. En Madame Pepita está simpatiquísimo y gracioso. Anoche hizo Amanecer de modo insuperable. Y Los Pastores no hay que hablar. Y le gustan mucho: lo noto en que no le da pereza ensayarlas. Y sobre todo le gusta salir vestido de persona. Un millón de besos.

**29.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra**

Niña mía: te mando con el recadero seis camisas, seis pares de calcetines, seis pañuelos, cuatro calzoncillos y dos camisas de dormir. Que lo arreglen cuanto antes y yo lo recogeré cuando vaya a Barcelona. Hace un calor espantoso a todas horas: en el ensayo no podremos vivir. Madame Pepita adelanta, y mañana empezaremos con El Abuelo: además todos los días volvemos a ensayar la obra que va por la noche. Un horror. La loca de la casa le gustó poco al público, aunque parezca mentira. En cambio lo nuestro tiene mucho gancho: hoy va la venta mucho mejor que ayer. Podemos seguramente incluir en el repertorio de la compañía todas nuestras obras en la seguridad de que nada ha de dar mejor resultado. No te extrañe que todos los días te hable de lo mismo porque para nosotros tiene importancia suma. Y a mí me pone loco de contento, visto a todas horas que somos la actualidad literaria, y como a estos públicos no le llegan noticias de envidias y malquerencias, da gusto.

Se me olvidó decirte el otro día que estoy dispuesto a que ayudemos en todo a D. Manuel porque todo se lo merece por tantas razones. Pero la verdad no me resigno a sufrir la mala administración y el tupé de su familia. Él debe poner los pies en pared y no dejarse tomar el pelo. Estoy contento porque muy pronto iré a hacerte una visita. Te quiero infinitamente más que nunca y paso mucho tiempo haciendo grandes proyectos para cuando tengamos dinero en abundancia.

**30.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: no puedes figurarte lo mal a gusto que hago esta excursión: ya me falta paciencia para sufrir molestias físicas. Aquí hace un calor del malo y hay una barbaridad de moscas. He pasado la noche en un hotel de pretensiones que había buscado Blanca; verdaderamente infecto, y esta tarde me he trasladado a otro modesto pero limpio. Me cansé mucho en el viaje por el humo insoportable que ya me había atormentado en la estación y pesqué una jaqueca regular. Hoy estoy bien y he comido con mucho apetito. Llegamos a las diez y cuarto y la función estaba anunciada a las nueve y media. Figúrate cómo estaría el público: a pesar de ello Amanecer gustó muchísimo. Parece que en Lérida siempre han aplaudido nuestras obras con entusiasmo. Debe ser verdad a juzgar por la ovación que me hicieron al salir a escena. El negocio se presenta bien. Creo que ganaremos los sueldos. Es una ciudad más importante que las otras, aunque más cochina. Hoy no damos función y ensayaremos toda la tarde y toda la noche porque aquí hemos de hacer Madame Pepita y El Abuelo. Una friolera. Al terminar aquí no sabemos dónde iremos. Yo lo que quiero es ir a Barcelona cuanto antes y perfilar las obras ensayándolas seriamente con la compañía completa. Esta excursión era necesaria, pero eso no quita para que sea fastidiosísima. Las molestias se compensarían si ganásemos dinero, pero no es posible: pretender llenos en este tiempo con calor tan insoportable. Perdóname esta carta un poco aburrida y no te dejes influir por ella. Ya salí de Barcelona a remolque y de mal humor: todavía me dura por las molestias del viaje y de la instalación. Pero enseguida me animaré. Quiero que tú estés de buen humor y pienses con ilusión en la comedia nueva.

Haz el favor de pedir a Antonio López dos ejemplares de La mujer del héroe. Mándamelos inmediatamente: ya sabes, teatro Campos Elíseos. Si no los tiene él, pídelos por telégrafo a

Renacimiento. La dirección telegráfica es Renacimiento. Como no trabaja Borrás, quiero prepararla en los ratos en que él descansa de ensayar. Adiós, rica mía. No te olvido un segundo y tengo largas conversaciones contigo a distancia ¿las oyes? Iré a verte lo antes que pueda. Una atrocidad de besos y abrazos y muchas cosas a D. Manuel. **GREGORIO.**

**31.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Todo lo que te diga de Lérida es pálido ante la realidad: todos estamos rabiando por salir de aquí. No he visto nada tan sucio, tan feo, tan triste, tan antipático. Además hace un calor insoportable: hoy sobre todo. ¿hasta cuándo va a durar este año el verano crudo? Sigo con apetito, y como mucho: así me voy defendiendo, y te advierto que la comida es bastante mala.

Aún no sabemos con seguridad dónde trabajará la compañía al acabar aquí. Pero el día 10 lo más tarde empezaremos a ensayar formalmente en Barcelona, aunque hagamos alguna función en pueblos cercanos.

Ayer escribí a mi madre: te advierto que no la has engañado porque la he escrito tres cartas anteriormente, desde Reus, Tarragona y al llegar aquí. Me da mucha rabia que se pierdan las cartas.

Este viaje es una pesadilla: me aburro mucho porque no puedo hablar con nadie de las cosas que me interesan. Parece que vivo interinamente y es ya una interinidad muy larga. Además ya sabes lo que me ocurre: cualquier desequilibrio, los ratos de pesimismo se me agrandan porque no puedo contarte lo que me pasa. En fin, ya poco queda; paciencia. A ver si me escapo de aquí.

Este ratito de hablar contigo me está sentando muy bien. Celebro que eches fuera varios números de La mujer moderna, para que nos podamos dedicar al teatro nuestro sin interrupciones. Yo he vuelto a pensar en La Ilusión. Borrás podría hacer dos o tres papeles: el viejo más importante en el primer acto, el médico en el segundo, y algo que pensaríamos en el tercero. Todos tipos muy distintos. Ya sé que esto no te gustará; pero sería un modo de disculpar el estreno. Y esa, además de ser una obra preciosa, pudiera dar dinero. No creas que me deja de gustar el padre y la hija. Piensa en todo y ya decidiremos cuando nos veamos. ¿Qué te parece si nos vamos los dos a Madrid y luego tú sigues a S. Sebastián para hablar con José María?

Hasta mañana, vida mía. Todo lo cardo que tú quieras, pero te quiero más que si fuera de azúcar. **GREGORIO**.

**32.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: Hoy hace un día desconcertante: calor horrible, lluvia torrencial, tormenta horrible. Estoy verdaderamente aburrido; no te puedes figurar hasta qué punto. Y aunque me sigue el hambre ya no puedo comer porque me da asco la comida del hotel. Y no me puedo marchar como había pensado porque quedaría el negocio en el más completo abandono. Borrás está tan aburrido como yo y como todos, pero en vez de resignarse y seguir trabajando, se finge enfermo y no parece por el teatro más que cuando le viene en gana. Con lo cual te advierto que yo salgo perdiendo y las obras salen ganando, sin vanidad. Anoche, El Abuelo, quitando a la Romea que estuvo para matarla salió admirablemente: parece mentira con tan pocos ensayos y siendo una obra tan difícil. Y es que yo aproveché sus ausencias de estos días para ensayarla a conciencia, palabra por palabra. Él es un cartillero, que dicen los cómicos: coloca todas las obras del mismo modo rutinario, y he llegado a creer que no hace advertencias a los demás porque prefiere ser el único que lo haga bien. Todo lo contrario de mi sistema. Y cada día me convenzo más de que con buena dirección no hay actor malo: los mediocres parecen buenos y los malos regulares.

Afortunadamente aquí se va componiendo el negocio: no perderemos nada seguramente, y si aprietan las tres funciones de sábado y domingo ganaremos. Repetiremos El Abuelo el domingo por la tarde, en vista del gran éxito de anoche. Es casi seguro que haremos nueve funciones en Tortosa en 6 días, porque hay tres fiestas. Esta noche cenaremos bien probablemente porque nos dan un banquete íntimo en una casa particular a Borrás y a mí.

Hoy pienso dejar lista Madame Pepita: saldrá bastante bien.

Otra cosa que no te he dicho: el decorado de Borrás es horrible: hemos decidido renovarle casi por completo. Representa bastante gasto, pero si hemos de hacer negocios grandes es preciso

poner las obras mejor que nadie. Y si el negocio no es en grande, prefiero renunciar a él. Espero que tendremos éxitos enormes en toda España porque Borrás es mil veces mejor actor que antes. Anoche estuvo maravilloso de sobriedad, de emoción, de minuciosidad: se puso, en algunos momentos, por encima de la obra, que ya es decir. Está en la plenitud de su arte y acabará por ser a mi lado el actor más moderno del mundo. Hace las comedias para gustarme a mí.

Adiós, rica, voy a lidiar con los cómicos. **GREGORIO.**

**33.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: He tenido un dedo muy estropeado: ya está bien: no he querido decírtelo antes para que no te inquietases. Me daba el corazón que lo iba a pasar mal en Lérida; por eso salí de Barcelona tan a regañadientes. La primera noche, como hacía tanto calor, dejé el balcón abierto: por la mañana había mucho ruido en la calle y me levanté a cerrarle: el balcón era como los de Rosellón y no quería cerrarse: empujé con toda mi fuerza y como estaba medio dormido me cogí el dedo gordo de la mano derecha: fue tal el espachurramiento, que se me abrió por la yema y por la uña, que quedó casi desprendida. Me dolió horrorosamente y sólo pude darme agua fresca porque no tenía otra cosa. Cuando se pasó lo agudo del dolor, me quedé dormido otra vez ¡si seré dormilón! Al levantarme fui a ver al médico y me dijo que había dos maneras de curarme, una de señorito, cuidadosa y larga; otra de caballo, que consistía en meter el dedo cada dos horas en alcohol de 90 grados para tenerle bueno en 48 horas: acepté ésta armándome de valor, y en efecto estoy perfectamente ya. Pero no quieras saber lo que he sufrido. Tengo tan buena encarnadura que no he tenido ni un punto de pus: la uña se ha compuesto y ya el dedo ha vuelto a su primitiva forma, que cuando le saqué del balcón parecía cualquier cosa menos un dedo. Ya ni siquiera me molesta. Pero agradéceme los esfuerzos que he hecho para escribirte estos días doliéndome mucho y esforzándome para hacer buena letra. Ya pasó y ni siquiera me acuerdo. Esto unido a las otras incomodidades de este antipático pueblo, me ha tenido de un humor rabioso, que también ha mejorado con el dedo.

Anoche tuvimos casi lleno el teatro. Pero este público es frío y antipático. Hicimos Tierra baja, Borrás estuvo mejor que nunca y casi no le aplaudieron. No volveremos en nuestra vida. Hoy

reanudan negociaciones, los de Tortosa: si hacemos el negocio en las condiciones justas, va bien. Yo durante esos días pienso ir a Madrid.

Adiós, rica mía. Acuérdate mucho de mí y sobre todo ten buen humor para que yo me consuele. Sigo pensando en ir a verte de un momento a otro. Muchísimos besos. **GREGORIO.**

**34.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: Estoy de mal humor porque llevo dos días con dolor de cabeza y porque estas gentes imbéciles no quieren venir al teatro. Aún queda esperanza de saldar aquí sin pérdidas porque quedan jueves, sábado y domingo tarde y noche, que son días buenos. Pero ha de ser a condición de no repetir ninguna obra y como tenemos pocas es preciso ensayar deprisa y corriendo El místico para despedida de la compañía. ¡Un horror! El abuelo va el jueves y aún no se sabe. (Equivoco todas las letras por el dolor de cabeza) Hoy hemos ensayado sin parar de 2 a 8.

Hija mía, tienes que escribir muy deprisa la comedia nueva en previsión de que no dé dinero el repertorio en Barcelona. Hay que andar con ojo porque son muchas funciones y llevamos un presupuesto crecido. Me parece muy bien lo que me dices del mal genio del padre y la hija.

Perdona que te escribo hoy poquito. Voy a acostarme en cuanto inspeccione la entrada para ver si mañana se ha ido el dolor de cabeza. **GREGORIO.**

**35.- Carta desde Lérida, Sauret y Martín**

Niña mía rica: Tu carta de hoy me ha hecho feliz porque es cariñosa, y estos días estoy sentimental como Madame Pepita. No me lo agradezcas gran cosa porque influye grandemente el número de molestias que sufro en esta ciudad antipática y maloliente. Aparte el vicio de estar contigo y conversar de todo lo divino y lo humano. Y de decir tonterías, que es placer de dioses.

Anoche hubo poca gente en el teatro: gustaron Los Pastores y Madrigal: no aplaudieron mucho porque ya sabes que cuando son pocos son tímidos para manifestar entusiasmo, pero todo lo oyeron con ese silencio religioso que tanto nos satisface. Hoy en cambio, como es domingo, estará casi lleno según va la venta. No perderemos nada al final de la excursión, eso es seguro, y aún espero que saquemos los sueldos para que puedas cobrar ese ambicionado dinerito. Realmente olvidamos la situación creada por la guerra: eso influye seguramente más que el calor: la gente está acobardada. Es milagroso que podamos cubrir gastos con el crecido presupuesto que llevamos. Esto lo pienso cuando estoy sereno; pero a ratitos me desanimo aun comprendiendo que no tengo razón. En Barcelona todo el mundo dice que hay mucha gente favorecida por la guerra. Menos mal.

En el último número de España he visto dos poesías de La Luna Nueva. Me parece que están bien traducidas. Me da asco Juan Ramón. Sin embargo, conviene que aludas a esa traducción en La mujer moderna. Nadie se acuerda de nosotros más que cuando nos necesita. Es cosa sabida.

Me asusta pensar que esta semana tienen que hacer El Abuelo y M. Pª [Madame Pepita]. Esta tarde no hemos dado función para ensayar, mañana, el miércoles y el viernes tampoco hay función y ensayarán tarde y noche.

Haz el favor de enviarme a vuelta de correo un ejemplar de El Abuelo (novela). Seguramente encontrarás un ejemplar en casa de López. Que nos le cargue en cuenta.

El aburrimiento sin duda me ha abierto el apetito: devoro a todas horas. Así engordaré otra vez rápidamente. Duermo mucho. Adiós, vida mía. Quiéreme tanto como yo a ti, que ya es decir porque estos días me ha entrado una nueva furia de quererte. **GREGORIO**.

**36.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: He recibido el certificado con varias cartas: por cierto que la tuya es cortita y poco expresiva. Acuérdate de que estoy aburrido y molesto y que el único rato verdaderamente agradable del día es el de leer tu carta. No conozco población más seria que esta: da asco. Afortunadamente el teatro está dentro de un espléndido parque con árboles magníficos y aunque es desagradable llegar a él por la tarde con el calor horrendo que hace, en cambio luego da gusto. Ensayamos como desesperados, y aún así no sé cómo saldrá El abuelo. Y no hay remedio, porque aunque se haga, todavía es preciso repetir Amanecer y Los pastores y estas plazas no son para repetir.

Anoche telegrafié a Cristino Martos preguntándole si su hija Anita quiere contratarse: es guapa, elegante y buena actriz. Rosarito Pino me ha escrito diciendo que decididamente ingresa en la compañía. De ese modo reuniremos un grupo de mujeres si no hermosas, por lo menos sugestivas.

Tengo unos deseos rabiosos de ir a Barcelona: tomaré el tren en cuanto pueda: probablemente dentro de tres o cuatro días o antes. También quiero ir a Madrid antes de que empiece la temporada de Barcelona porque después sería difícil o imposible. Y me interesa que se firme el contrato, siempre que sea en buenas condiciones, porque inmediatamente empezarían a devolverme nuestro dinero.

Cuéntame todo lo que haces, aunque no tenga importancia. Cada día me pongo de peor humor con Blanca y con todos los servidores de Borrás. Es una cuadrilla de inútiles y lladres. En cuanto lleguemos a Barcelona hay que echarlos a todos.

Me dan sencillamente de comer y hago apetito. Duermo bien porque de noche no hace calor.

Si Anita Martos dice que sí, podré repartir todas las obras como es debido o tendré algunos disgustos al empezar porque me he equivocado al repartir algunos papeles, por ejemplo el de Madame Pepita. Es mucho para la Romea: me está dando que hacer y conseguiré poco. Es actriz para tipos episódicos, quizá porque solo lleva un año en el teatro. Adiós, rica. Te quiero: muchas millas y muy fuerte.

**GREGORIO.**

**37.- Carta con membrete de Sauret y Martín, Lérida**

Niña mía: acabo de recibir tu telegrama y ahora iré a ponerte un telegrama de madrugada. Excuso decirte que todos los días te escribo: si alguna vez no pudiera, te lo advertiría por telégrafo como de costumbre. Precisamente en la carta que debías haber recibido hoy, te explicaba con detalles que el otro día me cogí un dedo al cerrar un balcón y me ha molestado mucho, pero ya está bien. Si no te llega la carta, volveré a explicártelo. Anoche me acosté muy temprano: he dormido 14 horas seguidas y se me ha quitado el dolor de cabeza.

Pensaba haberme ido hoy a Barcelona ante todo para verte y además para inspeccionar la propaganda que ya debíamos estar haciendo, pero Borrás está perezosísimo y me deja solo en los ensayos, con tres obras nuevas entre manos. Este es el único defecto grave del trágico: la indolencia. Y cuando ensaya, no le dice a nadie una palabra para acabar pronto. La costumbre de improvisar tournées y de andar siempre entre malos cómicos. En lo cual se equivoca profundamente: en todos estos sitios tenemos menos gente porque están indignados con él a causa de haberles estafado otras veces con compañías de bandidos: todo el mundo me lo dice. Respecto al negocio, ayer estaba muy desanimado porque me dolía la cabeza, pero tienes mucha razón: esto no quiere decir nada. Es exacto cuanto dices: en Cataluña están hartos de ver a Borrás, y en el resto de España casi no le conocen: no ha vuelto desde que estuvo en la Comedia, hace diez años. También es cierto que no han hecho propaganda los empresarios estos miserables. De Barcelona en adelante, mandaremos a todas partes carteles grandes y chicos, prospectos ilustrados, retratos: para las tiendas, sueltos para los periódicos. Yo mismo iré antes.

No será verdad que tengamos que esperar a ser viejos para estar juntos: a no ser que la vejez nos llegue dentro de unos días. No habrá necesidad de separarnos porque nunca jamás

volveremos a hacer excursiones por pueblos infectos. Además, hemos de hablar muchas horas para preparar comedias. El repertorio de nuestra compañía le hemos de escribir nosotros: yo estoy loco recordando todo el repertorio, y no encuentro obras que valgan la pena, sobre todo de los modernos, y lo poco bueno que hay está demasiado hecho. Papeles de mujer no hablemos, porque ya sabes que ningún autor español se ha ocupado de la mujer.

El Abuelo saldrá bastante bien: cuanto más la oigo más me gusta, pero me parece que no le ocurre otro tanto al público. Galdós no les entra: parece mentira. Cuando estas obras estén listas estudiarán Hamlet y Señora ama.

**38.- Carta con membrete del Salón Nueva Cataluña - Campos Elíseos, de Lérida**

Niña mía: No te dije antes lo del dedo porque no era enfermedad: otra cosa hubiera sido si me hubiera tenido que quedar en la cama un solo día. Ahora llevo dedil porque me molesta si tropiezo y creo que cambiaré la uña: ya me he ido acostumbrando a prescindir de él. Verdaderamente tengo una encarnadura estupenda: ni una gota de pus. Y resistencia también tengo: llegué a acostumbrame al escozor y hasta acabó por gustarme cuando metía el dedo en alcohol. Los que estamos acostumbrados a sufrir dolores fuertes de cabeza, no nos asustamos ante ningún dolor.

Cristino Martos ha puesto un telegrama largo cariñosísimo agradeciendo la distinción y disculpándose de no poder aceptar el contrato porque está comprometida con Tallaví. Menos mal que siquiera lo agradecen. En vista de esto, como ya corre prisa publicar los libros, no sabiendo qué hacer telegrafié a Carmen Muñoz, la primera a quien hablamos en Madrid y que se volvió atrás porque su marido, de quien está separada, le obligó a ello. Ahora el marido transige, si le damos cinco duros en lugar de cuatro que era lo tratado. Hemos accedido, y ya está la compañía completa. Estará bien de mujeres, todas jóvenes, bonitas. Esta es actriz cómica principalmente, joven, agraciada, viste bien y es madrileña: quizás tendremos una buena Manolita. Y ahora es seguro que al levantarse el telón el primer día, dará gusto mirar a las muchachas. Cambiaré papeles en Amanecer: la mujer de París, que es buena actriz en papeles serios, como la niña del Abuelo, por ejemplo, hará la hermana; Rosario Pino, que es monísima, la feminista, y la otra muchacha, una que ahora hace la hermana, muy joven y agradable. Haré ensayo general tres días para ver los vestidos.

Hoy hacemos El Abuelo: habrá buena entrada. Yo estoy loco a fuerza de ensayos. Ayer dos veces El Abuelo y dos veces El Místico: en total 18 actos. Y con un solo apuntador: ayer no podía más, y lo comprendo porque apunté yo El Místico y me cansé mucho. No lo volveré a hacer.

Sigue el calor sofocante. Los de Tortosa ya nos ofrecen el 75% de la entrada.

Con dedo malo y con dedo bueno no te olvido un segundo y te quiero imponderablemente más que nunca. **GREGORIO**.

**39.- Carta con membrete del Salón Nueva Cataluña, Lérida**

Niña mía: anoche cené bien en una sociedad que hay aquí, el Chot-bot, en la cual solo puede haber diez socios. Se ocupan de arte y no han podido encontrar más que siete personas de buen gusto en Lérida. Es gente rica, simpática y verdaderamente inteligente. Tienen una casita en las afueras llena de cuadros y trastos viejos y una huerta espléndida. Parece mentira que exista ese rincón agradable en esta pocilga.

Hoy ya me da demasiada repugnancia la comida del hotel y no la he probado para no estropearme el estómago, pero no importa porque me atraco de huevos frescos y leche buena que me hago traer. Esto es un tormento insoportable. Y además hoy no se puede respirar.

Esta noche hacemos Madame Pepita: hay mucho vendido: será una de las mejores entradas. Sale regular: la Romea es muy bruta y está cada día peor, y Borrás no se sabe del todo el papel.

El dedo está casi curado, pero aún no me sirve para nada. Ahora tardo en arreglarme casi tanto como D. Manuel. Dile que no le he enviado El Alcalde porque no me la dan: ahora me dicen que está en Barcelona, y allí me dijeron que estaba aquí con el equipaje. Creo que le han perdido con otros muchos ejemplares.

Vamos a contratar también a la Torrea, que tiene muy buena figura y es grandota: no sé si te lo dije. Total, que tendremos una compañía buena de verdad a poco que valgan los que ahora contratamos. La misma Romea está bien de lo suyo: tipos cortos y pintorescos. También vendrá de segundo barba García Leonardo, que aunque no sirve para tipos elegantes como el de La mentira piadosa, es útil.

Saldremos de aquí el lunes, gracias a Dios. Mañana por la tarde repetimos El abuelo y por la noche va El Místico: no saben una palabra, tanto que mañana ensayaremos por la mañana y antes de la función.

También he sentido lo de José María. Esta noche pondré un telegrama a Ramón preguntándole qué tiene. Al fin y al cabo es un hombre de talento y estaremos muy ligados a él unos meses, y siempre seremos unos estúpidos sentimentales tú y yo. Si se le echa a perder el vientre, malo.

Rica mía, hasta pasado mañana. No puedes figurarte con cuanto placer escribo esas palabras. Tengo hambre y sed de hablar contigo. Esto es una desolación. No se puede vivir sin alimento espiritual ni corporal. ¡Hurra! **GREGORIO**. No te he hablado estos días de la guerra, aunque la sigo con más interés que nunca. Sigo creyendo por mil cosas que los alemanes están perdiendo. En el Chot-bol todos son aliados.

**40.- Carta con membrete del teatro Principal, de Tortosa**

Niña mía: el viaje a Tortosa no se acaba nunca. Mucho humo, aunque cerré las ventanas y un coche de movimiento infernal. La merienda buenísima: me la comí toda y estuve a punto de morder las tarteras: fue mi único consuelo, porque la conversación de Carmen Muñoz es poco amena: al cuarto de hora no sabíamos de qué hablar.

Según me han dicho, hubo poca gente anoche en el teatro, pero Amanecer gustó extraordinariamente: tanto que se repetirá el domingo por la tarde. Sin embargo, el negocio será bueno por los tres días de fiesta.

El hotel horrible: no hay modo de comer. Ya me pesan las horas como si fueran meses. Desistimos de las dos funciones de Tarragona. Es preciso ensayar seriamente en Barcelona cuanto antes. Hoy ha ensayado Carmen Muñoz, Manolita. Tiene condiciones de viveza y expresión, pero es muy afectada: no puede negar que ha estado en la compañía de Matilde Moreno. Yo le he dicho que hable en escena como cuando está fuera de ella. Creo que lo conseguiré. Estoy nervioso porque me encuentro mal a gusto, rabiando por instalarme definitivamente en Roselló. Tengo un recuerdo engañoso de Tortosa: entonces había viajado poco o nada. Es un pueblo vulgar. Las mujeres sí son guapas de verdad.

Voy a seguir ensayando: Amanecer y Madame Pepita. Es preciso conseguir que esté todo bien cueste lo que cueste.

Te echo de menos horrorosamente, pero estoy contento porque se acaba el éxodo. Quiero hablar muchas horas seguidas de La Ilusión. Infinitos abrazos. **GREGORIO**.

**41.- Carta desde el Teatro Principal de Tortosa**

Niña mía: No viene gente al teatro: es indignante. No quieren ver a Borrás por dos pesetas en un sitio donde solo ha dado tres funciones en toda su vida. Y pensar que en Lara, después de haber trabajado toda la temporada en el Español, encargaron casi todo el teatro para el debut al día siguiente de dar la noticia el Heraldo. Figúrate mi mal humor: hoy he pasado un día perro, pensando que nos ocurra lo mismo en Barcelona. Este es un país absurdo, vicioso, incomprensivo. Aquí también hay coupletistas por todas partes. Y además no tienen afición al teatro: sin duda por eso ha muerto el teatro catalán. En fin, ya lo veremos: por lo pronto lo estoy pasando mal. Mañana empiezan las fiestas y me dicen que todo el mundo se reserva: ya no creo nada porque he comprendido que hasta ignoran en todos estos sitios la existencia de Borrás. Esta tarde estaba de tan mal humor que a las 6 suspendí el ensayo y me fui con los chicos a ver patinar, que es aquí el sport favorito: Como no me conoce nadie y no temía hacer el ridículo, pedí unos patines cuidado por Tordesillas y París que saben, me lancé y parece que tengo grandes disposiciones porque a las tres o cuatro vueltas ya andaba sólo y hay quien tarda muchos días. Total, que me he alegrado porque el ejercicio físico me ha hecho olvidar todas las preocupaciones. Los ratos libres que me queden estos días los aprovecharé para aprender del todo. Siempre es agradable andar deprisa con poco esfuerzo. Y me conviene hacer ejercicio. Indudablemente las diversiones inocentes son las que más entretienen: o eso o la alta filosofía.

Estoy obsesionado pensando en La Ilusión: date mucha prisa porque va a ser algo grande. Es en lo único que tengo fe para salvar la temporada de Barcelona. Es obra de hondura, de brío, de interés, de gracia, de emoción, de ambiente. Creo que nunca hemos hecho nada tan completo: psicología, filosofía, sociología, de todo tiene. Y sobre todo humanidad y grandeza. Además creo

que te será fácil. No te preocupen las dimensiones: no importa que sea larga porque tiene línea amplia. Escribe todo cuanto se te ocurra que todo será interesante. Estoy verdaderamente entusiasmado, y tengo una impaciencia loca por oírla.

Por lo que dice Marco en su carta, ya debiera estar el cartel en Barcelona: reclámale en Correos y llévale en seguida a casa de Henrich.

Adiós, rica: te quiero más que nunca y me aburro infinitamente sin ti. Muchas cosas a D. Manuel. **GREGORIO**.

**42.- Carta con membrete del teatro Principal, de Tortosa**

Niña mía: Ayer estuvo el teatro lleno, pero hoy vuelve a estar muy flojo: será un mal negocio. El Sr. Blanca nos cuesta un pico: perdiendo se aprende. Es una verdadera lástima. Yo cuento los minutos que faltan para que termine esta odiosa excursión, que ya es una pesadilla. Pero aunque me molesta enormemente, no me apura porque de sobra encuentro justificaciones, y sobre todo veo que Borrás está tranquilo, y es una señal inmejorable. Con lo avaro que es, y cada día que pasa lo veo más claro, si esto fuera un mal síntoma estaría de un humor de perros y me miraría de mala manera. Por el contrario está más afectuoso que nunca y a todas horas habla de proyectos para largo tiempo.

Estamos volviendo a ensayar Madame Pepita por la Quijada, que aunque no es una maravilla estará bastante mejor que la Romea, aceptable en conjunto. Carmen Muñoz, regular nada más. ¡No hay actrices!: imposible conseguir que hablen con sencillez, y de matices, ni pensarlo. Sin embargo, se consigue algo machacando, pero es aburrido tropezar con gente maleada y ensayar siempre las mismas cosas. Borrás ya casi se sabe el papel de D. Guillermo, pero ahora le falta "hacerle". Todo se andará. Por lo pronto yo estoy malhumorado y más sabiendo que tienes incomodidades. Aquí también hizo frío ayer, pero hoy ha vuelto el calor. Tengo mucho apetito, pero no puedo comer lo que quiero porque me repugna el hotel. Este es un pueblo pueblo, sin pretensiones de otra cosa. El público de anoche era de lo más salvaje que puedas figurarte. Hacían El místico, y les daba risa todo, hasta lo más dramático, la muerte inclusive. No hubo silencio un solo instante en toda la noche. De las obras nuestras no te digo nada porque las han hecho con los acomodadores delante. Quedan perfectamente inéditas. No cabe en cabeza humana haber venido aquí. Poco queda y podremos hablar a nuestras anchas y resolver todas esas dificultades de que me

hablas. Recibí el telegrama: sí que está bueno el correo en Barcelona. Sí que los Quintero están finos, pero de todos modos son unos guarros porque solamente ellos se han negado a darme un título. Buena va a estar la temporada en Madrid: no hay una sola compañía aceptable: cuando vayamos nosotros dentro de un año con todo acoplado, se van a quedar boquiabiertos. Encantado de no estrenar allí este año, cada día más. Cuando vayamos estrenaremos dos ya probadas en distintos sitios y el público, nuestro público que no nos cambia por nadie, se volverá loco. Dile a D. Manuel que no veo el resplandor por ninguna parte. Un millón de abrazos. **GREGORIO**.

**43.- Carta con membrete del teatro Principal, de Tortosa**

Niña mía: Esta tarde hemos estado a punto de suspender la función porque no había veinte personas en el teatro: esta noche estará lleno. De ninguna volveremos a un pueblo como no nos den una cantidad fija y anticipada. Esta es una campaña para poblaciones de primer orden. Y el caso es que los que vienen aquí y en todas partes, se marchan entusiasmados. En fin, no hablemos más de esto: ya me he resignado y no quiero volver a ponerme y a ponerte de mal humor. No vale la pena porque nosotros nos lo hemos buscado: si hubiese venido sólo dos días a todos estos sitios, como hace M. Guerrero, hubiésemos llenado el teatro siempre a 4 ó 5 pesetas butaca. Perdiendo se aprende. Yo no dejaré intervenir nunca a nadie para hacer tratos. Ahora, quietos en Barcelona.

No creo que nos convenga Crianto en el primer acto. Debe ser un hombre normal: ya es bastante pintoresco que venga borrachito y en viejo verde. Sigo pensando a todas horas: se me han ocurrido bastantes detalles para el último acto, un poco difíciles de explicar. El criminal que llega es un rebelde, no un sentimental. Se queja a gritos de la organización social y no se arrepiente de lo que ha hecho: roba y mata porque tenía hambre y porque nadie le ha enseñado nada. Se ha escapado del penal y lleva dos o tres días andando a campo traviesa, aún con el traje de presidiario. Se indigna al ver que ni aún en la casa de Dios le dan de comer, no atiende a razones y se marcha renegando, a no ser que quieras que la monja le convenza: me parece que no. Con ese motivo, los chicos se insubordinan más y llega a ser aquello un verdadero motín: empiezan a romper sillas, cosa que han visto hacer en la plaza de toros, y hablan de forzar las puertas y echarse a la calle: hay alguno que quiere prender fuego a la casa: una escena de verdadera violencia. Uno de los muchachos dice horrores contra los ricos, otro se atreve a blasfemar, hay quien insulta a la monja. Ella los domina gritando más que ellos, y van por grupos dulcificándose ante las palabras de ella.

Cuando ya están casi todos dominados, el más rebelde grita y les dice a los demás que no se dejen engañar y que no sean cobardes: entonces ya no necesita la monja defenderse, porque unos cuantos chicos se echan como fieras sobre el que protesta y hasta uno le pega. Sigue ella hablando, y cuando todos están en calma, ella casi desfallece y llora por el esfuerzo nervioso terrible que ha estado haciendo todo el día. Entonces son los muchachos los que acuden a explicarse y consolarla. Uno de ellos toma la palabra y dice que ella les ha hablado de todo lo divino y lo humano para consolarlos, y en cambio no les ha hablado de sí misma para decirles que mientras las madres de todos no han sabido o no han querido ser sus madres, ella lo es de todos voluntariamente. Puede acabar el acto acompañándola todos los muchachos como perros falderos.

La monja puede haberles dicho que si la sociedad está tan mal arreglada, ellos son los llamados a modificarla por las teorías de D. Manuel, sin odio y con mucho amor. Infinitas cosas. No sé si me habré explicado: lo que sé es que estoy entusiasmado con la obra y deseando saber que has empezado.

No dejes de reclamar la música de Conrado y el cartel, yendo a la oficina de correos si el cartero no te da resultado.

Loco de ganas de ir a Barcelona. **GREGORIO.**

**44.- Carta sin membrete**

Niña mía: pasé el día de ayer molesto pensando que estabas en el tren y en el fastidio de ver tanta gente afligida a tu llegada. Don Manuel tampoco estaba animado, por lo cual las dos comidas fueron poco divertidas, aunque ambos teníamos apetito. Recibí telegrama y telefonema. Me citaron ayer a una conferencia Sagi-Barba y Luna, que me han entendido y vendrán mañana a Barcelona para hablar conmigo: está muy bien, juntos y sin Serrano pueden hacer algo serio. Como verás en el papelito adjunto, la entrada de anoche ha vuelto a ser decorosa. Sólo El Místico nos ha fallado. Tengo esperanzas de que Madame Pepita se porte muy bien, a pesar de la Quijada. Ayer te puse cuatro lineas y te envié unas cartas. Hoy te he puesto un telefonema a casa de Usandizaga, las cartas prefiero enviártelas a casa de Espinosa. Aunque dices estoy en casa de Usandizaga, no sé si vives allí o si estabas sólo cuando pusiste el telefonema. Estoy deseando recibir carta tuya y me temo que tarde mucho de S. Sebastián aquí. Me haces mucha falta, al ir a acostarme, al comer, y sobre todo cuando me estoy vistiendo. Esta mañana aunque estaba solo, hablaba contigo todo el tiempo. Por cierto, que he estado durmiendo hasta la tarde.

Borrás está muy cariñoso conmigo, pero anoche volvió a hacer muchas perrerías a la Bárcena en Tierra baja, más que el primer día, incluso volverse de espaldas o irse al foro cuando ella tenía que dirigirse a él. No sé qué se propone. Un millón de besos y abrazos. **GREGORIO.**

**45.- Carta con membrete de la Cía. Mtnez. Sierra**

Niña: recibo tu telegrama y te escribo a Madrid. No sé si habrá llegado a tus manos la correspondencia postal y telegráfica que he enviado a San Sebastián porque aún no he recibido ninguna carta tuya. Está muy bien el correo en Barcelona.

Todo marcha bien por aquí. El primer viernes de moda teníamos anunciado El abuelo, pero varios abonados nos rogaron que hiciésemos Amanecer, que como verás sigue vivito y coleando a la 12 salida. Ayer vi la película de Marquina: es de lo más estúpido que conozco y la hacen muy mal, sobre todo María, vieja, cursi, inexpresiva, un horror. Creo que será un fracaso. Lo siento como empresario y me alegro como particular... y también como empresario a la larga.

Una pequeña buena noticia. Ya sabes que siempre han acertado los copistas al opinar sobre nuestras obras, quizás porque si el interés de una comedia está por encima de las molestias de copiarla, ya se puede decir que es interesante. El caso es que Morales y doña Soledad no me habían dicho nada del primer acto de La ilusión y yo estaba alarmadísimo. Ayer al fin me habló Morales en su nombre y en el de un compañero: no la habían leído antes porque estaban copiando Otelo: están asombrados, dice que nunca ha leído nada tan admirable y que será sin duda el mayor éxito nuestro. Todo el mundo dice lo mismo.

Todos los días don Manuel y yo almorzamos en casa y cenamos en el Lyon d'Or. Ayer estaba yo inspirado, aunque me dolía mucho la cabeza (desde que te fuiste no me ha dejado de doler) y resolví la obra lírica que ha de hacer D. Manuel cuando acabe los Nocturnos. La resolví después de haberme dicho él que prefería hacer una ópera ligera, en vez de zarzuela ni opereta, y que hasta así le sería más fácil. Creo que he combinado un libreto movido y apasionado: son varios asuntos reunidos, que como sabes es lo que más resultado da, pero perfectamente acoplados, Clara

Farul, La Pasión, la novela de la madre con el joven que ve la vida a través de la bola verde, Primavera en otoño, El agua dormida, con muchos incidentes nuevos del todo. En cuanto hablemos un rato tú y yo quedará resuelto. También sería una comedia preciosa y de dinero, por lo pintoresca y lo emocionante.

Han traído tu abrigo: la forma y la tela están bien, pero el cuello y los puños no me gustan.

Muchas cosas a todas las familias. No dejes de hablar con Julio y que se entere bien de como marcha todo. Una atrocidad de besos y abrazos. **GREGORIO.**

**Nota escrita por Manuel de Falla:** Mil amistades de D. Manuel. Ya verá usted cuántas novedades le tenemos preparadas Gregorio y yo para cuando vuelva.

**46.- Carta con membrete de la Cía. Gregorio Martínez Sierra**

Hoy gran día: he recibido tu conferencia, una carta de S. Sebastián y dos de Madrid. Te estoy escribiendo en la plaza de toros, donde Borrás me ha arrastrado, y ahora vuelve a estar cariñoso, aunque anoche se metieran con él en Madame Pepita por equivocarse constantemente. La obra gustó extraordinariamente: hicieron dos verdaderas ovaciones a la Bárcena y a Collado. Había poca gente que hubiera pagado, pero el teatro estaba casi lleno porque regalamos mucho. Nos hemos equivocado con la película: en lugar de llevar gente, la espanta: ha sido un fracaso tremendo. Pero no importa porque de todos modos pagaremos la nómina esta semana. Yo creo que M. Pepita dará tanto que la anuncio hasta el viernes inclusive. el sábado irá Canción de cuna, que espero saldrá bien y dará dinero porque se espera con curiosidad. Ya no me preocupa que una semana hagamos poco dinero: ya sé que la temporada irá bien. No tenía noticias del estreno de Amanecer en Zaragoza.

Me alegra infinito que te haya gustado El amor dormía: yo tenía miedo. Que le diga Turina a Sagi Barba que le debe encargar la decoración a Amorós y Blancas, que tienen un boceto de Rusiñol precioso. Creo que si hiciera un esfuerzo podría estrenar La Culpa en Barcelona.

Insisto en que no debe preocuparnos poco ni mucho La Llama porque como autores del libro tenemos el derecho de intervenir en todo.

Después de la corrida iré a probar las condiciones de una señora muy encopetada de Barcelona que quiere dedicarse al teatro: ayer me la presentó Vilaregut: es guapa y distinguida.

Nos pasamos todo el día ensayando, desde las 12 de la mañana: claro está que yo ningún día llego a tiempo. Ahora preparamos Canción, Los románticos, Con flores a María y La fuerza

bruta. No hay más remedio que cambiar el cartel para ganar dinero. La semana que viene haremos el teatro de la Naturaleza, tengo muchas esperanzas.

Es prodigioso que nos defendamos tan bien sólo con un repertorio. No lo ha conseguido nunca nadie: la Guerrero, [...] y todos vienen siempre a estrenar en 40 días las obras que han estrenado en Madrid durante dos temporadas.

Cuento las horas que faltan para tu llegada. Una barbaridad de cosas. **GREGORIO.**

## III.2.- DECADENCIA DE LA COMPAÑÍA EN ESLAVA Y PREPARATIVOS PARA LA GIRA POR AMÉRICA. 1923-1926

### 47.- Carta con membrete del hotel Majestic. Barcelona. 1923

Niña: te voy a dar unos detalles para pensar en Una vida de mujer. Debe ser un pájaro de barro, como eran con todas las mujeres del siglo XIX, y siguen siendo la mayoría. Primero inocente e iluminada, después decidida a vivir intensamente, al casarse resignada y vencida por el convencionalismo cambiante: rebelde un momento, cuando se presenta (después de casada) el tercer hombre que debió presentarse el primero: y por último, a elegir: o decidida a que su hija realice el ideal que a ella se le ha escapado, o incomprensiva, haciendo con la hija las mismas injusticias que hicieron con ella cuando era joven: si optases por esto último, la hija podría ser una mujercita fuerte nueva y testaruda para conseguir su felicidad. Creo que tiene infinitas posibilidades pensándola y escribiéndola tú, aunque sea a la ligera. Ha de parecerse un poco a la viejecita de Flandes. Conviene no olvidar, para tocarlos ligeramente, los acontecimientos importantes de la vida pública de ese tiempo: la Revolución, La Restauración, Amadeo, la República, Alfonso XII, Frascuelo, todo lo que hizo D. Benito en sus episodios que son la fuente de información más cómoda. Te los mandaré y no tendrás que consultar otra cosa. También hay un libro de Francos Rodríguez, que no sé cómo se llama: es como una crónica periodística, que servirá de índice de acontecimientos. Tengo todos los muebles que se necesitan para la obra y muchos trajes. Acuérdate de Schubert, Chopin, Chueca, la chuleta con polisón etc.

**48.- Carta con membrete del Hotel Mayestic, Barcelona, martes. 1923**

Niña: te contaré unos cuantos chismes de teatro: casi todos los días sé por Mercedes, que como buena discípula de María, sabe más que yo de todo.

Fernando sigue enfermo, y temen que no tenga cura: no dicen qué tiene, o porque no lo saben o porque no se atreven: yo supongo que es la antigua mala vida que se venga. El caso es que ni trabaja ni se ocupa del negocio: María ha cogido las riendas por primera vez y está haciendo de las suyas. Ha despedido media compañía -a la mujer de Juan entre otros- y ha suprimido de un plumazo cinco empleados de contaduría. Ródenas parece que está alterado porque hace varios meses que no cobra -no pagan a nadie- y por añadidura, tiene algo que hacer porque han echado a la calle a sus siervos. Ya no les abren el Español este año. Se repartirán la temporada Ricardito Calvo, la Xirgu y Borrás. María hace en todas partes Mamá para su beneficio. Han echado también a García Ortega y Santiago ha pedido el papel de Medrano: aún saldrá mejor. En el Goya hemos hecho una media de 1629 pts. (para nosotros) durante 21 días que ha durado la temporada. En resumen, este año en Barcelona hemos ganado, limpios, diez mil duros. Es bastante, pero todo hace falta porque cuesta un ojo de la cara poner una obra en escena como es debido. Estos días no dejo de comprar lilas para El pavo real, porque no se acaba nunca y no hay otro remedio porque el público agradece cada día más el espectáculo. Anoche en Eldorado donde sigue la compañía Velasco: llevan 60 representaciones y estaba el teatro completamente lleno. Yo había desistido de poner obras caras, pero en vista de la mala temporada de Romea y de la espléndida temporada de Goya con Don Juan y El pavo, vacilo. Esto siempre tendrá para nosotros las ventajas de que los demás no saben hacerlo aunque quieran.

Fontanals me ha estado pidiendo dinero desde Madrid estos últimos días: en vista de mi negativa, ayer se presentó aquí dispuesto a conmoverme empleando todos sus infinitos recursos. Pero como me ha hecho últimamente cosas tan feas, me quedé tan fresco. Hoy se vuelve a Madrid como vino a no ser que encuentre dinero en otra parte. A pesar de mi negativa, no se enfadó, por el contrario me estuvo adulando todo el tiempo: esto me indignó más porque sé la causa. Consiguió hacer dos decorados para el último estreno de la Comedia y ha salido reñido para siempre con Julio que se quiso pegar con él porque el día del estreno faltaba casi todo. Ardavín ha intentado que ponga una obra suya en la Princesa, y María se indignó cuando se lo propusieron. Y Velasco le encargó unos bocetos, y no quiere nada con él. En resumen, que está en la calle, como era de suponer. Tiene aspecto cadavérico, una excitación nerviosa tremenda: parece un perturbado. Pero no me da lástima porque es un cínico y una mala persona.

Sigo inquieto hasta saber si recibes las cartas en Laaron porque en telegramas no saben donde está. Mis últimos telegramas los han trasmitido a Berlín.

Cada día me parece más acertada la idea de hacer Una vida de mujer y espero con impaciencia tu opinión. Puede tener mucha emoción y mucha poesía: es comedia, revista, espectáculo, en una palabra. Pero esa sí que hay que dársela a Marquina escrita como El pavo real, para que no tenga más que versificar. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

**49.- Carta con membrete del hotel Guria, San Sebastián, miércoles. 1923**

Niña: supongo que las cartas de estos últimos días no te habrán llegado porque los carteros han hecho huelga de brazos caídos: es decir, han salido a repartir como de costumbre, pero han vuelto sin repartir nada. Esta carta se la daré a Ricardo Costa para que la eche en Hendaya.

Ayer, al fin, recibí la explicación del huerto de Dª Inés: nueve días ha tardado. Te puse un telegrama, pero temo que tampoco te llegue porque los telegrafistas ayudan a los carteros.

Me ha gustado muchísimo lo que se te ha ocurrido: eso da sentido a la obra, y es precioso. Para el lío central aprovecha todo lo que te parezca interesante y sobre todo no vulgar de lo que te he contado. Hasta que no me digas cómo lo ordenas no quiero aconsejarte nada porque en este argumento me voy sin querer a cosas demasiado trilladas: en cambio lo tuyo es simpático, puede tener emoción, y se presta a hacer bonitos versos. Cuando tú me cuentes el plan general, yo te pondré peros y añadiré o modificaré lo que se me ocurra. Ahora tendrá el doble encanto de pasar de España a Venecia, y regreso.

Varios consejos, que también te di cuando escribiste El Pavo Real: procura que no intervenga mucha gente. Los personajes principales, nada de tipos episódicos (a no ser que tengan un gran relieve) y poco acompañamiento: eso facilita la interpretación y ahorra mucho dinero en trajes, que es lo caro.

No te importe hacer bastantes cuadros, cortos e intensos: tengo pensadas varias cosas para hacer rápidamente las mutaciones, y las decoraciones no salen caras, ahora que solo tengo el sueldo de Bürmann. En El pavo real han divertido mucho a la gente los cambios de lugar, y a Marquina siempre le será más fácil hacer escenas rápidas. Lo que más ha asombrado a la gente, tratándose de una obra del autor de Ebora, es que no para un momento. Ya te dije que corté sin piedad, y él tuvo

una paciencia sin límites para hacer composturas y enlaces. También le he acostumbrado definitivamente a quitar todos los ripios y todas las palabras que no son claras.

Sigo teniendo miedo a la temporada: empiezo con La hora mala y el lunes estrenaré El pavo real. Muchísimo cariño. **GREGORIO**. Temo que con la huelga no me llegue El capitán sin alma, y este hambriento de Olmet no me deja vivir.

**50.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. 1924**

Niña: he estado conferenciando largamente con Sandoval acerca de tus piernas: dice que este invierno se preocupó de pensar y consultar libros y que llegó a convencerse de que no es nada, y que ahora, el hecho de que te haya ocurrido algo semejante en la otra pierna, le ratifica que se trata de fenómenos puramente nerviosos. No se ha conocido ni se conoce ninguna enfermedad que tenga esos síntomas en las dos rodillas. Te aconseja que te despreocupes en lo posible, y me asegura que no hay el más leve motivo de alarma. Claro es que habló como siempre de que los médicos no saben nada, de que todo el mundo se cura solo, sin ayuda de la ciencia, etc. Pero como yo creo a ciegas en sus diagnósticos, y le acosé a preguntas, me ha tranquilizado. Únicamente siento las molestias, y sobre todo deseo que no te duela. De mis tripas me dijo: eso sí es serio, porque es enfermedad indudable; pero está en mi mano curarme si observo el régimen con rigor y constancia. Supone que el ataque fuerte de Sevilla se debe a que ha vuelto a aparecer en casi toda España, como el año pasado, esa especie de cólera benigno de todas las ciudades poco higiénicas, que trae el calor invariablemente. Me cuido mucho. Ahora estoy bien.

Me ilusiona mucho leer el acto primero de Torre de marfil: supongo que estará muy bien, precisamente porque no te ha costado demasiado tiempo.

Me parece bien, puesto que ese es tu gusto, que te compres una casita por esas tierras, pero piensa si no sería mejor alquilarla por años para tener la ventaja de cambiar de sitio cuando te apetezca. Ya sabes que las mudanzas tienen mucho encanto. Y si te decides a comprar, haz primero averiguaciones suficientes.

Hoy probablemente alquilaré Eslava a Mackinley, que ha formado una compañía para estrenar sus obras: ahora la tiene en el Español, y lleva perdidos dieciocho mil duros en un mes y

aún no ha estrenado: supondrá que en Eslava se le va a llenar como a mí. Le he pedido diez mil pesetas por los días que quiera hacer de aquí a fin de junio, pagadas por adelantado, y con toda serie de garantías para todos los otros gastos que corren de su cuenta.

Te he enviado dos libros de comedias inglesas que me manda Granville Barker: hoy he recibido otros dos que te mandaré mañana, con otro italiano para que leas una comedia, Cocolina per bene, que me proponen.

También recibirás una comedia en un acto y dos cuadros. El hombre que se equivocó de cuarto, que ha escrito Honorio Maura con un asunto que creo haberte contado: le di el plan detalladísimo y todo el proceso del diálogo, con la condición de que le siguiera fielmente. Quise hacer una prueba con esta obra corta para ver si se le puede utilizar en cosas más importantes, y lo ha hecho bien. Tú tienes que añadir lo que se te ocurra, si lo crees conveniente, y sobre todo corregir la sintaxis de algunas frases que están muy torpemente escritas. Como es labor de un par de horas, devuélvemela corregida cuanto antes -Tengo pensada para él una obra en tres actos, que le va, y que me parece original, divertida, muy moderna. Ya te la contaré-.

No dejes de avisarme con anticipación bastante cuando cambies de señas. Dentro de dos o tres días iré a Zaragoza. Ayer terminó la compañía en Huelva: cuatro funciones a 1800 de tanto alzado. El negocio en Zaragoza y Barcelona es indeciso, aunque creo que se defenderá: y de allí en adelante, me parece seguro.

Ayer vi a Nati: Luis está mejor y ha vuelto a pasear. Me preguntó por ti y le conté la entrevista con Sandoval completamente tranquilizadora.

Arniches me ha leído casi todo el primer acto de Petite peste, localizado en España: muy gracioso, con tipos nuevos y diálogo ingenioso: si sigue así, puede ser un gran éxito.

En cambio el primer acto de Ardavín es una equivocación completa: le he convencido, le he hablado mucho y estoy seguro de que acertará al fin, aunque le cueste trabajo. Leímos juntos el plan, que está admirablemente. Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**.

**51.- Carta con membrete del teatro Principal, de Zaragoza. Martes. 1924**

Niña: el primer acto de Torre de marfil es perfecto, para mi gusto. Tiene emoción, interés, gracia legítima, madrileñismo simpático y auténtico, proporción exacta, está admirablemente compuesto y es extremadamente agradable. Tiene además calidad literaria, verdad en los sentimientos, psicología sutil y sencilla al mismo tiempo como conviene a la calidad de los personajes, que son todos seres vivos y perfectamente diferenciados. Creo que al público le gustará también mucho, y a la crítica si quiere decir la verdad. Y como los temas de los actos siguientes son aún más interesantes y más hondos, espero que será obra de verdadero éxito. Además es una nota nueva en el teatro y pueden fácilmente representarla bien. Estoy en los ensayos generales de Mujer que ya va saliendo, aunque no del todo a mi gusto. Tengo empeño en estrenarla aquí para que los actores se prueben ante el público en las dos representaciones que se harán, y así llegar a Barcelona, que es plaza importante, más entonada y más dominada. Yo desde el público estudiaré la interpretación y volveré a ensayar después para rectificar: Bürmann ha hecho dos decoraciones muy originales.

El negocio sigue marchando. Calculo que haremos una media de 1500 para nosotros, y acaso algo más si los últimos días se animase: todo depende de la temperatura, porque el éxito es muy grande.

De salud, bien -ojalá se te hayan pasado a ti todas las molestias.

Desde luego me parece bien aprovechar la baja del franco para comprar la finca. Entérate bien antes. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**52.- Carta con membrete del teatro Principal. Zaragoza. Domingo. 1924**

Niña: como te dije en el telegrama, Mujer tuvo ayer un gran éxito, franco y unánime. Se hizo por la tarde con público de abono, los elegantes de aquí, y por la noche con público normal, y en ambas representaciones; que presencié desde un palco para no engañarme, el auditorio estuvo complacidísimo. Y estaba lleno las dos veces.

La impresión más agradable es ver a todo el mundo tan atento, con gesto interesado, sin moverse hasta que cae el telón; sin que nadie tosa, ni se inquiete. El primer acto interesa muchísimo, se ríen en casi todas las frases de Fernanda cuando dice a Estrella que está enamorada, y el contraste de la última escena les hace aplaudir con calor.

El segundo divierte constantemente, sigue interesando, se ríen muchas veces, algunas con estrépito -por ejemplo, cuando dice Estrella: ¿mi marido? ¿dónde está mi marido?, cuando cambia Gabriel las cartas, durante las dos primeras escenas, todo lo de los criados, la escena de Fernanda, todo, en una palabra. Es el que aplauden con más entusiasmo.

El tercero le escuchan encantadísimos, se ríen también muchas veces, les sorprende un poco la actitud de ella cuando le echa del cuarto, les complacen muchísimo las dudas de ella de abrir o no la puerta, y aplauden francamente al final.

En resumen, les llevas por donde quieres durante toda la representación y el éxito corresponde exactamente al propósito. No se puede pedir más, y ojalá ocurra lo mismo en todas partes. Ocurrirá seguramente siempre que haya público de buena fe, sin gente del oficio de mala fe.

Mi impresión personal, excelente. Es un manjar de verdad exquisito, en su punto, una comedia civilizada, moderna, sutilmente ingeniosa, un poquito amarga, admirablemente construida

y proporcionada. La presentación gustó también mucho, porque tiene las mismas cualidades de la comedia. La alcoba es deliciosa y el juego de luces precioso, como un esmalte.

La interpretación al público le ha parecido magnífica: a mí muy incompleta. A ratos, sobre todo en las dos primeras escenas del acto segundo y en el final del tercero, exactamente lo que se pide: el resto, indeciso. Pero a Madrid llegará ajustada del todo porque quedan muchos sitios donde hacerla.

Y lo más importante, para tu satisfacción es que estás en el pleno dominio del oficio del público y que esta obra, no obstante lo leve del tema y la frivolidad del procedimiento, es jugosa y sabrosa de diálogo como pocas y variadísima de matices. Enhorabuena, y muchísimos abrazos, y ojalá se te hayan acabado todas las molestias físicas, que rabia me da que te duela nada. **GREGORIO.** Escríbeme y mándame a Barcelona, teatro Novedades, lo que quieras. Necesito pronto, si ya las sabes, las notas para las decoraciones de los actos segundo y tercero de Torre de marfil, que ahora tiene Bürmann tiempo para pintarlas. No me dices qué te ha parecido el acto de Honorio.

**53.- Carta sin membrete. Viernes. 1924**

Niña: anteayer te escribí y te telegrafié la llegada a Barcelona: ambas cosas iban dirigidas al Hotel Alexandra: reclámalas.

Estos días estoy interesadísimo con la política francesa. Estos últimos años temí que la política reaccionaria duraría más tiempo en Europa, y me regocija mucho el triunfo izquierdista en Inglaterra y en Francia: paladeo con verdadera delectación la derrota de Poincaré, y aún más la situación ridícula de Millerand, que es todavía más antipático. Vuelvo a esperar con impaciencia la llegada de los periódicos franceses, y apuro la información política hasta la última línea -Era un placer del que estaba privado porque cuando triunfan los enemigos es mejor no enterarse - Mussolini, siempre acomodaticio, parece que se desmoviliza. Únicamente el buey de Primo de Rivera sigue tan tranquilo, sin dar importancia a nada y creyéndose el rey del mundo. Lástima que las izquierdas españolas no existan. En realidad, aquí no existe nada. Es desesperante la inconsciencia animal de nuestros compatriotas, que viven, no al día, al minuto, y nunca se dan cuenta del peligro que corren, aunque tengan el pan en el tejado. Ahora se ha añadido a la afición taurina, la locura por los deportes, y no hablan de otra cosa. Por eso en el fondo me regocija el absurdo fracaso del equipo español en París. Sigue siendo exacta la frase de Silvela: la opinión no tiene pulso. Aquí hay una crisis industrial feroz: gran cantidad de fábricas cerradas y el resto trabajando una semana sí y otra no: el obrero, por lo tanto fastidiado, y el patrono más porque desde hace un año está agotando los ahorros. Solo se defienden, como siempre, unos poquísimos grandes industriales y otros cuantos banqueros privilegiados. El caos.

En Barcelona el negocio será mediano: de todos modos cubriremos holgadamente, y acaso se ganen unas pocas pesetas. De todos modos yo estoy contento de la excursión, y de aquí en adelante irá bien en todas partes.

En Eslava sigue Mackniley perdiendo dos mil pesetas diarias, pero tan tranquilo, siempre borracho y sonriente.

Espero que ya se te habrán quitado por completo las molestias del oído, y lo deseo con toda mi alma. Cada día sufro con menos paciencia las molestias físicas. Yo todavía no he tenido dolor de vientre, pero no estoy a gusto como en Zaragoza, donde no me ha dolido nada ni un día, hasta el punto de que casi me gustaba la ciudad, tan aborrecible.

He dado orden a Julio para que compre los francos.

Espero con impaciencia el segundo acto de Torre de marfil, que va a ser una comedia preciosa. Aquí estrenaré Cada uno y su vida. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**54.- Carta con membrete de la Compañía Martínez Sierra. 1924**

Niña: he recibido la carta y el 2° acto de la opereta, que sigue estando muy bien. Mañana te enviará Julio 3.000 pesetas.

Sí que te ha dado guerra el agua: en Madrid ha llovido poco, pero desde hace unos días hiela que es un horror. De mis tripas estoy mejor, pero aún me molestan un poco. No hago exceso de ninguna clase: pobre de mí si no siguiera el régimen con toda seriedad.

Me alegra que al fin se te vayan arreglando las dificultades de instalación. ¿No será más molesto, aunque más corto, el viaje por Barcelona? No tengo precisión de nada en París, pero si al fin pasas me gustaría que vieras Le fruit vert en Varietés.

Algún encarguillo más te daré, que puedes comprar en Niza, pero en este momento no lo recuerdo. Mañana te lo diré. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.** En este momento acabo de leer una carta de Carlos de Batlle, diciéndome que uno de estos días ultimará detalles para la actuación de la compañía en el teatro Fémina. Y pienso que es muy conveniente, casi necesario, que pases por París y hables con él de eso. Como es un hombre tan fantástico, no me fío de las cartas, y en cambio vis a vis se saca siempre algo en limpio. Además también Batlle es del Comité de la Exposición y puedes averiguar también algo. Lo primero que necesito saber es las condiciones económicas -me refiero a los espectáculos que se puedan llevar a la Exposición. Batlle vive 20, Avenue des Gobelins.

**55.- Carta con membrete del teatro Novedades, viernes. 1924**

Niña: no te puedes figurar lo que me estoy divirtiendo estos días con las desdichas de Poincaré y Millerand. Claro está que siempre tiene uno miedo de que los que vienen vuelvan la casaca, pero desde luego son hombres mejor intencionados y más puros. ¡Y algo es algo! no olvidemos que hace dos años Léon Daudet cortaba el bacalao en Francia, hasta el punto de que el mismo Gobierno tenía que contar con él, y ahora ni siquiera ha conseguido salir diputado.

Estos días anda medianamente el teatro porque están aquí los reyes de Italia, y todo el mundo va a las diversiones gratuitas. Es lástima porque se había encauzado la temporada. Afortunadamente hoy de madrugada se marchan. De todos modos el negocio no será malo, y ya es decir porque todos los teatros andan de cabeza. Únicamente se defiende la Artigas, estos días está ensayando El cisne.

Ahora acabo el ensayo general de Cada uno y su vida, que se estrenará mañana. La hacen bastante bien y creo que gustará mucho. Es simpática, está muy bien escrita, perfectamente desarrollada e interesa constantemente. No se puede pedir más. No he cortado nada aunque comprendo que quizá alguna escena sea un poco larga, pero prefiero verlo con el público. También estrenaré mañana un acto de Honorio Maura y el maestro Romero, Noches de Libourne, que es un restaurant elegante de San Juan de Luz. Es precioso de presentación y de juego de luces, la música es agradable y la representan admirablemente. Este espectáculo de actos muy distintos acabará por cuajar y nos dará dinero. Tiene la ventaja de que no cuesta trabajo ni preocupación ensayarlo, y ya me cuido de que no cueste dinero, ya que aprovecho trajes que ya tengo, y sólo hago nuevas las decoraciones que cuestan poco.

Te he enviado ¿Qué hacemos con Serafina? que quiero hacer en el beneficio de Collado, pero en dos actos porque el tercero es francamente malo. Tienes que hacer una escena muy breve al final del segundo: el padre de la novia vuelve con ella a devolver a Serafina, que la hija se llevó a su casa. Con este motivo se deshace el lío, la madre se lleva a Serafina, los otros se casan y cae el telón. Repasa un poco el diálogo, solo para cortar y quitar ordinarieces, pero sin tomarte trabajo, a la ligera.

Te mando una carta de Granville Barker y un artículo. Ya los he leído. Por lo visto han hecho mal La mujer del héroe. Todo el mundo me trae comedias de Pirandello. Muchos abrazos.

**GREGORIO.** Recibí la explicación del decorado de Torre de marfil: espero el acto segundo con impaciencia.

**56.- Carta con membrete del teatro Novedades, de Barcelona. Sábado. 1924**

Niña: acabo de leer el acto segundo de Torre de marfil y me parece magnífico. Además de ser muy teatro, tiene una calidad literaria excelentísima, muy moderna y personalísima. Gracia fresca, emoción, hondura, intención, estilo, factura, nada le falta. Creo que será una de nuestras mejores comedias. El tipo de ella, seria, valiente, fuerte: el carácter de él, que consiste en no tenerle, puesto que siempre es un reflejo de la novia o de la madre, y sobre todo la madre, presente en cuerpo y alma, como me decías, a través de la angustia del hijo, todo son aciertos completos. Muy bien el preceptor -y era una escena bien difícil y la intervención de Rafael y de Inés - Precioso el final. Y obra muy española, puesto que esa madre terrible es y sobre todo ha sido tan abundantemente repetida. Estoy contentísimo. Que sea enhorabuena. El acto tercero no te costará mucho trabajo porque es agradecido y está perfectamente definido en la novela. En cuanto los copien empezaré a ensayar los dos actos. El papel de Gabriel es dificilísimo: veremos qué hace Crespo. Afortunadamente tiene el físico justo y está en la hora de la docilidad. Puede que acierte. Y como la obra me gusta tanto, y estoy descansado de ensayos gracias a Baena, la trabajaré con paciencia y entusiasmo. Que sea enhorabuena. E insisto en que, no obstante tus achaques escribes mejor que nunca y le das a todo una calidad de primerísima.

Los franceses no se han decidido a elegir un presidente de la república radical del todo: acaso sea un acierto, porque Doumargue impedirá que los reaccionarios se agiten demasiado. Por cierto que es protestante, y al parecer hombre decente. De todos modos Millerand se ha ido a la m..., que es donde debe estar. Claro es que procurará dar guerra, pero mientras tanto los socialistas se cuidarán de echar raíces.

En cuanto me telegrafíes se comprarán los francos: no pases cuidado. Mañana volveré a escribirte para darte cuenta del estreno de Cada uno y su vida. Muchísimos abrazos.

**57.- Carta desde el teatro Novedades, de Barcelona, domingo. 1924**

Niña: como te decía en el telegrama, el éxito de Cada uno y su vida fue realmente extraordinario. Interesó desde el primer momento, y a medida que adelantaba la acción y se iban dando cuenta de la intención del autor, el público se caldeaba como pocas veces. Hubo yo no sé cuántos murmullos de aprobación, interrumpieron cuatro veces la representación con aplausos muy fuertes -cuando Irene dice "nos separan los treinta y cinco escalones que hay de la portería al principal", el mutis de Irene y el muchacho, cuando la hija dice que no se casará con Enrique y al final del párrafo elocuente del doctor hablando de los padres y los hijos. Al terminar la obra, una ovación clamorosa que duró mucho rato. Algo parecido al primer acto de Esperanza nuestra. Ya ves como tengo razón al decirte que estás mejor que nunca, y que haces lo que quieres del público. Es muy agradable comprobar que el público no necesita de obras desatinadas para entretenerse. Claro está que en Barcelona casi siempre tienen más sensibilidad que en Madrid -ejemplos, El reino de Dios y Don Juan de España-, pero estoy seguro de que poco más o menos ocurrirá lo mismo en todas partes, y ya lo veremos en Torre de marfil, que me parece como obra maestra. El resto del programa gustó también, aunque no tanto, como es natural.

Te mando La Lepra de Rusiñol y una obra en un acto de Pirandello -que por cierto podría haber escrito Rusiñol- para que me las traduzcas. He vuelto a leer La Lepra y me ha gustado mucho. Es además muy a propósito para este espectáculo de actos, que es preciso llegue a tener calidad. Pero no te ocupes de nada hasta que hayas terminado el tercer acto de Torre de marfil. Ya he enviado a Julio las instrucciones para la compra de francos.

Estaré en Barcelona hasta el 3 de julio inclusive. Desde el 4, teatro Gayarre, Pamplona. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.** Se me ha perdido la copia de la liquidación de este mes, pero recuerdo que el ingreso en el Banco es de 3.050 pts. (Tres mil cincuenta pesetas).

**58.- Carta con membrete del teatro Novedades. Barcelona, miércoles. 1924**

Niña: te supongo encantada con la compra de la finca: supongo también que ya tendrás en tu poder el dinero porque Julio me telegrafió que te había enviado.

Te mando La patente, de Pirandello, para que la traduzcas: tiene otras obras en un acto bonitas, y estoy leyendo también las grandes para elegir un par de ellas. Aun no tengo el contrato de Ma non è una cosa seria: le tendré enseguida, acaso mañana, pero mientras tanto no hagas nada por si acaso se presenta algún inconveniente.

La temporada aquí, como verás, se sostiene bien, y te aseguro que dada la horrorosa crisis industrial y la competencia es un milagro. Más aún, teniendo en cuenta que no traigo ni una sola obra de gran éxito, y en Barcelona, el público es indudablemente más inteligente que en Madrid. En realidad hasta ahora solo han gustado Una noche en Venecia, Cada uno y su vida, Los milagros del jornal y Salmantina. Y espero que también Mujer. Todo lo demás ha fracasado: pero se hacen lenguas de la postura en escena y de las interpretaciones, y eso nos salva. La temporada próxima será mucho más interesante: todo el material preparado es más o menos interesante, y no creo que haya nada francamente idiota. No sé si te dije que Muñoz Seca se hace el ofendido sin motivo ni fundamento; solo alega que no he estrenado en Cádiz La muerte del dragón. ¡Figúrate! Yo me alegro, porque saliendo de Madrid, da vergüenza representar sus obras, y aunque no hubiera sido capaz de renunciar a ellas por mi voluntad, celebro que no me las lleve -o que deje una temporada de estrenar en Eslava-. Tengo, en cambio, Linares, Arniches, y las nuestras. Por cierto que estoy esperando con enorme impaciencia el acto tercero de Torre de marfil, pero sin miedo, porque tengo la seguridad de que estará bien. Estás de buenas: todo lo que has hecho últimamente tiene

vibración, interés constante y un gran encanto, que es lo más importante. Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**.

**59.- Carta con membrete del teatro Novedades. Barcelona. Sábado. 1924**

Niña: cuando Julio me dijo que te enviaba el dinero que pedías en pesetas, le dije que pusiera los veinticinco mil francos en una carta de crédito: de modo que ahí seguirán, y aunque se tarde en pedirlos los cobran al precio del día en que se compraron.

He recibido La Lepra y Serafina. Ya tengo el contrato de Ma non è una cosa seria, y por lo tanto puedes traducirla cuando quieras. También he pedido otra comedia en un acto a Pirandello, Limones de Sicilia, que me ha parecido preciosa, pero aún no me han contestado, y escribiré pidiendo la que tú me dices.

Sigo estos días la política italiana con mucho afán. Me parece que Mussolini está perdido y que ya no tiene compostura. Me regocija altamente en primer lugar porque me es muy antipático, y sobre todo porque creo que un fracaso influiría en la situación política española, precisamente porque es un remedo de aquélla. Aquí se ponen las cosas cada día peor: es grave para un país un desgobierno prolongado, y estos van de desatino en desatino. En Cataluña están haciendo torpezas inauditas. Y lo peor es que ya no hay seguridad personal ni libertad de opinión. Se ahoga uno y se avergüenza. Yo quiero hacer el desentendido y no pensar, pero a cada momento ocurre algo nuevo que le saca a uno de sus casillas. La tienen en lo más hondo, en lo que considera uno la dignidad de ser humano. Y es muy difícil seguir siendo prudente. Sin embargo, no hay otro remedio porque esta gente hace lo que se le pone en las narices sin encomendarse a Dios ni al diablo, y no respetan personalidades ni prestigios ni conductas. Únicamente son benévolos hasta la exageración consigo mismos. Y no creo que se derrumben si no les dan el empujón de fuera. Muchísimos abrazos.

**60.- Carta sin membrete. 1924**

Jueves. Niña: mañana a las 12 firmaré el poder: no ha habido más remedio que traducirle porque la ley no permite a los notarios redactar poderes más que en castellano, pero me dicen que es sencillísimo encargar a un traductor jurado en Francia que lo traduzca. Enseguida iré al consulado para poder enviártele mañana mismo.

El éxito de Mujer en Barcelona ha sido de verdad extraordinario. No puede darse nada más franco, más unánime ni más completo. Desde la primera hasta la última frase, todos produjeron el efecto apetecido y los aplausos fueron calurosísimos. Yo oí decir: de estas noches entran pocas en libra. Y muchos decían: "Parece que estamos en el teatro más refinado de París". Éxito de obra, de postura en escena, de interpretación. Y además éxito de dinero: el ingreso de anoche ha sido el más alto de todos los días de moda, y el de esta tarde -inverosímil porque hace un calor insoportable y es día de trabajo -incomparablemente mejor que el de las otras funciones de tarde -ya no cabe duda de que es obra viva, duradera y de mucho resultado económico. Es lástima haberla estrenado tan tarde -porque acabamos hoy- y hubiera dado dinero de firme, y eso era irremediable porque en Zaragoza no me gustó más que a medias la interpretación y he vuelto a ensayarla aquí como si no se hubiera estrenado porque el resultado en Barcelona me interesaba mucho, y recordaba el buen resultado que dio volver a ensayar de nuevo en Madrid Una noche en Venecia, después de haberla hecho en San Sebastián. Aun ahora faltan matices, pero los conseguiré para San Sebastián. La interpretación de las obras tiene una importancia extraordinaria, no en cuanto al lucimiento personal de los actores -que a veces triunfan ellos y perjudican a la comedia- sino en cuanto son los encargados de transmitir al público con exactitud lo que el autor ha escrito. Por eso me ha dado quehacer esta obra, y aún me dará más Torre de marfil. Pero creo haber conseguido hacer llegar al

público la gracia alada, el puntito de amargura, la burla seria y los *sobreentendidos* que tiene esta comedia. Desde luego es un espectáculo refinado, fresco, inteligente y civilizado, cosas todas rarísimas en el teatro español actual. Torre de marfil será otra nota muy distinta y tan desusada, y desde luego más honda. Creo que resultará aún más. Además, estamos de buenas, porque ya te dije que el éxito de Cada uno y su vida fue enorme.

Te he enviado un paquete de comedias italianas que me proponen para traducirlas y cobrarlas nosotros.

**61.- Carta sin membrete. 1924**

Viernes. Niña: estas cosas de notarios siempre dan mucha lata y sobre todo si por añadidura tiene que intervenir un consulado francés: el de Barcelona produce un millón de duros al año: figúrate la impertinencia francesa apoyada en el buen negocio. Ellos podían habérmelo arreglado en francés si hubiesen querido, pero he comprendido que era demasiado difícil y sobre todo querían tomarse días. Ya en otra ocasión, cuando la guerra, tuve ocasión de tratar con ellos y creo haberte hablado de que tuve que descararme violentamente porque no me querían dar pasaporte, siendo tan aliadófilo. El notario español tampoco quería dejarse guiar por el de Niza: dice que es un documento demasiado prolijo este... en fin, que quería hacerlo a la española porque su dignidad profesional se lo exigía: no he querido porque cuando le queda así es que no servirá de otra manera. Ha hecho una traducción bárbara, pero tienes el original francés del cual se ha traducido, no tienen ahí más que restablecerlo.

Y he conseguido hacerlo así y sobre todo rápidamente, gracias a la ayuda de don Pedro Verges, decano de los procuradores, de quien ya te he hablado porque gracias a él pude sacar de la cárcel a Sancha. Es un hombre muy simpático y muy servicial. Me ha acompañado a firmar a casa del notario y me ha dicho que él conseguiría que en el consulado lo visen inmediatamente y te lo enviará él mismo mañana.

Al acusarle recibo, no le hables de la traducción del poder porque me parece que ha ayudado al notario, y aunque es muy simpático no sabe castellano, porque es catalán como el notario. No me han dejado intervenir en la traducción porque dicen que no conozco los términos legales.

Las dos representaciones de Mujer de ayer fueron triunfales del todo. Por la tarde el teatro estaba lleno de mujeres, que aplaudían a rabiar. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Escríbeme al teatro GAYARRE, Pamplona.

**62.- Carta con membrete de la Cía Mtnez. Sierra, Pamplona, jueves. 1924**

Niña: anoche se estrenó Mujer con un éxito formidable. Es un dato interesantísimo porque este público es frío, está en fiestas y no aplaude casi nunca. Esta comedia tiene un atractivo especialísimo, que a mi entender consiste en la sutileza, aunque parezca extraño decir eso tratándose de públicos españoles. Pero es preciso reconocerlo porque no pierden un solo matiz, ni un modo de expresión ingenioso. La obra va conquistando a la gente paso a paso, y la saborean con delectación. Y contra lo que suele ocurrir en las obras de apariencia frívola, siempre aplauden con calor al final de los actos. Me alegra muchísimo este éxito, que confirma lo que siempre te he dicho: que estás mejor que nunca, y que ningún autor español está tan capacitado como nosotros en este momento para hacer el teatro que corresponde a este momento, puesto que solo nosotros hemos seguido y seguimos al día las palpitaciones del mundo. El negocio sigue dando el maximum, se ha llenado el teatro todos los días menos dos, pero es pequeño. De todos modos creo que llegaremos a 1400 de media. Mañana me voy a San Sebastián. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**63.- Carta con membrete de Gregorio Bayo. Vitoria. 1924**

Niña: me alegra mucho que hagan obras nuestras en Suecia y en Holanda porque ambos países tienen la moneda sana, además de ser simpáticos. Más o menos tarde, acabaremos por triunfar en el mundo: me parece indiscutible porque juzgando con verdadero desapasionamiento, no veo autores que nos superen. Todo es cuestión de una sola obra que caiga en gracia, y detrás irán todas. El negocio aquí muy bien: hasta ayer inclusive todos los días nos han correspondido más de dos mil pesetas, haciendo solo función de noche, lo cual quiere decir que ha estado siempre. Desde hoy bajará, pero no demasiado. Acabamos el Domingo, y el martes debutamos en Bilbao: 16 funciones a 2200 pts. de tanto alzado: no está mal. Se me olvidó decirte que Mujer, aunque gustando tanto como en todas partes, les pareció escandalosísima a los señores y señoritas de Vitoria. Y como hay muchos niños, he preguntado a varias si es que los hacen en las confiterías, que tanto abundan aquí. Primo de Rivera ha llegado a creerse el elegido de Dios; está recorriendo España y todos los días dice que de él depende exclusivamente la salvación de España. Antes fue a Melilla, y sus compañeros de armas le han dado muchos disgustos y hasta le han disparado un tiro. Y en algunas ciudades de España le han hecho desaires graves. El niega todo esto, cada día más altanero. La gente dice que durará mucho: yo estoy plenamente convencido de lo contrario. Durará meses, muy pocos, y pasará a la historia cubierto de ridículo, que es lo más triste que le puede ocurrir a un dictador. Ni siquiera es trágico su destino como el de Mussolini.

Puesto que aún no está acabada la villa, estamos en Agosto y yo iré a París en septiembre. No compres muebles ni nada en Niza. Todo lo compraremos en París, donde hay todo lo que uno quiere y seguramente bastante más barato, no hay que decir que mucho más selecto y es tan fácil amueblar deliciosamente una villa... Los transportes seguramente son baratos para muebles y no

hay dificultades de aduanas puesto que es por Francia. Si piensas en obras en un acto, búscalas pintorescas para las revistas que quiero hacer este año. ¿No sería bonito- escribiéndole de nuevo, para el público de teatro- El peregrino ilusionado, que se presta al desfile de mujeres de distintos países y a varios fondos decorativos tan distintos? Tampoco estaría nada mal Pastoral, que es un tema bonito y casi profundo y se presta también a decorado, música bailes, eligiendo bien los lugares de acción, y muchas cosas se pueden hacer con toda libertad y total fantasía. ¿Y la Feria de Neuilly? Son tres temas preciosos. Para que se puedan hacer tantos cuadros seguidos, tengo pensados con Bürmann trucos escenográficos, que además de abreviar las mutaciones, serían de una novedad sorprendente.

**64.- Carta sin membrete. 1924**

Lunes. Niña: acaba de telegrafiarme Julio que es muy difícil conseguir autorización para comprar francos en Madrid: le contesto que te mande enseguida pesetas para que tú los cambies inmediatamente, antes de que suban más los francos. Te mandará todos los que pueda reunir (dentro de pocos días hay que dar 42.500 a los odiosos propietarios de Eslava) porque de los francos que compré he hecho algunos pagos y quiero llevar algo para compras precisas cuando vaya -Quisiera que te enviase ahora en pesetas el completo de lo que necesites para acabar de pagar la villa- y así no hay que preocuparse más de eso.

Lo de Marruecos parece que se ha calmado un poco, y como está adelantando el verano, no creo que llegue a ser catastrófico. Además parece que el directorio está decidido a negociar con los moros, y me parece que ya toda España -excepto los militares especialistas que siguen allí robando lo que quieren- se ha convencido de que es preciso poner pies en pared.

Lo que he comprado en Sevilla son muebles estilo sevillano, que conocerás seguramente, baratísimos, a 8 y 10 pesetas silla, bonitos de línea porque son modelos muy antiguos, a base de colores, barnizadas. Por lo general, si los recuerdas, son de mal gusto porque no están bien combinados los colores, pero estos serán preciosos -para el escenario se entiende- porque he elegido combinaciones bonitas y he dado los dibujos para los adornos: negro y oro, rojo y plata, amarillo y negro, gris y azul. Además tienen la ventaja de que pesan poco. También compré allí en un ropavejero varias baratijas isabelinas para Justina. En Vitoria he encargado una sillería de las que se desarman, porque aún viajamos con la primera que compré: será estilo inglés, con dos juegos de respaldos, uno de madera y otro de rejilla, fantásticamente barata: 1000 pesetas.

Después de los primeros días flojos, se decidió la gente a venir al teatro en Bilbao, y está haciendo un gran negocio el empresario: mañana es la despedida, estreno de Mujer tarde y noche, con asistencia de su graciosa Majestad que ha llegado hoy, y me ha confesado el empresario que llevaba despachados en contaduría ¡quince mil pesetas! Para la noche, que es cuando asistirá el rey, se han terminado hasta los paraísos. Conforme con lo que me dices de Torre de marfil. De salud, bien. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**65.- Carta con membrete de la Cía G/M/S. 1924**

Niña: ya sabrás por mi telegrama que Linares tuvo un éxito muy grande -ovaciones en tres mutis, varias frases aplaudidas, bravos, etc. Únicamente descontentó un poco el último momento, pero no le quitó valor al éxito. Una vez más ha triunfado el artificio. Menos mal que esta vez nos toca a nosotros disfrutarlo, porque creo que dará resultado, aunque no tanto como La mala ley, que es peor aún. Además para Eslava fue un triunfo enorme: realmente recuerdo pocas obras tan bien representadas, tanto que a ratos la obra parecía humana y lógica. Al público le sorprendió mucho porque es muy dramática y no esperaba que esta compañía viviese para eso. Se olvidan de otras cosas que hemos hecho. Una de las situaciones más fuertes estaba a cargo de Collado, y le aplaudieron a rabiar. Debutó Pepita Morer, que estuvo tan admirablemente bien como siempre, y también la ovacionaron. Está muy gorda, pero en este caso no importa porque hace un papel de señora joven, casada hace tiempo. Para el teatro fue un éxito parecido al de La dama de las camelias el primer año. Figúrate la importancia que esto tiene después de los éxitos de Berlín Azul y Mujer, tan diferentes. El papel Eslava ha subido a las nubes. También hicieron muchos elogios de la presentación, como siempre. He conseguido que hagan la obra con sobriedad y con mucha brillantez al mismo tiempo. Interioridad dramática fuerte, sin alaridos. Me he alegrado mucho por nuestra futura comedia, y no me ha sorprendido porque ya te dije que Torre de marfil salió muy bien -En España desde luego nunca se ha hecho nada semejante en este tono y así lo reconoce todo el mundo.

Como verás en la recaudación de hoy, Mujer sigue vivita y coleando a la 32 representación.

Muchísimos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.**

**66.- Carta sin membrete. 1925**

Niña: a los dos ensayos desistí de La fruta verde, que no está mal, ni bien. Se la he mandado a Carmen Díaz que la estrenará enseguida en Barcelona; y luego en Madrid, en Lara. Aunque Susana se defiende y cada día mejor, tuve que terminar deprisa y corriendo con Honorio Mary, la insoportable (de la que te leí dos actos en Cagnes) y ayer se estrenó con éxito extraordinario. Excuso decirte que precisamente ha gustado más que Susana y sin distingos, porque es menos sutil y menos nueva. Pero en fin, lo que quitan en una lo dan en otra. Se hizo tarde y noche con el mismo resultado, rieron sin cesar (acaso más estrepitosamente por la noche) y se levantó el telón cinco o seis veces al final de cada acto, un éxito completo. Tenemos la suerte de que todo el mundo dice que venimos a regenerar el teatro cómico y a demostrar que se puede hacer reír sin decir desatinos. La crítica de la mañana, sin llegar a meterse en saña, pone todos los reparos que puede: síntoma del éxito completo, pero siempre tratando con consideración.

Decididamente acabaremos en Madrid, el día 11. Por lo tanto, a mediados de febrero, iré a París según quedamos. Iré al debut en Murcia porque hay muchos papeles nuevos en el repertorio y quiero ver cómo va. Después la compañía irá a Valencia y a Barcelona, y allí embarcaremos, si en la primera decena de marzo, según lo convenido, me llega el adelanto. Estoy más que harto de Madrid: nadie tiene una peseta y los mayores éxitos en todos los teatros se agotan en una semana. No vale la pena trabajar aquí. En cambio en provincias me parece que iremos bien.

Me parece natural que te haya costado un poco de trabajo empezar la primera conferencia, pero ya verás enseguida como corres y qué estupendamente te salen: nadie tiene como tú el secreto de engarzar ideas y palabras con elegancia, gracia y personalidad. Estoy seguro de que serán todas

insuperables. Sí es verdad que has de apresurarte un poco porque mayo se echa encima enseguida. Pero ya verás cómo cada día te cuesta menos.

Aurora me mandó ayer con Crespo tus cuartillas: están muy bien.

Celebro que arreglen el camino porque en realidad es la única cosa molesta que tiene la casa, y creo que yo tuve la suerte de que no lloviese ningún día. Sí que es absurdo el frío en la Côte d'Azur.

Ayer dije oficialmente a los propietarios de Eslava que no quiero firmar el contrato para el año que viene. Menudo peso se me quita de encima. Se quedaron asombrados, casi sin creerlo, porque piensan que es una ganga y que me voy a morir sin Eslava. La prueba está en que no quieren rebajar el alquiler. Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.**

**67.- Carta sin membrete. Sábado. 1925**

Niña: te puse un telegrama diciéndote que iré a París en diciembre, sin perjuicio de volver en marzo, si puedo. Desde ayer ensayamos los dos primeros actos de La cruz de Pepita, de Arniches. Por miedoso, como de costumbre, ha estropeado el segundo acto: en la primera versión era magnífico, sobrio, touchant, bien: pero según él no tenía bastante gracia y ahora ha inventado una situación vodevillesca vulgar. De todos modos gustará, pero se pierde un éxito de los gordos. Por si falla estoy preparando a toda prisa una película de Pinocho, que se me ocurrió el otro día y que va a ser graciosísima. Le monsieur de cinq heures sigue portándose bien y cubro gastos desahogadamente desde que se estrenó. Acabaré en Eslava el 26 de enero y vendrá la Xirgu pagándome arrendamiento para cortarme quebraderos de cabeza -desde el 27 haré un mes en el Centro y luego saldré a provincias porque Madrid está intransitable.

De Fémina querían que fuésemos desde el 20 de diciembre hasta el 10 de enero, figúrate qué éxito habremos tenido en París cuando nos ofrecen las Pascuas.

La comedia de Fulda que te mandé es para arreglarla: nos conviene complacerle porque van a hacer varias obras nuestras y ahora el marco oro vale la pena.

Si tienes listos El Guardia de Corps y La Muñeca javanesa mándamelos enseguida. ¿Qué hay de la comedia nueva? El Idilio, La hija de todos y El monsieur de cinq heures se harán mucho en provincias y nos darán dinero de firme. Ya me las han pedido ocho compañías.

Juan Ignacio me liquidó el otro día nuestra parte de Las canas de don Juan. Eran dos mil pesetas y las destiné a pagar a Newland las 1.800 que le debías: ha quedado, pues, saldada tu cuenta.

Mañana te mandaré la liquidación de este mes que será buena, y aún mejor la del mes próximo. Este año le sacamos el jugo a Eslava.

Aquí me odian cada día con más ahínco: es molestísimo, pero no deja de ser buena señal.

Estoy seguro de que con lo que más dinero voy a ganar es haciendo películas: voy todos los días al cine para entrenarme. El público español y el hispanoamericano prefieren la producción española a la extranjera y todo el que hace una cinta gana dinero, por mala que sea (y todas lo son). Excuso decirte lo que ocurrirá haciéndolas bien. Y no creo que sea ningún arco de iglesia. A mí me saldrán mucho más baratas porque tengo la compañía, los muebles y el taller para decorados. Esto aparte las que me han encargado tres casas francesas, y ahora me ha hecho proposiciones un director alemán que está en Madrid. Tengo ya una visión personal del cine: si acertase para qué más.

Hay que pensar desde luego asuntos nuevos, españoles, aunque no de pandereta. Lo que piden todos los mercados son películas emocionantes pero optimistas, y con muchos detalles cómicos. Por cierto, que el detalle sagaz es el éxito.

Aparte los asuntos nuevos, hay que preparar Canción de cuna, Tú eres la paz y Para hacerse amar locamente.

En Canción de cuna hay que desenvolver la historia de la madre de la niña, en lugares ruidosos para avalorar por contraste la paz del convento. Debe ser una mujer buena, pero arrastrada por la vida a lugares no santos, y debe arrepentirse en los últimos años de su vida, mientras la niña va creciendo en el convento (la moral en cine tiene aún más importancia que en el teatro si se quiere ganar dinero en abundancia). Hay que buscar episodios graciosos y tiernos de la niña ya un poco crecida que revuelve el convento. Debe haber varias veces en el convento escenas de telepatía y de presentimientos, relacionados con episodios de la vida de la madre, incluso su

muerte que turbe la alegría de la niña y de las monjas sin que ellas sepan por qué y que las obliga a rezar.

En Tú eres la paz hay que desarrollar graciosamente en el extranjero la vida pintoresca del escultor y Carmelina, también relacionada con la vida serena de la abuela y Ana María, y buscar nuevos pequeños episodios fotografiables.

En Para hacerse amar hay que poner en acción todo lo que se cuenta, el debut, el viaje a Granada y añadir una parte sentimental, precisa para que una película tenga mercado. Es fácil porque los sentimientos de la protagonista son ridículos para los demás, para ella son en cambio muy serios.

Estoy completamente seguro de ganar más dinero con el cine que con el teatro, con menos trabajo, menos angustias, trabajando al aire libre, sin crítica, sin estrenos y sin nerviosidad. El público en todos los países del mundo le tiene cada día más afición. Y si se consiguiera interesar en Norte-américa, vendrían los millones. No creo que sea demasiado difícil. Muchos abrazos. **GREGORIO**. No vi la ópera de María Rodrigo porque estaba enfermo esos días. Me han dicho que gustó mucho. Yo sólo oí trozos muy bonitos. Les presté decorado y trajes.

**68.- Carta sin membrete. 1926**

Niña: estoy pasando unos días abrumadores. Ha sido preciso rehacer casi todo el tercer acto de El camino de la felicidad. Ya estoy tranquilo, pero estaba seguro de que se iba a paseo una obra que siempre he creído que vale la pena. El tercer acto estaba frío, torpe, cursi, sin ningún interés, cosa gravísima precisamente porque los otros eran todo lo contrario. Ahora me parece que tiene ansiedad, angustia de pesadilla: es un poema, pero real. Sin embargo, aún falta resolver el cuadro primero. También los ensayos nos traen locos: son tantos personajes importantes, que sudamos tinta para ponerlos a punto. Por estas razones el estreno se retrasa, y la temporada, aun marchando bien, ha bajado bastante. Creo que estrenaremos el 15 ó el 16, y entonces volverá a subir. De todos modos por el negocio aquí no me preocupo.

También estoy a ratos preparando las conferencias. Fontanals está enfermo hace días con fiebre alta. También esto es un fastidio, porque tengo el tiempo justo para hacer trajes y decorados. Y a todo esto aún no sé fijamente si embarcamos, aunque me parece imposible que ese hombre loco me resuelva la situación. Pero es desesperante no saber a estas alturas lo que vamos a hacer. Sin querer, y contra todo mi esfuerzo, estoy de mal humor. Espero que cambiará dentro de pocos días, cuando todo se haya resuelto de un modo o de otro.

Te mando adjuntos dos contratos para que le escribas a Bloch lo siguiente:

En el contrato de Savoir hay que modificar el Artículo, concediéndome en primer lugar dos años -en lugar de 18 meses- y quitando lo del número de representaciones. En América es peligroso porque acaso no pueda hacer ocho seguidas.

Escribe también al hijo de Lucien Bernard diciéndole que estoy completamente de acuerdo con el contrato, pero que no debemos firmarle hasta que hayan empezado los ensayos en la

Comedia Francesa, que es el único modo de precisar fechas. ¿Cómo voy a comprometerme a estrenarla antes de 18 meses, y un mes después que en la Comédie Française, sin saber a punto fijo cuándo se va a estrenar? Es absurdo, y creo que se convencerán explicándoselo. Hazlo pronto porque ya hace tres o cuatro días que recibí los contratos, pero estoy tan vertiginosamente atareado, que hasta hoy no me he vuelto a acordar de que los tenía.

Las prisas me atormentan ya demasiado y sobre todo no saber a qué atenerme. Además el clima de Barcelona es siempre deprimente.

Dime qué temperatura tienes en Cagnes, cómo va el jardín, si te decides a hacer obra, cómo estás de salud.

No te descuides con las conferencias, que tienes el tiempo justo. Muchos abrazos. **GREGORIO.** Fernando de los Ríos vive en Madrid, Jorge Juan, 46.

**69.- Carta con membrete del Romea, Murcia. 1926**

Niña: ayer volví a leer los dos primeros actos de Carola tiene suerte y me gustaron a rabiar. Tienen una serenidad, una sobriedad, una factura tan honrada y tan moderna, una emoción tan honda... me gustaría mucho que hicieses el tercer acto estos días de Madrid, con el fin de estrenarla en Barcelona, que es indudablemente donde tienen más paladar para esta clase de obras. En París nos dedicaremos a las conferencias, para dejarlas todas bien puntualizadas y planeadas, y así te costarán mucho menos trabajo.

Ese tercer acto no creo que sea penoso de escribir, puesto que dado el tono de la comedia toda no necesita efectos ni martingalas.

Aquí sigue bien el negocio. Según todo el mundo nunca se ha conocido éxito semejante en Murcia, ni aun con Díaz de Mendoza que como sabes es de aquí. Casi siempre está el teatro lleno, o por lo menos casi lleno. Hubiéramos ganado mucho dinero si hubieran puesto los precios como es debido: está la butaca a 4 pts. por abono -casi todo abonado- y a 5 en taquilla. Los empresarios han sido cobardísimos porque nunca viene una rata al teatro en Murcia, y pensaban que ahora ocurriría otro tanto. Pero de todas maneras, saldremos muy bien. Y sobre todo sin los ahogos de Madrid, que este año ha sido espantoso para todo el mundo.

Desde que hemos llegado ensayo desde las dos y media hasta las ocho, todos los días. Me ha cundido mucho. Solo me quedarán para Valencia Casa de muñecas, Amanecer y Venecia. Afortunadamente casi todos los actores nuevos estudian, son buenas personas y tienen condiciones. Si no llego a tener esta suerte, no sé qué hubiera pasado.

Quiero que estemos bastantes días juntos en París, para lo cual es preciso que vayamos muy a primeros de marzo, porque luego tendré que ir a Barcelona para poner las obras nuevas, que

allí estaremos casi dos meses y hay que alimentar el cartel: porque quiero ganar todo lo posible para quedar libre de pequeñas trampas antes de salir para América. Suponiendo que vayamos porque he sabido que el empresario del Odeón se ha declarado en quiebra. Temo que no me mande el adelanto, aunque también espero que los acreedores o quien se incaute del teatro tendrán buen cuidado de respetar mi contrato precisamente para hacer dinero.

Aquí hace sol siempre, pero al caer la tarde hay una humedad muy molesta, y dentro de la casa frío a todas horas. Hay que ponerse el gabán dentro y desabrigarse al salir a la calle. Y en mi vida he visto una población más cochina ni menos civilizada.

Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.** El miércoles próximo salimos para Valencia. Teatro Principal.

**70.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. 1926**

Niña: por minutos aumenta el éxito, todo lo más grande y rotundo que puedas imaginarte. Hacemos el máximum casi todos los días: claro está que aun así perdemos porque los gastos son terribles, pero menos de los que pensaba. Ahora sí que puedo decir que pierdo dinero a gusto, porque es colocarle a un interés formidable seguramente.

Hoy me ha dado Robert de Flers, en la Sociedad de Autores, la cruz de caballero de la Legión de honor en nombre del Gobierno francés: él me ha regalado la cruz grande y la Sociedad la pequeña para el frac; ambas inútiles porque no me las pondré nunca, llevaré aquí la cintita y gracias, pero de todos modos muy agradecido. Lo interesante es que me han tratado exactamente como si fuera uno de ellos y de los importantes, con absoluta cordialidad y con verdadero deseo de ser gratos.

Ahora lo conseguiremos todo: ya me han hablado de traducir el Sueño para un teatro del boulevard; y Canción de cuna para la Comedia francesa: si esto se consigue, y yo creo que sí, figúrate la importancia enorme que tendría para el mundo entero, la consagración definitiva.

Y lo más importante son los encargos de cuatro películas, para las casas más importantes. Y la posibilidad, cuando me dé la gana, de dar la vuelta al mundo, y sobre todo poder librarse de España como punto de apoyo para ganarse la vida. En fin, estoy loco de contento y aún creo que no me doy bien cuenta de las derivaciones que esto puede tener. Flers me ha dicho de verdad que esto era conquistar París para siempre. Tres teatros me han hecho proposiciones para volver en primavera, Fémina, Etoile y Renaissance, con otras condiciones se entiende, para no perder. Soy otro porque me he dado cuenta de que soy alguien para la gente que entiende de verdad. Parece mentira que los franceses sean capaces de tanta cordialidad y sobre todo tan rotundos para el

elogio. Saldré el martes para debutar el miércoles noche en Madrid con Pile ou face. Los autores, ahora que conocen la compañía, me piden todos que les hagamos comedias. Mañana es el almuerzo en la Embajada. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**71.- Carta desde Barcelona con membrete de la Cía Gregori Roca. 1926**

Niña: como te decía en el telegrama de ayer, el acto primero me parece perfecto. Nunca he visto una exposición tan clara, tan hábil, de los caracteres, del conflicto, de las relaciones familiares, de tantas cosas que era preciso decir, y encajadas todas en la acción para que el oyente se entere de todo, sin darse cuenta. El diálogo es de una sobriedad, de una vibración constante, sin que sobre ni falte una palabra. Todos los personajes son personas de carne y hueso. No hay un solo convencionalismo en la acción y hay tanto oficio, que no se nota que le haya. Todos los tipos interesan por sí mismos, y hay en todo el acto esa inquietud que necesitábamos como preludio de La tempestad que ha de seguir. Es teatro nuevo, novísimo, sin necesidad de extravagancias ni pruritos de originalidad, tan deleznables. Es una obra de madurez, de dominio de la técnica, sencilla y elevada, real y lírica. No podía esperar nada mejor. Un matiz en cada frase, a veces en cada palabra, y esa corriente interior inquietante y sabrosa, que es la marca del arte grande. Si llegas al final así, tendremos una de nuestras mejores obras, a la altura de la mejor.

Estos días estoy ensayando Canción de cuna, y la música para Eldorado: esto ya te he dicho que me molesta bastante. Daría cualquier cosa por no variar de postura, ya que la temporada sigue espléndida, sin decaer ni una sola semana. Pile ou face ha cuajado del todo: la que más curiosidad ha despertado, con Torre de marfil.

Del vientre estoy bien, pero me duele la cabeza todos los días. Ojalá se te hayan pasado todas las molestias. Muchos abrazos y muchas enhorabuenas. **GREGORIO**.

**72.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Martes. 1926**

Niña: ya estoy mejor del vientre, pero la cabeza sigue doliéndome de día y de noche y no valen sellos de ninguna clase. Es un enfriamiento fuerte, que tiene ahora mucha gente porque a unas horas hace calor sofocante, a otras fresco húmedo y frecuentemente llueve. No sabe uno qué ropa ponerse. Me fastidia porque estos días tengo muchos ensayos, pero de todos modos estoy mejor. Ojalá estés tú bien del todo.

Siguen diciendo que el Idilio en un quinto piso es muy atrevido, pero el caso es que se ha llenado el teatro todas las representaciones que se le han dado, y aún le quedan bastantes salpicadas. A mi entender hace mucho tiempo que no estrenamos una obra tan divertida. Y espero que en Madrid será de mucho resultado. Precisamente ese punto de atrevimiento discreto es el mayor atractivo de la comedia. Las entradas siguen exactamente como desde el principio de temporada: todas las decenas se hace el mismo dinero, con ligeras diferencias y creo que así continuaríamos indefinidamente. Siento tener que pasar a otro teatro porque aquí ya tenemos al público en el bolsillo.

Mañana estrenarán Le monsieur de cinq heures, que al fin titulo Una novela vivida. Lo hacen bien: está un poco falta de ensayos, pero quiero que me quede tiempo para hacer en el Barcelona Canción de cuna.

He perdido las señas de todos los agentes y traductores: aún no las tengo todas. En cuanto las reciba te mandaré las cartas para que tú misma las mandes.

Espero con mucha impaciencia el acto primero de la comedia. Si no se te da muy fácil, no voy a tener tiempo de prepararla para París. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**73.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. 1926**

Niña: acabo de recibir tu carta en que me cuentas el susto que te ha dado el dentista. Los cirujanos contemporáneos no tienen conciencia. Menos mal que ha sido una falsa alarma. Escribe a Neurlund para que averigüe si hay algún dentista como es debido en Niza. Yo estoy mejor. Hoy me da por estornudar sin descanso. Hace un tiempo infernal.

Le monsieur de cinq heures gustó anoche mucho. Estuvieron riendo toda la noche, especialmente durante el 2° acto. También la encontraban atrevida, pero ya se ha visto con Pile ou face que ese no es inconveniente para que vengan a verla. No salió mal, pero esta vez no hemos podido igualar la interpretación del Palais Royal. Estaba demasiado bien, me refiero a la primera vez que la vimos. Total, otro gran éxito, ya que sigue el santo de cara en Barcelona.

Espero con enorme impaciencia el primer acto que me anuncias. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**74.- Carta sin membrete. Lunes. 1926**

Niña: yo también he estado últimamente fastidiadísimo con la grippe, que sigue haciendo de las suyas, aunque nada se dice públicamente. Algunos días he temido que no podría dar función por tener media compañía enferma. Dime a vuelta de correo si ya estás bien del todo.

Recibí el final de Las ingenuas trágicas. Está muy bien, excepto las últimas palabras. Hazme unas frases expresivas, teatrales o ingeniosas. Ya sabes la importancia que tiene siempre el momento de echar el telón.

Ya sé que Quiroga ha encargado pasajes en el barco bueno, aunque no me lo ha comunicado directamente: lo sé por la agencia de vapores. Qué hombre más extravagante. Me va a hacer sudar tinta. Pero ya es seguro que vamos. Me contraría por muchas razones, pero me alegra por saber de una vez si en América hay tan buen negocio para mí como dicen.

Respecto al Camino de la felicidad estoy en el período pesimista. Ya no me interesa ni me parece posible que le interese a nadie. Pero no me hago demasiado caso porque estoy harto de ensayar. Es una obra endemoniada. Ya hemos probado decorado, que está muy bien. Hoy veremos trajes y música. El miércoles será el primer ensayo general, y creo seguro estrenar el lunes 19. La temporada aquí sigue bien y seguramente hasta el final. Me aterra de verdad todo lo que me queda por ensayar para Buenos Aires, sobre todo la sustitución de la Morer. En fin, todo se hará.

Acabo de recibir carta de Fontanals. Está mejor y me promete que tendré el jueves de esta semana los bocetos que faltan para las conferencias. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**75.- Carta sin membrete. Martes. 1926**

Niña: he recibido la conferencia del Tenorio y Mari-Luz: es preciosa como todas, sobre todo el principio y el final. Insisto en que serán un éxito magnífico en todas partes, incluso en España cuando regresemos. Ya me ha enviado Fontanals todos los bocetos, que no pueden estar mejor, y Bürmann los está realizando de un modo originalísimo.

El camino de la felicidad se porta a maravilla: hasta ayer, las seis primeras representaciones, se llenó el teatro, y hoy está casi lleno también. Me extraña mucho que haya interesado al público hasta ese punto: verdad es que estamos en Barcelona: en Madrid será otra cosa. Se habla mucho de la obra, dándole una gran importancia. Los periódicos de Madrid esta vez también se han portado como es debido.

Yo creo que en mi vida he tenido tanto que hacer como estos días. Los actores me están dando mucha guerra, con toda clase de exigencias: esto es culpa de Quiroga, por haberse decidido tan tarde, y ellos próximos a embarcar, abusan. Yo me defiendo bien, pero me da disgusto y fastidio. Mañana me voy a Madrid para buscar muchachas que sustituyan a las que se van. Estaré sólo dos o tres días, porque aquí hago mucha falta. Estoy harto de compañía: cada vez me parece más apetitoso el negocio reducido de cinco o seis personas bien elegidas, a base de conferencias, monólogos, comedietas, ediciones, etc. Durante todo el tiempo que ya estés fuera dedícate sólo a pequeñeces de estas para armar el tinglado enseguida. Es demasiado engorroso arrastrar tanta gente.

Afortunadamente estoy bien de salud, cosa rara porque casi todo el mundo está enfermo estos días. Ojalá tú estés bien del todo.

Las escenas de las conferencias son endemoniadas de ensayar: verdad es que son obras maestras: y lo bueno siempre es difícil. Pero de todo saldré, sobre todo, si no me mareo en el barco y puedo aprovechar esos días. Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.**

**76.- Carta con membrete de Madrid Expréss, escritorio mensajeros públicos. 1926**

Niña mía: Vivo tan en absoluto pendiente de tus cartas que la de hoy me ha puesto de mal humor por el incidente del maldito específico. No quiero que ni tú ni yo pensemos un momento en las cosas desagradables de la vida: mejor dicho, es preciso que para nosotros no haya cosas desagradables, ni en pesadilla. Quiero que seamos optimistas por completo. La vida es demasiado corta, y hemos de aprovechar las infinitas cosas agradables que nos ofrece a ti y a mí. Lo único que me asusta es un enfermedad: todo lo demás me trae perfectamente sin cuidado. Como aún somos jóvenes -tú mucho más que yo- y estamos a tiempo de aprovechar la vida, ya que todo nos ayuda, incluso la salud. No puedes figurarte lo fuerte que estoy: no me importa el calor, ni el trabajo, ni nada. Ando por las calles en el centro del día y tan campante. Por eso quizás estoy tan decidido a ser feliz. Esta temporada nada me molesta en el cuerpo, ni siquiera el vientre ni la cabeza. Y lo mismo quiero que te ocurra a ti para que lo pasemos maravillosamente. Tan optimista estoy que hasta los viajes por mar me van asustando menos, y me seduce ir a América porque creo que allí vamos a encontrar mucho dinero. Dicen que ya no queda mucho, pero nos traeremos lo que quede.

Borrás me ha escrito hoy. Me encarga que contrate una dama joven porque el marido de Carmen Muñoz la retira del teatro, y un barba. Estoy en un apuro porque no se me ocurre ninguna buena. Anita Martos está contratada con Tallaví como la señorita Hermosa de quien me has hablado. No sé a quién encargar que la hable. También necesitamos un barba y tampoco le hay. Si no se me ocurre hoy o mañana lo dejaré para decidirlo en Barcelona.

Estoy atontado con todas las cosas pequeñas que he de hacer para irme: sastre, zapatero, camisero, resolver todos los papeles para elegir lo que he de llevar, separar trajes y corbatas, Sociedad, Renacimiento, despedidas... Todo lo que me molesta. Pero lo sufro con paciencia

pensando que te voy a ver y me ayudarás a resolver todos los conflictos menudos. Es desesperante tener que tomar determinaciones, por insignificantes que sean, sin consultarte ¡Y tener que escribir cartas sin irlas diciendo en alta voz delante de ti! No sirvo para nada sin ti, ni quiero. Estoy desamparado cuando estoy solo. Y muy aburrido a pesar de tener tantas cosas en qué pensar. A veces te hablo como si te tuviera delante, sobre todo después de leer tus cartas. Te necesito infinitamente más que nunca, sin duda a consecuencia de habernos descasado. Je suis ton filleul, ton petit fils, ton vieil ami, ton collaborateur, ta calamitée, tout ensamble. J'ai beaucoup d'envie de parler français macarronique avec toi et dire des stupiditées très stupides. Je suis dejá tres content puisque je serai a coté de toi dans deux jours. **GREGORIO.**

**77.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Barcelona, jueves. 1926**

Niña: tuve la mala suerte de pescar una gripe fuerte, en el tren, al ir a Madrid, y con ella sigo. Figúrate qué molestia, teniendo tantísimo trabajo, tan urgente y tan preciso. No sé cómo voy a salir del aprieto. En fin, todo esto del viaje a América lo considero como una enfermedad inevitable. Además me aterra pensar que voy con un empresario que está en quiebra. Ya le ataré corto, cobrando a diario mi tanto por ciento: tengo un laberinto de ensayos: en todas las obras hay sustituciones. Y sobre todo las conferencias, que son dificilísimas: menos mal que este trabajo me divierte, y me parece mentira tener entre manos las obras maestras. Por cierto, que Peleas y Melisanda gana muchísimo en escena, y gustará al público de seguro. La Celestina tiene una fuerza terrible. Romeo es un encanto. Lo más árido es Fausto. De todos modos creo que saldrán decorosamente, porque todos los artistas que toman parte tienen afición y están entusiasmados. En el barco ensayaré si no me mareo. Espero que todas las conferencias tengan un éxito loco: Seguramente es lo que me afirmará en Buenos Aires porque nadie ha hecho una cosa semejante. Yo también ensayaré como si fuera actor para no deslucirlas.

Embarcaré el 13 por la mañana en el Conte Verde. Tarda 12 días en llegar a Buenos Aires. Parece que tiene un movimiento excelente, 28000 toneladas y de gasolina, que suprime la trepidación. Debutaremos el primero de junio en el teatro Odeón. Dime si te parece bien Pigmalión para debut. Conviene que sea de Bernard Shaw, a quien toda la crítica respeta. Trabajaremos en el Odeón hasta fin de julio. Agosto en Montevideo y provincias argentinas. Septiembre en Chile y a España otra vez. Cada día me molesta más América, y sólo pienso en el regreso.

Haz el favor de enviarme a vuelta de correo cinco saludos distintos, porque es costumbre antes de embarcar cablegrafiar a los periódicos más importantes. De pocas palabras, pero un poco aparatosos, aunque sin hablar de la madre patria, que ya está muy pasado de moda. Y si me mandas un par de discursos de gracias, cortos, te lo agradeceré.

En Barcelona sigue el negocio muy bien. El camino de la felicidad hasta ahora ha llenado siempre el teatro. Es un éxito completo. A pesar de eso, vamos a hacer completamente nuevo el acto tercero, si sale bien serán 100 representaciones en Madrid. Honorio Maura está muy arrepentido de su estupidez y se ofrece sin condiciones para colaborar como yo quiera. Acepto porque aquí las dos obras nos han dado un resultado excelentísimo. Cuando tengas ánimos, acuérdate del acto tercero de Carola. Me interesa mucho esa comedia.

Mañana o pasado seguiré escribiéndote. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Recibí las modificaciones.

**78.- Carta con membrete del Majestic Hotel Inglaterra, Barcelona. 1926**

Niña: no puedes figurarte el bien que me ha hecho tu carta tan cariñosa y cómo te la agradezco. Llevo unos días de verdadera angustia. Hasta ayer por la noche no pagó los pasajes Quiroga, y he estado temiendo la catástrofe de no poder embarcar y encontrarme aquí sin dinero y sin negocios, porque el anticipo ya le había distribuido entre los cómicos. Pero al fin se ha arreglado, y una vez allí, como llego seis días antes de debutar, tomaré toda clase de precauciones ante notario. Además el trabajo ha sido superior a las fuerzas de un hombre, porque como siempre me lo tengo que hacer yo todo, y voy sin director, sin gerente, sin representante, y hasta el que se encarga de los baúles. La compañía me ha dado mucha guerra, y los Sindicatos. Aunque todo lo he solucionado, tengo encima el cansancio. Ojalá no me maree demasiado para reponer fuerzas. Creo que la travesía en esta época es muy suave y el barco comodísimo. Además ya sabes lo que siempre me ha repugnado ir a América. Ahora que está cerca, me repugna aún más. Pero nunca hace uno lo que quiere -luego me alegraré si hago el negocio que espero.

No quiero decirte demasiadas cosas cariñosas porque temo que creas como tantas veces que no son sinceras. Esta es una de mis grandes tristezas. Puedes creer que tanto por lo menos como tú me recuerdes te recordaré yo, estoy seguro. Siempre, siempre, siempre, cuando voy a hacer algo, importante o insignificante, consulto contigo a distancia, y siempre, siempre, siempre, te llevo conmigo. No creo que se pueda decir más. Por eso me has dado una felicidad tan grande al leer tu última carta, porque yo sí que no dudo nunca de tu sinceridad -Repito que en todo momento te recordaré-.

Los telegramas son magníficos: dignos de D'Annunzio, que es el especialista. Harán seguramente mucho efecto. Mándame los pequeños discursos que se te ocurran.

Dices que me escribirás al teatro Colón. No. Escríbeme al teatro Odeón. Fíjate bien para que no se extravíe nada.

Muchísimos abrazos, con infinito cariño de verdad. **GREGORIO.** Estoy mejor de la gripe. El barco sale dentro de dos horas. Haré el diario de viaje, pero temo que no sea muy interesante. Haré lo imposible porque lo sea.

Honorio Maura se ha arrepentido de su actitud, sin duda porque no le habrá salido bien lo que haya intentado hacer solo. Ha venido aquí unos días y hemos hecho una nueva comedia. Creo que está bien del todo.

## III.3.- GIRAS POR AMÉRICA. AÑOS 1926-1930

### 79.- Carta desde el barco Lloyd Sabaudo, rumbo a B. Aires. 1926

Niña: Dentro de un par de horas llegaremos a Buenos Aires. El final del viaje ha sido muy interesante. Río de Janeiro: una maravilla. Estos últimos días hemos tenido mucho mar de fondo: el barco se ha movido de lo lindo. Anoche, por ejemplo, bajó a comer la cuarta parte del pasaje. Yo no tuve la menor molestia. Y eso que me pasé el día recibiendo las olas a proa, envuelto en el impermeable. Era un espectáculo estupendo.Yo estaba a quince metros del nivel del mar, y las olas se perdían de vista hacia arriba, y bañaban la cubierta. Necesitaría un temporal desatado para marearme. Casi no me lo creo, pero es así. Verdad es que este barco tiene un movimiento muy soportable porque es larguísimo, pero de todos modos tengo mucha resistencia porque la mayor parte del pasaje se quedó en la cabina.

Quiroga me ha propuesto por cable adelantar el debut tres días. Empezaremos el 29, que es sábado. Ha abierto un abono a 24 funciones de noche y 12 de tarde. Estoy muy esperanzado. Decididamente debutaremos con El corazón ciego.

Como creo que el mar no es tan fiero como yo me lo figuraba, probablemente iré al Perú, si como es de suponer me dan por adelantado una subvención que valga la pena. Así completaré los seis meses que es el plazo que fija el Sindicato para no tener que pagar el viaje de vuelta a la compañía.

Me fastidia bajar del barco porque se me acaba el descanso. No ha sido posible ensayar nada. Sólo hemos notado que estábamos demasiado cansados al ponernos a descansar. A mí me

parece imposible haber sido nunca un hombre activo, y mucho más imposible volverlo a ser. Claro está que en cuanto desembarque me pondré en movimiento. A la fuerza ahorcan.

No dejes de mandarme las conferencias pequeñas para Rosina y Cada uno y su vida. Conviene tener muchas armas a mano. A Linares Rivas le ha ido muy mal en Cervantes, y a Romea desastrosamente en el Odeón. No me alarma porque son dos empresarios muy malos. De comedia española no habrá más que la nuestra.

Me dicen que lo único desagradable que tendremos será la crítica. Como en todas partes. Pero el público irá si le gusta, como en todas partes también. De todas maneras, no teniendo suerte, y me parece seguro que la tendré, ganaremos el doble que en España sin tener que adentrarse en Provincias. Y desde luego prefiero una semana de barco a un día de tren.

De salud, perfectamente. No he tenido ninguna molestia desde que salí. Ojalá tú estés buena también. Te mandaré periódicos y noticias de todo constantemente. Muchísimos abrazos.

**GREGORIO.**

**80.- Carta desde Buenos Aires. 20 de julio 1926**

Niña: tenía anunciada la primera conferencia para el día 21, pero ayer hice ensayo general y he tenido que aplazarla hasta el 30. Los actores ya se las saben y las hacen bastante bien, pero el juego de luces y las colocaciones en los tres arcos son dificilísimas, sobre todo en el escenario del Odeón, que es un teatro muy simpático, pero montado a la antigua, sin ninguna comodidad para trabajar. Y la dueña, que es archimillonaria y cobra el 15% de la entrada bruta como alquiler, no se quiere gastar un céntimo en reformarle. Todos los propietarios son iguales. Por cierto, que nadie quiere arrendar Eslava. Me alegro para que aprendan. Los teatros en Madrid marchan muy mal, tanto que el Gobierno parece dispuesto a rebajar considerablemente los impuestos. Y supongo que un día u otro los caseros, sobre todo si no alquilan, también se pondrán en razón. De todos modos yo no pienso trabajar allí en mucho tiempo y puede que no vuelva a trabajar nunca. Es una lucha áspera, mezquina, agotadora. Estoy cada día más decidido a ahorrar para no ser esclavo de nadie, y menos de los críticos madrileños, que hasta nos discuten la traducción de una obra. No puedes figurarte lo que me ha indignado la crítica de Lilion. Como para no volver nunca a someterse al juicio de esos sinvergüenzas. Ahora se han dedicado a encumbrar a la compañía Meliá-Cibrián, que ha estado en Eslava, y que es un piquete de pueblo. Madrid es una pocilga: no merece que uno se esfuerce, ni se preocupe. América no tiene ningún atractivo, a juzgar por Buenos Aires, pero no hay enemigos, ni enconos, y ve uno que teniendo un poco de paciencia se puede recoger un capital, cosa imposible en España para todo el que trabaje honradamente.

Por lo demás esto es espantosamente aburrido, como ya me advirtieron Rusiñol y Benavente. Le va a uno bien, el negocio marcha, las gentes son amables, y sin embargo tiene uno muchas ganas de irse. No tiene interés, ni atractivo: además el clima es desagradable del todo: un

frío intensísimo, húmedo, con viento. No hay calefacción en ninguna parte. Sin duda en tiempos debió hacer calor porque las casas están construidas como para un país tropical. Y en las provincias argentinas y en Montevideo me dicen que aún es peor. Pero repito que se pueden sufrir con paciencia las molestias porque se gana uno la vida holgadamente: y ya es algo.

Los argentinos se han civilizado mucho: ya no son como aquéllos que iban a París hace años. Se acabaron las broncas, los tiros y las impertinencias. Hay unas leyes muy severas: un piropo en la calle tiene 50 pesos de multa. No sé si se han modificado o lo aparentan, pero el caso es que la vida es completamente tranquila. Los hombres son muy frívolos: sólo les interesa el juego y los negocios, que tal y como se llevan aquí son también juego. Parece que trabajan mucho porque van corriendo siempre, pero en realidad no hacen nada. Me refiero a la ciudad, porque en el campo se trabaja mucho y muy seriamente.

En cambio las mujeres se han dedicado a leer, a estudiar, a organizar sociedades de cultura y de beneficencia bien entendida, son interesantes. Es mucho más fácil sostener una conversación larga con una mujer que con un hombre.

El país podría prosperar fantásticamente, de todos modos, si no tuviera una política tan negativa, tan ineficaz, tan vieja como la europea. Van viviendo gracias al esfuerzo y a la iniciativa individual, como en todas partes. Figúrate que no teniendo ningún peligro de guerra terrestre ni marítima, ni próximo ni remoto, ahora hay unos ministros militaristas que se gastan la mayor parte del presupuesto en guerra y marina. Ridículo y funesto. Menos mal que cuidan la instrucción y la higiene pública. Tienen riquezas naturales incalculables sin explotar, y seguramente dentro de pocos años prosperarán mucho. Por el momento hay crisis, debida a la especulación disparatada. Aquí como en ninguna parte todo el mundo quiere hacerse millonario en un abrir y cerrar de ojos: muchos están a punto de conseguirlo y se quedan sin un céntimo por ambiciosos. Lo práctico y lo seguro es precisamente todo lo contrario: tener calma y contentarse con lo que se puede ganar

buenamente, que ya es bastante. Si hubiera venido hace unos años me hubiese dejado seducir por alguna de las varias personas que me proponen negocios fabulosos. Ahora ni atado: y si acepto algo, será completamente relacionado con mi oficio y exponiendo dinero ajeno. Pero prefiero contentarme con lo que tengo: la explotación de la compañía y la organización de una casa editorial modesta, a base de nuestros libros, de unas cuantas ediciones de lujo que aquí se venden bien y de una biblioteca para mujeres como la que alguna vez has pensado: no para niñas cursis, sino para mujeres conscientes. Casi seguramente tendría mucho éxito. Antes de irme lo dejaré tratado.

Con motivo de mi viaje se venden bastantes libros. Se agotarán pronto las existencias que Calleja nos tenía compradas, y como dejamos un buen mercado, en adelante lo explotaré directamente, atendiéndolo bien. También me han propuesto colaboraciones. No acepto porque no vale la pena aunque pagan más que en España. Pero es mejor hacer un libro de Cartas a las mujeres de América, que tendría un éxito grandísimo, y obras de teatro para las compañías nacionales. Los argentinos en sus teatros cobran el 10% de la entrada y con un éxito se puede ganar muchísimo dinero, infinitamente más que en España. Hay un gran actor, Casaux, tan bueno y tan moderno como Ferandy, sin exagerar, de quien me he hecho muy amigo. Es empresario y me pide obras con ansia. Los autores aquí son tan primitivos, tan insignificantes, que se pueden tener éxitos grandiosos sin ningún esfuerzo. Yo me estoy orientando para encontrar temas. También tenemos que hacer cuanto antes dos comedias estilo Amanecer y Corazón ciego para mi compañía. Ese género es el que gusta en toda América, y como no hay tratados, en todas partes están mal estrenadas nuestras comedias, y son absolutamente precisas algunas comedias que no conozcan. Esto es importantísimo. Y han de ser como te digo comedias dramáticas y amables al mismo tiempo. Es lo único que no falla.

Muchísimos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**.

**81.- Carta desde Buenos Aires, 14 de agosto. 1926**

Niña: al fin llegó la hora de las conferencias. Han sido la nota más fuerte y más interesante de la temporada. A la gente selecta le han encantado y los periódicos como verás se han portado bien. En las dos primeras tuve que regalar la mitad del teatro para tenerle lleno porque el público de Buenos Aires ya está acostumbrado a oír gratuitamente a los conferenciantes, que traen por su cuenta las sociedades de cultura que aquí abundan. La tercera estuvo muy bien, y en la cuarta casi se llenó. Resultan preciosas. Pero no quieras saber lo que me ha costado prepararlas.

El negocio ha seguido próximamente como empezó: muy bien. Y ha sido un milagro porque todos los teatros están vacíos y casi todos los empresarios en quiebra. A Quiroga le hemos salvado. Se ha portado correctamente. Ha querido hacer méritos para que no le abandonemos, en vista de que me ofrecían todos los teatros. El año que viene habrá que volver porque se anuncia una cosecha magnífica, y podremos trabajar a precios más altos. Yo estoy contento: en España siempre teme uno que falte dinero, y aquí sabe seguro que cobra. Se trabaja desahogadamente, y no hay público de estrenos ni enemigos feroces. Y decidiéndose un día a dar la vuelta a América, el negocio será muy importante. Todo se necesita para que se resigne uno a andar por estas tierras. El primer mes es tolerable, pero después no se puede aguantar. Toda la compañía está deseando regresar, y eso que están tranquilos porque viven bien y les sobra dinero. La temperatura es horrible. Se resfría uno constantemente. Y las gentes son muy amables, pero poco simpáticas. Yo me siento más europeo que nunca. No se me ocurre ni por casualidad echar de menos Madrid, pero en cambio París me parece un paraíso soñado. Algunos días lo echaría uno todo a rodar y tomaría el barco.

Mañana salimos para Montevideo: me dicen que es más simpático, pero lo dudo. No sé cómo María Guerrero ha tenido fuerza para venir tantas veces, y no comprendo cómo no ha guardado dinero para no tener que volver. Yo necesitaré dos o tres viajes, que haré seguramente hasta reunir un pico respetable. Hay que ir a Cuba, México, Puerto Rico, Venezuela, Colombia y Estados Unidos, porque pagan en dólares. Y me será difícil resignarme a trabajar en España con estrechez.

Acaso la Argentina llegue a ser un gran país gracias a las mujeres: en este momento hay 40.000 matriculadas en colegios superiores, institutos y universidades, y solo 15.000 hombres. Es una diferencia aterradora. Los argentinos no quieren saber nada, ni son trabajadores. Viven vertiginosamente, con el ansia de enriquecerse rápidamente especulando, y se arruinan con mucha facilidad. Tienen tanta tirria al extranjero porque trabaja sin descanso, y como produce gana el dinero sólidamente.

He conocido a Mecha Saavedra, la amiga de Marquina. Es muy simpática, relativamente inteligente y riquísima. Solterona, muy aburrida, porque como casi todas las argentinas quiere ser mujer moderna y no se atreve del todo.

He recibido con mucho retraso, naturalmente, una carta de Granville Barker, en la que me dice que le hacen proposiciones muy buenas para hacer una película del Sueño. Le he cablegrafiado que estoy conforme y le escribo diciéndole que si se realiza te envíe a ti el dinero directamente en dólares, o en libras. Sería un pellizco muy respetable.

Los negocios de cine son cada día más importantes. Si voy a Norte-América me voy a preocupar de eso en serio.

No dejes de acusarme recibo de lo que te envío: como estamos tan lejos, teme uno que no llegue. Te he enviado:

En junio, 3.000 pesos.

En julio, 2.500 pesos.

En agosto, 2.000 pesos.

Cada peso vale 2.60 pesetas. No dejes de pensar comedias por el estilo de Amanecer y Corazón ciego. Tenemos que hacer dos lo antes posible. Entre gente distinguida, desde luego. Cuando los actores van bien vestidos al público de América le interesan más los conflictos.

Sigue escribiéndome a Buenos Aires, teatro Odeón. Como te dije, haremos Montevideo, Córdoba y Rosario, y a primero de octubre volveremos al Odeón. Será primavera y por lo menos no hará frío.

Muchísimos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.**

**82.- Carta con membrete del hotel La Alhambra, Montevideo, 25 de agosto. 1926**

Niña: estoy pasando unos días muy desagradables en Montevideo. Los uruguayos no viven más que para envidiar a los argentinos, y me quieren hacer pagar el éxito de Buenos Aires. Los periódicos me maltratan de modo insolente, al estilo de Madrid, y el público no acude al teatro. Cubriremos gastos. Ya me lo habían advertido, pero no lo quería creer. Todo lo que gusta en Buenos Aires se cae aquí, porque estos quieren saber más. Yo le tenía mucha simpatía a esta tierra porque ya sabes que tiene las leyes más avanzadas del mundo, pero a los dos días de llegar se da uno cuenta de que las leyes no tienen nada que ver con las costumbres. Hay dos grandes partidos - el blanco y el rojo- y como desde hace cuarenta años está en el poder el rojo para seguir mandando cada año acentúa la nota izquierdista. Más vale de todos modos, pero la conciencia pública no cambia. Son provincianos, cursis, vanidosos, haraganes. No hay industria ni agricultura, un poco de ganadería y unas playas magníficas que se llenan en verano de argentinos que dejan dinero para todo el año: por eso los odian tanto. Todo el mundo aspira a tener un empleo oficial para jubilarse pronto y vivir del presupuesto. Es un país que se las da de avanzadísimo, hay, en el centro de la capital, un barrio entero de prostitutas que da vergüenza. Aquí el hombre para obtener el divorcio tiene que exponer razones: en cambio a la mujer le basta con pedirlo para que se lo concedan, pero de nada sirve porque a la mujer divorciada no la saluda nadie.

Di la primera conferencia con muy poca gente y la segunda tuve que suspenderla. En cambio me han pedido una en la universidad, y esa sí estará llena porque es gratuita y porque el local da postín al que asiste. Yo me hubiera negado, porque estoy indignadísimo, pero me la ha pedido la doctora Luisi, tan inteligente y tan simpática, y he accedido: me ha encargado que te dé muchos recuerdos de su parte. Aquí hay muchas mujeres que escriben bastante bien. Sobre todo

una -Juana de Ibarbourou- que hace versos deliciosos: te mando un libro. Me parece que es enemiga política de la Dra. Luisi, pero realmente tiene mucho talento, y un espíritu también muy simpático.

Aquí existen las famosas "cazueleras". Llaman cazuela al primer anfiteatro, donde no pueden asistir hombres. Desde lejos parece cosa simpática, pero resulta que son como los "extremistas" de Madrid: una especie de tribunal, ignorante y presumido, que se adjudicó la misión de administrar la gloria. No les he caído en gracia. Además no les gusta el teatro moderno y son partidarios de la declamación altisonante. Este espectáculo lo encuentran soso y no se lo explican. Anoche se representó El sueño de una noche de agosto, y no se sonrieron. Para que se diviertan hay que darles género truculento o cómico disparatado, siempre con una interpretación afectada. Lo que ya no pasa ni en los pueblos de España. Y ellos se creen lo más inteligente del mundo. Además se las dan de españoles, y no leen ni admiran más que lo francés. Esta frialdad me ha sorprendido más después del entusiasmo incondicional del público de Buenos Aires: allí sí que no me han dado un solo disgusto. La despedida fue magnífica. Afortunadamente volveremos a trabajar octubre y noviembre, y espero que se repetirá el éxito porque he reservado Amanecer, El camino de la felicidad, Casa de muñecas, Mary, Madame Pepita, Alicia. Me dicen que nunca ha gustado tanto una obra como El corazón ciego: le dimos 29 representaciones. También El sueño les encantó, pero fue tarde y solo le di 10 representaciones.

Quiroga aquí me ha jugado una mala pasada, trayéndome a un teatro enorme, destartalado. Hay otro precioso, del que me han hecho proposiciones para otro año. Yo he dicho que no volveré más que a tanto alzado y fuerte.

Me ofrecen negocios en Cuba, México, Venezuela, Perú, Chile, Colombia, Puerto Rico, Canarias y New York, en buenas condiciones. Todo pienso hacerlo y muy pronto: a lo sumo son dos años de sacrificio, pero con la seguridad de poder abandonar para siempre el negocio teatral, y

de tener el riñón cubierto mientras el dinero valga. Y poder trabajar en paz. Con motivo de estos viajes se agotarán las ediciones de nuestros libros que tiene Calleja, y como aumentaremos mucho la venta para siempre, podré dedicarme después a los asuntos editoriales conociendo bien estos mercados. También podremos tener las colaboraciones que nos dé la gana bien pagadas. Por lo pronto no acepto ninguna, porque nos conviene hacer enseguida dos o tres comedias normales que nos producirán mucho. Otra ventaja del viaje: dejar acreditado nuestro repertorio: el de los demás autores está muerto porque le han estrenado malas compañías, muchas de las obras sin ensayos y sin decorado. En fin, que gracias a estas excursiones resolveremos definitivamente y por varios lados todo el problema económico para siempre.

También convendría mucho tener otras cuatro conferencias, escritas más a la ligera, en tono ameno, vulgar, lo más gracioso posible, con escenas de comedias contemporáneas. Cualquier tema es bueno: el amor, los celos, padres e hijos, el adulterio, escritas a la diabla, cuanto más superficiales, mejor. Que me sirvan de guión, para así aprendérmelas de memoria, y no necesitar mirar al papel: las conferencias habladas tienen mucho más éxito: ya me voy entrenando. Si estás bien, procura ir adelantando trabajo.

Antes de emprender la excursión por Cuba, México, etc. iré a Europa, a fin de año. Ya te diré la fecha fija con anticipación, para que me esperes en París. ¡Qué ilusión pasearme por los Campos Elíseos! Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

**83.- Carta con membrete del hotel Plaza, Córdoba, Argentina, 3 de septiembre. 1926**

Niña: hemos debutado en Córdoba con el mismo éxito incondicional que en Buenos Aires. El negocio no podrá ser muy grande porque el teatro importante está en reconstrucción y trabajamos en una sala pequeña, pero de todos modos vale la pena pensando en lo que se puede ganar en España. Y este año no hay el recurso de subir los precios porque la última cosecha de trigo se perdió por completo y eso representa la friolera de mil millones de pesos: es la mayor riqueza de este país, más importante aún que la ganadería, que también está a bajo precio este año porque Europa está pobre y están vendiendo al precio de coste. Por cierto que los acaparadores españoles son unos infames, porque si se permitiese la importación de carnes -que llegarían en condiciones magníficas, gracias a un invento francés maravilloso que las conserva exactamente frescas- todo el mundo comería carne en España por un precio irrisorio. Es el único país del mundo donde está prohibida y eso que el gobierno argentino ha hecho muchas gestiones.

Trabajamos en todas partes a 5 y a 6 pesos, que ya es algo porque el peso vale más de diez reales. La ganancia sería tremenda si pagase los sueldos de España, pero ya sabes que pago el doble más la mitad, cosa que actualmente no está jusitificada porque el coste de la vida viene a ser un 30 o un 40 % más elevado. Pero los actores no admiten rebaja. Se podría conseguir formando la compañía de nuevo y contratando de primera intención a un determinado precio para América, pero sería un jaleo demasiado grande ensayar todo el repertorio. Además es justo que también ellos puedan ahorrar unas pesetas a cambio de tantas molestias que trae consigo el andar por estas tierras. Algunos, se entiende, porque hay varios que siguen estando siempre a la cuarta pregunta, como la Leal, que se juega a diario todo lo que gana. Pero en general guardan y trabajan más a gusto, con el optimismo de tener las necesidades cubiertas holgadamente. Collado, cosa rara, está

comedido: le desquito 50 pesetas diarias para amortizar la deuda, que no creí cobrar nunca. El otro día me dijo que seguirá conmigo todo el tiempo que yo quiera: ha hecho muchas gestiones para contratarse en otras compañías pero nadie le ofrece lo que yo le doy.

Te envío hoy 2.500 pesos. Con lo que te sobre tienes que comprar cédulas hipotecarias argentinas, que dan el 6 y medio por ciento de renta y están archigarantizadas. Es el empleo más seguro de dinero que hay en este momento, aquí y fuera de aquí.

Yo he pagado ya todos los atrasos que dejé en España y todas las deudas. Cuando regrese reduciré gastos de alquileres y sueldos -que ahora son un horror- y así la excursión del año que viene será del todo provechosa. Estoy muy tranquilo y cada día más decidido a ahorrar y a administrarme. Estando en España estos últimos años no parecía posible ganarse la vida holgadamente y sin angustias. Aquí cuesta mucho trabajo, pero no hay inquietudes. Para mí se entiende, porque todos los demás negocios teatrales son ruinosos del todo. Todo el mundo trabaja a tres pesos. Los que conocen el mercado me dicen que el único negocio de teatros bueno para América es el mío. Los demás están gastados y no responden a los gustos de este momento. Córdoba es una ciudad española de provincias, tranquila, con buen sol, muchas iglesias, muchos conventos y una sierra magnífica. Estaremos sólo doce días: como no llega a tener 200.000 habitantes se agota pronto y aun así van todos los días las mismas personas al teatro. Tengo mil pesos diarios de abono. De aquí pasaremos a Rosario a hacer 15 funciones, y a primeros de octubre volveremos al Odeón de Buenos Aires.

Ya ha hecho Julio la entrega del teatro Eslava. ¡Qué gusto! Era un pozo sin fondo. No volveré a arrendar un teatro en Madrid por nada del mundo. Aparte lo que realmente cuesta, es un pretexto para que le robe a uno todo el que le rodea. La administración del negocio, siendo sólo empresario de compañía, la llevo yo mismo y es muy poco complicada.

Estoy deseando recibir carta tuya con buenas noticias de tu salud. Me asombra que te quejes por no tener noticias mías. Desde que salí te he escrito con absoluta regularidad, y con detalles de todo lo que me ocurre. Supongo que los envíos de dinero habrán llegado porque son valores declarados. También te lo he enviado mensualmente con regularidad:

junio: 3.000 pesos

julio: 2.500 pesos

agosto: 2.000 pesos

septiembre: 2.500 pesos.

Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

**84.- Carta desde Buenos Aires, 1° de octubre. 1926**

Niña: anteayer terminamos en Rosario, y esta noche debutaremos en el Odeón de Buenos Aires. La excursión a provincias, según todo el mundo, ha sido espléndida; según yo, mediana. Quiero decir que he ganado poco dinero, nada si tengo en cuenta la enorme molestia que significa andar por esos pueblos de Dios. Por lo visto siempre han sido malos, y este año peores para todo el mundo, y por eso dicen que el éxito nuestro ha sido excepcional; pero habiendo hecho poco, no me consuela que hayan hecho menos los demás. Sólo hay españoles e italianos, algunos con muchos millones, la mayor parte luchando para hacer fortuna, y todos casi analfabetos. Los naturales del país con cierta cultura se han venido a vivir a Buenos Aires o a Europa. Solo he podido dar una conferencia en cada sitio, con poca gente, porque Shakespeare y compañeros gloriosos, les tienen perfectamente a los gallegos y a los gringos. La temporada aquí espero que sea buena, pero no como la primera porque ya hace calor y se acabaron las funciones de tarde a teatro lleno. Total: que el negocio en resumen será bueno, pero no me resuelve nada. Ya es bastante, claro está, haberme limpiado por completo de pequeñas deudas y tener un fondo de reserva para trabajar sin angustias si el negocio se da mal en cualquier sitio, pero eso no es hacer la América. Y como el mundo entero está en crisis y es seguro que en adelante se agudizará, quién sabe hasta qué punto, he decidido armarme de paciencia y seguir por estas tierras unos meses para ver si consigo regresar a Europa con una bolsa digna del sacrificio que este viaje representa.

Por lo pronto, acabaremos aquí el 20 de noviembre, y actuaremos en Santiago de Chile - teatro de la Comedia- hasta fines de diciembre. Después iremos a Lima. Calcula lo que tardan los barcos para que yo no esté sin carta tuya. Procuraré ir a muchos sitios, quedándome poco tiempo en cada uno de ellos, que es el modo de defenderse bien. Varios empresarios querían llevarme, pero

me he negado y voy como María Guerrero por mi cuenta y riesgo, tratando directamente con los empresarios de cada república o con el gobierno. Ya no se pueden conseguir subvenciones porque todas las haciendas públicas están mal, pero en muchos sitios pagan viajes y dan teatros casi gratis, y en fin son las subvenciones importantes porque casi todo lo que entra es para uno. Procuraré, si en el camino me va bien como espero, llegar hasta Norte-América, que es actualmente el único país rico del mundo, pero allí sí iré con empresa y asegurado. Como te digo, el viaje será muy extenso, pero rapidísimo. He tenido que sostener una lucha interior terrible para renunciar a la vuelta a Europa enseguida, pero me han decidido muchísimas razones. El año que viene no sé qué pasará, tengo ahora todas las comedias ensayadas, está fresco el triunfo de aquí que repercute en todas partes, me ahorro mucho dinero en viajes de vuelta, me repugna la situación actual de España, y sobre todo temo no tener fuerzas para emprender enseguida otro viaje como este, si volviera ahora. Ya estoy en camino, y al que algo quiere algo le cuesta. He tenido también que vencer la resistencia de los cómicos, que querían volver a toda costa. Creo que sólo se irá el que menos podía pensar: Crespo. Los triunfos de Murcia le han vuelto loco, y al saber que se queda Collado, se ha puesto furioso: como si él pudiera sustituirle. Además le ha entrado el ansia de ganar millones, llenando el hueco de Rodolfo Valentino, y va a aceptar un contrato miserable y peligrosísimo para hacer películas en Los Angeles. Creo que será una catástrofe, porque él se defiende con la voz y el ímpetu juvenil, las dos cosas que ni sirven en la pantalla, y en cambio es torpe de movimientos, afeminado, y tiene la cabeza grande. Además es un ingrato conmigo, que le he defendido contra todo el mundo, y le he hecho actor a la fuerza en un abrir y cerrar de ojos. Todo el mundo es igual. Para mí es una molestia y nada más. Los otros parece que se resignan, y después se alegrarán.

El viaje tiene para nosotros otra ventaja inmensa: aumentar para siempre en toda América la venta de los libros. Y esto sí que es seguro.

Mañana te mandaré cinco mil pesetas. No te dejes robar cambiando los pesos, que es una moneda saneadísima. Ya los cambiarás en París o en Madrid. Cuando más bajo está el cambio vale 2.50 pesetas cada peso. De ahora en adelante te mandaré pesetas o dólares. Precisamente estaba contento porque con los francos tan bajos, pensaba que hacías bastantes ahorros. No dejes de decirme si recibes las cantidades que te anuncio.

Aunque no hago diario porque trabajo más que nunca, y de verdad no me dejan vivir, el viaje será muy provechoso para la labor futura. Este es un concepto de la vida totalmente distinto del europeo, muy aprovechable para comedias y libros. De todo me entero bien, y nada se me olvida. Solamente con la vida de los españoles en América, se pueden hacer mil cosas interesantes, apasionantes, y completamente desconocidas. Del español y del emigrante en general. Y también la psicología del argentino es curiosísima. Como los franceses, necesita que vengan a desenvolver la riqueza del país los extranjeros, y se pone furioso porque ganan dinero. Preferiría, claro está, que vinieran a trabajar gratis. De todos modos esta vida de verdad cosmopolita es interesantísima. Te aseguro que llevaré muchos materiales inapreciables. Tengo ya pensada una novela, y a medio pensar dos comedias.

Tengo un gran éxito personal, que noto a cada instante en todas partes: seguramente no se lo debo tanto a mis cualidades, como a lo mal que deben haberse portado los autores y empresarios que han venido antes que yo. Lo mismo le está pasando a María Maeztu. Como no hace porquerías, la adoran en todas partes. Está contentísima porque se va a llevar, según me ha dicho, seis u ocho mil duros. Su trabajo le cuesta porque sale a conferencia diaria, a veces dos en un día, y va a todas partes. El teatro a pesar de todo da muchísimo más que cualquier otro trabajo literario. No nos quejemos. Me aterra pensar que yo tuviese que afanarme tanto para ganar tan poco, y eso que ha tenido un éxito grande -no sé por qué-. Muchísimos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**. Acabamos de debutar con Amanecer, que ha tenido gran éxito, pero no tanto como

El corazón ciego. Y es que, como tú has dicho muchas veces, querrían que se volviese a estrenar la misma obra, y siendo otra, aunque sea mejor, no se quedan del todo satisfechos.

**85.- Carta con membrete del hotel Royal, Buenos Aires, 16 de octubre. 1926**

Niña: esta segunda temporada de Buenos Aires es regularcita nada más: de todos modos como un buen negocio de España, de los que ya ahora no hace nadie. La cosecha de este año se perdió, el ganado está baratísimo porque Europa no compra, y como está finalizando el año económico nadie tiene un peso. Todos los teatros, sin más excepción que el mío, están en plena bancarrota. Por lo tanto, estoy contento y no pierdo el tiempo.

Sigo preparando la nueva excursión de que te hablaba en mi última carta, y ya tengo formalizada la siguiente.

Aquí no haremos dos meses como pensaba, sino cinco semanas, acabando hacia el 10 de noviembre. Y de esa fecha en adelante, me desligo de Quiroga y voy por mi cuenta a todas partes, sin intermediarios que enredan y se llevan una parte porque sí. Es más arriesgado, pero lo prefiero.

Chile. Debutaremos a fines de noviembre y haremos treinta funciones entre Santiago y Valparaíso. Este es el negocio más inseguro porque la moneda está muy baja y llegamos en verano, pero no hay más remedio que hacerlo. Me paga el empresario viajes íntegros y me da el 60%.

De Valparaíso iremos a Lima -ocho días de barco- y allí estaremos hasta primeros de febrero. Esta es buena plaza, según todo el mundo, muy española y aficionada al teatro. El gobierno me paga los pasajes y me dan el teatro al 75%. Como ves, inmejorables condiciones.

Después haremos Panamá y algún otro sitio, muy pocas funciones. Y llegaremos a La Habana hacia el 10 de febrero. Allí me dan viajes y el 50% de la entrada bruta, que es casi el 60.

Y ya no quiero tratar nada más en firme porque no sé si tendré ánimos para seguir: depende de cómo me vaya.

El gobierno de Colombia ya me ha ofrecido viajes gratis por el río Magdalena, de ida y vuelta, y teatro gratis. Creo que me daría también subvención. Y lo mismo en Venezuela.

México, si está tranquilo, puede ser uno de los mejores negocios, pero no decido nada hasta que llegue el momento de ir, por si acaso. Esta es la ventaja de no llevar empresario. Así hizo Fernando sus mejores excursiones: teniendo tratado de antemano los sitios estratégicos y decidiendo el resto sobre el terreno. Me llevo de representante a Antoñito Hernández que ha hecho todos los viajes de América con la Guerrero y conoce, por lo tanto, muy bien todas estas tierras: sin él no me hubiera atrevido a ponerme en camino.

De todos modos me da una pereza horrible, porque no voy a descansar un momento. Es decir, antes de debutar en La Habana pararemos unos cuantos días. En América casi nadie tiene vergüenza y hay que andar con cien ojos para evitar el robo constante.

Aunque soy naturalmente pesimista, no tengo ningún miedo. Haré un gran negocio o un buen negocio; malo, me parece imposible.Y si tengo suerte, Dios sabe. Además conoceré los negocios de América, como conozco los de España. Y será una gran tranquilidad contar con tantos mercados nuevos para cuando sea preciso echar mano de ellos.

No te he enviado aún el plan de la comedia porque como de costumbre no estoy contento con el último acto, y ya sabemos que las comedias españolas necesitan final. Creo que lo resolveré enseguida. Me haría mucha falta porque como ha te he dicho nuestro repertorio está acabado en toda América: como solo hay tratados con la Argentina, en las otras repúblicas no he podido prohibirlo.

Mándame a la Habana o a Lima -según cuándo la acabes- el 2° y 3$^{er}$ acto de Carlota. Y las traducciones de Le coeur partagé y On a trouvé une femme nue.

No sé si te he dicho que hemos hecho completamente nuevo el tercer acto del Camino de la felicidad, y ahora me parece que queda estupenda la obra.

También Honorio me ha enviado los dos primeros actos de Julieta compra un hijo, que será sin comparación la mejor de las tres obras que hemos hecho juntos. Si el tercer acto no decae -y no lo creo porque el final es precioso- puede ser un éxito muy grande. Mary y Susana me han dado mucho resultado aquí.

De las conferencias ya te expliqué detalladamente que han gustado muchísimo al público inteligente y han tenido muy buena prensa. Pero al gran público no le interesan las obras maestras de siglos pasados. Puede que tenga razón. Todo el mundo pedía que hubiese más Martínez Sierra y menos Shakespeare.

Muchísimos abrazos con el mayor cariño. **GREGORIO.** Estoy bien de salud.

**86.- Carta desde Valparaíso, 31 de diciembre. 1926**

Niña: como yo suponía el negocio de Chile ha sido modestito, algo más que cubrir gastos. No por culpa del público, que ha llenado el teatro casi todos los días, sino por el escaso valor de la moneda. De todos modos, un éxito extraordinario porque todas las compañías que han venido estos últimos años han perdido mucho dinero.

En Valparaíso hemos estado sólo cuatro días: lo siento porque es la única ciudad del todo simpática que he visto hasta ahora en América. Sin duda por la influencia inglesa, que es la colonia más importante. Tienen una playa, a cinco minutos, Viña del Mar, que no tiene nada que envidiar en refinamiento a las europeas. La gente muy lista y muy civilizada. La ciudad es preciosa porque está distribuida en más de treinta cerros, con las calles escalonadas, con ascensores, parece un nacimiento.

Mañana embarcamos en un barco inglés muy bueno, Orcoma. Son ocho días de navegación, que espero con delectación. Ya le he tomado cariño al mar, porque descanso en él como en ninguna parte, y ya me parece imposible marearme. Esta travesía es suave, con muy buena temperatura y varias escalas, que siempre divierten. Todo el mundo me dice que Lima es muy agradable y los peruanos, de verdad amigos de España, inteligentes y cariñosos. Espero hacer un buen negocio porque llevo condiciones que lo permiten.

El negocio de La Habana se ha puesto un poco difícil por los trastornos que ha ocasionado el ciclón, pero en cambio el azúcar está subiendo de precio, que es lo importante. México es una lotería: si de aquí a que lleguemos no han ocurrido disturbios políticos, podemos hacer una magnífica temporada. Yo no me preocupo demasiado y espero los acontecimientos. Ya sé que el mundo entero está en crisis. Pero sé que en todas partes me defenderé por lo menos. Y la

providencia al quite. De todos modos cualquier parte está mejor que España en este momento. Haré temporadas más o menos largas según las circunstancias. Y al final creo que quedaré contento. Desde luego ya sé exactamente lo que hay que hacer cuando vuelva. A días el viaje me pesa horriblemente, pero me resigno puesto que no hay otro remedio. El esfuerzo que ha realizado América en tan poco tiempo de independencia es realmente extraordinario, y tiene un porvenir tremendamente bueno. Pero para los europeos es incómoda: además, me coge un poco viejo, con deseos de estar quieto y de darme pequeños gustos que aquí son imposibles.

Las mujeres son bonitas, listas, muy aficionadas a la lectura, cariñosas y adelantadas. Desde luego están mucho mejor que los hombres. Llenan las Universidades y estudian seriamente. El cruce de razas ha formado unos tipos de belleza fuerte y sana encantadores. Pero no se quieren casar porque tienen miedo a los hombres.

Julio te entregará un libro de versos, escrito a máquina, de Mercedes Saavedra, argentina. Me he comprometido a ponerle prólogo: escríbele enseguida, a los dos o tres días de recibir los versos y mándamele a la Habana, quedándote con copia por si se pierde. Están llenos de defectos, pero son personales y sinceros. Es una mujer encantadora, sin cultura, pero listísima, simpática, muy desilusionada de la vida, pero con muchos deseos de ilusionarse. Melancólica y graciosa. Amiga excelentísima, con una gran corte de admiradores, todo gentes de espíritu. Es millonaria, pero sencilla y sin pose de ninguna clase. Muy decente, gran amiga de la conversación. Bonita y distinguida; un poco madura de edad. Me ha hecho grandes servicios en la Argentina, y deseo servirla. Hazlo con deseo de quedar bien. Se lo merece. Es aquella muchacha que fue a buscarme a mí y se la mandamos a Marquina, que prologó su primer libro. Estos que recibirás están sin corregir, con muchas faltas hasta de copia. En la Argentina la estiman mucho y se la puede elogiar sin cuidado. No es una profesional, ni lo será nunca, porque ella lo evita. Es una de sus coqueterías inofensivas.

Estoy bien de salud, aunque con dolores de cabeza. Estos días de mar me sentarán muy bien. Aún no sé exactamente cuándo volveré a España. En cuanto lo sepa te lo diré.

Sigo pronunciando discursos casi todos los días: es una de las calamidades de América. Pero ya me he acostumbrado. Me celebran mucho la sencillez. Hago los lugares comunes, no adulo a nadie, no hablo de la madre patria, y procuro darles un poco de emoción y unas cuantas risas. Evito las faltas de sintaxis con mucho cuidado. En una palabra: estoy quedando bien. Y personalmente en todas partes me han tratado admirablemente, y he dejado bien a España y a la literatura, cosa que no han hecho los queridos compañeros. Muchísimos abrazos. GREGORIO.

**87.- Carta con membrete del Gran Hotel Bolívar. Lima, Perú. 23 de enero. 1927**

Niña: como suponía, el negocio aquí va francamente mal: el éxito de prensa y de público, en cambio, es mayor que en ninguna parte. Los que acuden al teatro se entusiasman, pero son pocos. Sin embargo, como yo tengo un ángel de la guarda o un demonio familiar que siempre me ayuda, le he caído en gracia al presidente de la República: ayer me llamó para decirme que me pagará viajes hasta aquí y desde aquí a Panamá, y además me enjugará el déficit: no quiere de ningún modo que me cueste el dinero haber venido a Perú. En total calculo que serán seis mil dólares.

Desde que decidí continuar la gira, ha cambiado la situación en todos estos países. En Chile y Perú se ha agraviado la cuestión de Gano y Rica, y a consecuencia de esto los bancos - siempre los odiosos bancos, han suprimido los créditos, que son en América la base de todos los negocios. En Cuba, el ciclón ha sido terrible. Y en México el conflicto religioso, los conatos de revolución y la amenaza de guerra con los Estados Unidos. Una friolera. He pasado dos semanas de verdadera angustia porque el empresario de la Habana se me volvió atrás y no me lo dijo hasta el día en que tenía que recibir el importe de los viajes y un anticipo de cien mil pesetas. Figúrate qué apuro. Afortunadamente con serenidad y paciencia, he conseguido resolver el conflicto pero como voy a Cuba por mi cuenta, sin anticipo y sin viajes, estoy apretado de dinero. Ha sido providencial que me paguen aquí los viajes hasta Panamá, que representa las dos terceras partes del viaje a la Habana. Esa será la ganancia de Lima, porque en la Habana he conseguido más tanto por ciento precisamente porque yo me pago los viajes. También me he visto apurado para llenar un mes que me quedaba entre Panamá y Cuba porque en la Habana no podemos debutar hasta el 15 de Marzo. Ya está todo resuelto: Haremos cinco días en Panamá y 15 días en Costa Rica, que está casi al

paso. Si los negocios que quedan se dan bien, al fin de cuentas habré salido ganando por hacer negocios a todo evento. Yo lo espero. Pero como de costumbre, tengo que sudar bien lo que gano. No me quejo, sin embargo, porque América me ha abierto muchas perspectivas de trabajo, pero he pasado días muy turbios ya que la única compensación de estos viajes penosos por tierras tan incómodas es ganar dinero. En fin, todo está bien cuando acaba bien, de todas maneras este viaje es el principio de mi tranquilidad económica y una esperanza justificada de dejar pronto las empresas teatrales. No quiero que nadie sepa estos apuros, y no se los he contado absolutamente a nadie, ni en España, ni a los mismos que me rodean. Todas las negociaciones las he llevado personalmente por cable, y las he resuelto sólo. Desde Chile me han enviado la traducción de La mujer desnuda. La ensayaré enseguida para estrenarla en México. Por estos países, como no hay tratados de propiedad, están hechas todas nuestras comedias, y además pagan derechos de autor ridículos. Sólo en la Argentina vale la pena, porque es tanto por ciento.

Si estás bien de salud, escribe cuanto antes Una vida de mujer, que puede ser preciosa. Tengo otros asuntos que te iré mandando. El viaje me sirve para pensar. Creo que haremos cosas importantes. En otra excursión traeré un repertorio especial de obras que no haya hecho nadie. Esa ha sido una de las razones del magnífico negocio de Buenos Aires. Allí sí estaban reservadas las obras.

Te he puesto un cable diciéndote que le envíes a Bloch 4.400 pesetas, de la obra de Savoir. Yo te los enviaré en cuanto llegue a la Habana. No he encontrado el contrato, pero lo que le urge son las pesetas seguramente.

En este momento recibo la noticia del estreno de Canción de cuna en New York, que publican los periódicos de Lima. Y el director de La Prensa me envía el telegrama de la agencia United Press, para que vea que no han exagerado al traducirle: va adjunto. Se le he cablegrafiado a Juan Ignacio para que te enteres pronto y se sepa en Madrid, porque seguramente le habrá

publicado en ABC. Los términos son concluyentes: seguramente ha sido un éxito grande, el que deseábamos y esperábamos. También me han dicho que el 7 de noviembre se hizo una reprise de la misma Canción de cuna en Londres con magnífico resultado. Figúrate mi alegría. Espero que con este motivo se hagan otras obras nuestras y que lleguen proposiciones para cinematógrafo. No sé por qué me da el corazón que de esto ha de salir algo importante. Comunícaselo a Lucien Bernard para que se anime y lo haga decir en Comedia. No puedes figurarte lo que esto me alegra. Escribe también enseguida a Ballot diciéndole que haré pronto Nounette y que me conceda una nueva prórroga.

Estas satisfacciones de autor en el extranjero son mil veces más agradables que las de empresario. Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**.

**88.- Carta desde el Gran Hotel Bolívar, en Lima. 1927**

Me dicen por teléfono de la redacción de La Prensa, que han recibido otro cable de New York que dice textualmente: "agotadas localidades para todas las representaciones anunciadas de Canción de cuna." Supongo, en vista de esto, que anunciarán otra serie. Desde el primer momento comprendí que habíamos tenido un éxito serio.

Otra razón, la más importante de todas, que nos debe animar a escribir comedias nuevas. Aparte España, el mundo es muy grande y basta un éxito grande para que sigan estrenando. No temas, pues, que las comedias sean fuertes o graves; el caso es que estén bien. Si te decides, te enviaré planes: tengo varios interesantes, de problemas morales del día, todos un poco atrevidos. Te los comunicaré extensamente si quieres.

En América lo que más ha gustado es El corazón ciego, que no es exactamente una comedia ñoña.

Trabajaré seguramente en Madrid, solo dos meses, en el Centro, debutando a fines de septiembre.

En Colombia me ofrecen viajes, por el Magdalena, teatro gratis y cinco mil dólares de subvención. No es tanto como cree Julio, pero casi casi. Tengo que dejarlo para otra vez porque este año está agotada la subvención y el teatro tomado por otras compañías.

Con las ganancias de B. Aires he pagado todas mis deudas y cuentas pendientes de las dos últimas temporadas, que como sabes fueron malas: ésta es una de las razones que me decidieron a embarcarme. No hay nada más desagradable que deber dinero porque los acreedores son inflexibles con el buen pagador. En cambio, cuando no se debe, aunque no se tenga, es uno rico. Me han sobrado cien mil pesetas largas, que me sirven para andar por estas tierras sin miedo. Llevo 2500

pesetas diarias de nóminas. Decidí seguir viaje porque ahora, después de pagarlo todo, me hubieran lucido las utilidades, pero todo se ha enredado. Otra vez será. Estoy muy contento de todos modos porque tengo una situación económica completamente limpia y muchas posibilidades de ganar dinero. En B. Aires puedo hacer lo que quiero cuando se me ocurra volver, llevando obras nuevas, y en otra excursión, cuando estén bien Habana y México, haciendo además Colombia, Venezuela, Nicaragua, Salvador, Puerto Rico, Estados Unidos y Canarias, puedo hacer una fortuna, y la haré seguramente. En España creen que ya soy rico, y me conviene mucho que lo crean porque me respetarán. Conviene que lo digas tú también. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**89.- Carta con membrete del hotel Bolívar. Lima, Perú. 1927**

Voy a contestar tu carta del 23 Diciembre que acaban de entregarme. Al mismo tiempo ha llegado el Corazón partido.

Siempre te he mandado el dinero directamente, pero esta última vez he preferido enviársele a Julio porque no estaba seguro de si estarías en Madrid o en Cagnes. Es natural que te le haya entregado ocho días después de la copia de Una vagarra porque yo se la envié en el correo siguiente. En la carta anterior prometías hablarme del plan que te envié de Una vida de mujer, y en esta no haces ni mención. Me parece perfectamente que no escribas si te encuentras mal de salud, o si quieres descansar, que ya es justo después de haber trabajado tanto. Por eso ni siquiera te he recordado las conferencias cortas y divertidas, que son las que me hubieran hecho más falta, ni los monólogos que apuntamos en París, ni el tercer acto de Carola tiene suerte, que me hubiera gustado estrenar en Buenos Aires para darles las primicias de una obra, que hubieran agradecido mucho. Repito que me parece perfectamente que no hayas hecho nada si estás enferma o cansada, pero que hayas abandonado dos comedias porque resultaban "demasiado fuertes" me parece absurdo. Torre de Marfil se ha hecho y la sigo haciendo en todas partes con éxito. La hora del diablo está mal planeada por mí, te propuse en París arreglarla y me dijiste resueltamente que no querías tocarla y que preferías escribir otra nueva. Por eso desistí. Podemos escribir y estrenar todas las comedias que estén bien, por muy fuertes que sean, en mi compañía, en la de Artigas o en la que sea. Si trabajas sólo una hora diaria, sin prisas ni angustias, puedes hacer dos o tres comedias al año sin sentir. Yo te lo aconsejo porque al fin y al cabo ese es nuestro oficio. Las empresas de teatro son cada vez más peligrosas, y hasta para seguir con la mía, necesito obras nuevas porque ya te he dicho que todo está estrenado. En vista de que no podías o no querías hacer nada, yo he

trabajado y sigo trabajando con Marquina y con Honorio para nutrir nuestro repertorio, cuidar la recaudación de autor y la de empresario, seguiré si no hay otro remedio, pero me molesta por muchas razones. En este viaje, como estoy lejos de todo, he intentado escribir yo solo, enviándote luego las comedias para que las corrigieras. Quizás lo hubiera conseguido, aun costándome mucho trabajo, si hubiese tenido más tranquilidad. Pero he tenido que desistir por lo pronto: Tengo demasiado trabajo de ensayos, de visitas, de latas, de inquietudes. A todas horas tengo que resolver alguna dificultad.

Son, en efecto, muy malas todas las noticias que tengo de México. Probablemente desistiré. Hace tiempo gestiono lo de New York, pero no encuentro empresa solvente y hay que tener cuidado porque los norteamericanos son muy informales y muy cínicos.

**90.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. San José, 12 de marzo. 1927**

Niña: como yo temía la United Fruit nos ha fastidiado, porque no nos da pasajes hasta el día 18, y hemos tenido que prolongar la temporada doce días más. El público ha hecho verdaderos esfuerzos, pero hay muy poca población y el dinero está bajo. Gracias a que el Gobierno me cubrirá las pérdidas, pero no se resigna uno a trabajar para el Obispo tan lejos y con tantas incomodidades. Estoy rabiando por llegar a La Habana, donde espero que cambiará la suerte. Pero desde que salí de Buenos Aires he pasado muchas inquietudes: siempre es difícil ganarse la vida. Y no me quejo. Ahora conozco América y para otra vez sé lo que hay que hacer para ganar dinero: todo estriba, como en España, en calcular la duración de las temporadas, elegir teatros y empresarios y llegar a todas partes en época propicia. Y de esto no sabe nadie ni aquí ni allí: no existe el representante de compañía como es debido. Por lo tanto, bien empleadas están las molestias. Recibí un cable de Honorio Maura en el que me decía que de acuerdo contigo aplazaba el añadir mi nombre en el cartel de Julieta compra un hijo para después de dejarse de hacer la obra en Madrid. Yo protesté porque ya estoy harto de que me haga cosas feas. Esta obra no se hubiera escrito si no fuera yo empresario: la quería para estrenarla yo y él se ha empeñado en dársela a los Artigas. Además, después de escamotear el nombre, me hubiera birlado los derechos: ya le conozco bien. Y tengo perfectísimo derecho. Mío es el asunto, el plan detalladísimo, las situaciones, los personajes, los caracteres, los motivos de diálogo. Además, está reformado siguiendo mis indicaciones detalladísimas, después de haberla dialogado él. No sé qué más quiere. Si también la hubiese dialogado yo, sobraba él. Estoy de mal humor por eso: se ha portado muy mal conmigo. Y si no fuera por mí, como empresario y autor, no hubiese dado un paso adelante. Empezando porque él

tiene intuición de hacer obras dramáticas y yo le decidí a escribir en cómico, que es su única salvación. Siempre le he corregido las obras -empezando por la primera que corregiste tú- En fin: que no puede uno contar con nadie para nada. Estoy haciendo esfuerzos inauditos para escribir yo, hasta que tú estés mejor o te decidas. Creo que lo conseguiré más tarde o más temprano: ya voy perdiendo la timidez para dialogar, porque pienso que lo hago solo para leerlo yo. Si no tuviera tantas preocupaciones de empresario, lo conseguiría antes. Espero debutar en la Habana el día 24. Y aún no estoy del todo decidido a ir a México.

Y dejemos las cosas desagradables para entrar con las agradables -extremadamente agradables-.

El siete de febrero se dio la última representación de Canción de cuna en Londres. Lo sé por un telegrama de Underhill, en el que me propone llevar la compañía a New York en marzo y dice al final textualmente:

> Cradle Song continues great success New York Closed London february devent after one hundred and nine performances.

En estos tiempos, pasar de la 100 en Londres, como en todas partes, es dificilísimo. Eso quiere decir que el éxito ha sido de los gordos. Y es de suponer que en Londres y en New York se estrenen otras obras nuestras.

Supongo, aunque se han representado en teatros pequeños, que habrán producido una cantidad respetable de libras y dólares. Le digo a Underhill que no te mande hasta saber de seguro dónde estás porque quiero enviártelos a ti.

Ojalá te hayas puesto a trabajar en serio. Ahora como nunca nos convendría. Yo estoy también trabajando muy seriamente. Y creo de verdad que estoy en perfecta disposición de pensar y combinar obras con acierto, a la moderna sin extravagancias. Los famosos autores de vanguardia pasarán pronto. Y permanecerá el teatro bien hecho, serio y de acuerdo con la sensibiliad nueva.

Siempre un poco irónico, muy sencillo. Tengo muchos temas. Uno de ellos, difícil, me apasiona. Sostiene el derecho de tener hijos las mujeres que no hayan logrado casarse al llegar a los 30 años. De que sean legítimos, aunque no tengan padre. De esto han hablado ya legisladores en muchos sitios. Pero lo que está más de acuerdo con el momento es el teatro aparentemente ligero, pero con enjundia. Es lo que hacen todos los autores nuevos de éxito como Savoir, [¿Halemson?], Romains. Eso a la española es lo mejor. Muchos abrazos. **GREGORIO**.

Respecto al asunto de Julieta, ¿cuántas veces no hemos hablado de las norteamericanas que se casan con un noble italiano arruinado para tener un hijo? Nos lo contaron en Roma. Y creo que está bien resuelto.

**91.- Carta con membrete de The Berkshire, Nueva York, 24 de abril. 1927**

Niña: he llegado a New York hace tres días y al fin he conseguido firmar un contrato en serio para hacer dos semanas seguras y una probable, debutando el 2 de mayo. El empresario es persona seria, de mucho prestigio y autoridad, el que trajo a la Duse y a Sacha Guitry. El teatro -Forrest- está admirablemente situado -en Broadway- y es de primera categoría, elegante, ni grande ni pequeño, íntimo y comodísimo. La propaganda -que ya vienen haciendo desde que empezamos a tratar desde Lima- espléndida: ya se habrá gastado veinte mil dólares. Eso es esencial aquí. En una palabra, venimos con todos los honores, cosa dificilísima de obtener, casi imposible para un espectáculo español. A María Guerrero -me decía Underhill, que por cierto la adora- la trajeron por la puerta de la cocina, un empresario desconocido, que después la dejó abandonada en Texas. Aquí llegó mi anuncio, a un teatro de barrio grandote y destartalado: se defendió el negocio gracias a la colonia española: asistieron los críticos sólo el primer día y dijeron que era una señora anciana que rugía siempre como una fiera enjaulada rodeada de malos cómicos y con un decorado desastroso. Un vergonzoso fracaso, aunque los periódicos de España hayan dicho lo contrario.

Me dan mil dólares diarios de tanto alzado: nada de particular porque tengo tres mil pesetas diarias de gasto por lo menos: sin embargo, estoy contentísimo porque la reclama vale un dineral, y esa es ganancia para mí. No sólo por lo que se pueda sacar en New York en otros viajes, sino porque repercute y en el mundo entero, principalmente en Hispanoamérica. Tengo la sensación de que nunca he hecho un negocio mejor, por las derivaciones: otras comedias nuestras que traduzcan, colaboraciones, cinematógrafo. Dios sabe lo que puede salir de aquí, si tenemos éxito, y aun no teniéndole con el público norteamericano, las gentes de habla española bastan. Desde que llegué no me dejan vivir. Me han visitado redactores de todos los periódicos; cuando voy a un teatro, al día

siguiente publican mi opinión, me hacen caricaturas, me llaman los fotógrafos. Según me dicen, a ningún artista extranjero -ni aun a Maeterlinck, que vino en plena gloria- le hicieron tanto. Como que me parece mentira. Además parece que también les he caído en gracia personalmente: todo por no darme tono, y luego dicen que es conveniente la pose. En todo el viaje me he ido convenciendo de lo contrario. Lo único preciso aquí es vivir en un hotel de categoría: el empresario me tenía preparado este, donde pago veinte dólares diarios ¡qué horror! No se me olvidan un solo momento, pero me dicen que no hay otro remedio. ¡Y la comida aparte! También me vale ir bien vestido: ya lo han dicho varias veces. Los americanos son inocentes, pero más simpáticos individualmente de lo que uno se figura, a juzgar por su odiosa política. Inútil decirte que la ciudad es magnífica: se vive a gusto porque sabe uno que se va a marchar pronto. Sin embargo, si hubiese venido hace unos años, me hubiese quedado algún tiempo en la seguridad de hacerme millonario muy pronto. Debe ser facilísimo. Y aun ahora, aunque estoy cansado y un poco viejo, puede que haga algo importante. Desde luego sé mucho más que ellos de teatro. Y aquí el que acierta en una cosa se hace rico sin duda. Son muchos millones de habitantes, y a todos les sobra el dinero. Ya veremos.

Si Canción de cuna se hubiese estrenado en un teatro del centro, tendríamos bastante, pero el Civic Repertory es un teatro de arte, que tiene mucha categoría artística y la máxima consideración de la crítica, pero como negocio es modestito porque vale la butaca un dólar y medio y el teatro es pequeño. Hasta ahora nos ha producido dos mil y pico de dólares de derechos- y otros tantos a Underhill, a quien ayer dije que te envíe mil quinientos. De todos modos, con el tiempo nos producirá mucho dinero porque el éxito ha sido extraordinario: yo asistí a la 51 representación, y se acabaron los billetes como todos los días, desde que se estrenó. Ayer terminó la temporada, y la compañía va a recorrer varias grandes ciudades. Eva le Gallienne me dijo que la hará tres veces por semana durante toda la temporada próxima, y me aseguran que la obra estará en el repertorio americano treinta o cuarenta años, muchos más de los que podamos vivir nosotros. La

hacen admirablemente bien, y los efectos son exactamente los mismos que cuando se estrenó en Madrid. Todo el público ríe y llora donde debe y satisface plenamente: las monjas son demasiado conscientes, analizan sus sentimientos, pero la representación es perfecta.

En Londres no ha querido cobrar Underhill porque le enviaban apenas mil dólares por 109 representaciones: es un robo, y ha reclamado. Sueño de una noche de agosto también tuvo aquí un éxito excelentísimo y una crítica estupenda, pero se hizo muy poco, porque se estrenó también en un teatro de arte. Esto es un inconveniente ahora porque las obras producen menos, pero es lo mejor que nos podía ocurrir porque hemos conseguido la consideración de la crítica, para siempre. Ahora gestiono el estreno de Don Juan de España, que a mi entender es la obra nuestra que más resultado puede dar en el extranjero: es un poco difícil porque cuesta mucho dinero montarla, pero lo conseguiré. Es absolutamente preciso escribir cuatro o seis comedias con vistas al mundo, ya que en España hemos hecho todo lo que podíamos hacer. Aquí sí interesa aún el teatro: todos están llenos. Y es un público fácil. Y acertando en un teatro de Broadway se hace uno rico seguramente. Vale la pena. Y te aseguro que ya tenemos aquí tanta fama como en cualquier parte. Mucho más de lo que puedas figurarte, y de lo que yo suponía. Total: que doy por bien empleadas todas las angustias del viaje, desde que salí de Buenos Aires, solo por terminar en New York. El negocio de La Habana termina como empezó: cubriendo gastos y gracias. No hay una peseta y en cambio la inquietud política es terrible: un estado casi revolucionario. El presidente es un bárbaro y un idiota. Pero en fin, he salvado el negocio y he aprendido. Me quedan para otro año Venezuela y Colombia, que son los países más prósperos de América en este momento. Y México, si se arregla, puede ser un negocio estupendo. Pero hay que esperar.

Ya estoy completamente bien del brazo, sin molestia de ninguna clase.

No te puedes imaginar lo que trabajo aquí: algo monstruoso, como nunca en mi vida. Me acuesto tan cansado que no puedo dormir. Y tampoco comer: me alimento de huevos pasados por agua.

Alégrate, que tenemos en la mano la fama y el dinero en el mundo. Y prepárate a hacer algo importante.

Escríbeme ya a Madrid -Madera 11-. Es decir, a vuelta de correo me puedes escribir a New York -a casa de Underhill- 72 Wall Street. Muchísimos cariños. **GREGORIO**.

**92.- Carta con membrete de The Berkshire, N. York. 22 de mayo. 1927**

Niña: hemos terminado con todos los honores. Parece, en efecto, que nunca una compañía extranjera ha tenido un éxito semejante. El negocio me ha costado alrededor de cinco mil dólares, porque como ya te he dicho me han robado descaradamente, cosa imposible de evitar aquí. Pero estoy dispuesto a perder otro tanto el año que viene, y con mil amores. En los Estados Unidos ganaremos en poco tiempo más que en toda la vida. Si sigue la racha. Me parece seguro: aquí las reputaciones se cotizan. Para hacer negociaciones me quedo unos cuantos días, hasta fin de mes. No sé aún en qué barco iré porque ahora todo el mundo se marcha a Europa, y es dificilísimo encontrar pasaje, como no sea de lujo en los grandes transatlánticos americanos, pero no hay ni que pensar en eso porque cuestan un dineral. La compañía se embarcó anteayer en un barco pequeño y malo, porque no había otro. Estoy negociando estrenos de obras, películas y colaboraciones. Todo es difícil precisamente porque lo pagan muy bien y somos muchos del mundo entero, a pretenderlo. Algo sacaré. Estoy perfectamente orientado y el terreno maravillosamente preparado. De verdad muy contento. También estoy a punto de firmar un contrato para empezar la otra excursión en México, con una empresa muy rica, formal y que me dará un seguro respetable, viajes, adelanto y espléndida propaganda. Y ahora me lucirán las ganancias. En España no quiero trabajar.

La mujer de Underhill se ha muerto hace unos días, y no le he vuelto a ver. Supongo que te habrá enviado el dinero. Si te cuesta trabajo hacer comedias, déjalo y no te preocupes. Ya las harás cuando te sea fácil y te entren ganas. No hay ningún apuro. En mitad del viaje me asusté porque no me salía bien ningún negocio, pero he vuelto a estar completamente tranquilo, todo se reduce a sufrir otro poco viajando por esas repúblicas inhospitalarias.

Puedes dedicarte por lo pronto a las colaboraciones. Si hubiera tenido algo hecho, ya estaría resuelto porque me piden muestras. Y no quiero dar nada de lo antiguo porque no les gustaría. Ya conoces la mentalidad de esta gente, porque has leído muchas revistas y comedias. Hay que hacer cuentos cortos, con mucha acción, un poco sensacionales, y siempre optimistas. Y artículos sobre temas de actualidad universal, y otros de filosofía amable, muy moderna. También algo para mujeres americanas. Siempre moral. Aquí son inmorales en la intimidad, pero siempre, sin excepción, guardan las apariencias. La extensión, tres cuartillas de máquina con dos interlineas. Vale la pena preocuparse y dar en el clavo porque ya te he dicho que lo pagan muy bien. Hay quien se hace rico, si acierta con el gusto americano. Y yo creo que te será muy fácil. Yo te ayudaré buscando temas y explicándote detenidamente cómo es esta gente. Pero por lo pronto escribe algunas cosas enseguida para que pueda enviarlas en cuanto regrese. Aquí todo es cuestión de oportunidad, aprovechar el momento antes de que pase la actualidad. Y ahora estamos en candelero. Y en metiendo la cabeza, luego ya no hay cuidado. Como se gastan mucho en hacerle a uno propaganda, insisten para sacarle jugo a lo gastado. La cuestión es empezar. Dando con el intríngulis, es facilísimo deslumbrarles porque no tienen talento ni los escritores ni los lectores. Molnar los ha conquistado, porque tiene talento y los ha entendido. Con una sola comedia se pueden ganar cantidades inverosímiles: un gran éxito son millones de pesetas y a veces de dólares. Parece mentira. He visto algunas obras que han enriquecido al autor, malísimas. Hay que dar en el clavo. La novedad del tema y del procedimiento se pagan mucho. Novedad aparente, por supuesto. Más bien truco. Estoy seguro de dar con algo. Ahora solo me voy a preocupar de New York. Para la América Latina nos sobra con el éxito de empresario. Y España cada día me interesa menos porque los españoles son cada día más insoportables.

No dejes de tomarlo en serio y pronto. Eso no cuesta trabajo. Muchos abrazos.

**GREGORIO.**

**93.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Domingo, Madrid. 1927**

Niña: aquí me tienes en pleno laberinto, tratando de atender a las infinitas cosas que por pereza va uno dejando para última hora y que luego abruman. Afortunadamente el día de embarque es inaplazable y hasta donde pueda llegaré.

Sólo buenas noticias tengo que comunicarte (toca madera). El negocio de San Sebastián seguía hasta ayer tan estupendo como los días anteriores, y así será hasta el final porque el pedido de billetes para todas las funciones que faltan -hasta lunes inclusive- era terrible. Me dicen que parece una temporada de ópera: el público vestido, y una cantidad de automóviles que asusta. Los comentarios, extraordinarios, parece que ahora se dan cuenta de que es la mejor compañía porque les sorprende como si no la hubieran visto nunca. Me dicen, que al salir para América el año pasado, las gentes del oficio nos dieron por acabados definitivamente, y ahora se tiran de los pelos porque nunca hemos tenido ni remotamente tanto ascendiente con el público. Esto asegura un año de España magnífico. Desde México tengo noticias extraordinarias y pronósticos variados: hay quien me dice que es una locura ir, hay quien asegura que será otro Buenos Aires. Me asustan con la revolución, la crisis económica, el ciclón, qué se yo... Pero todos coinciden en que se nos espera con impaciencia y curiosidad desacostumbradas. Yo no pienso nada, pero tengo esperanza. Hace veinte años que no va una compañía como ésta. Y según me dice Benavente es el público más aficionado a teatro de toda América. Ya te he dicho que no me hago demasiadas ilusiones. Me basta con cubrir gastos en esta primera etapa, y creo que la segunda mitad, en la Argentina, será estupenda.

Vine en el tren con el secretario de la embajada de España en Londres, muy amigo de actores y empresarios ingleses. Me dijo que se está ensayando El reino de Dios, para estrenarlo en octubre en el Fortune Theater. Es el mismo que hizo el año pasado Canción de cuna, pero como está allí Granville Barker no se dejará robar ni permitirá que nos roben. Es raro que no haya escrito. Este mismo señor me dijo que los famosos Schubert estaban en tratos con una gran actriz inglesa - he olvidado el nombre- para estrenar El reino de Dios en New York. Son dos grandes noticias.

Y otra, en dinero quizás más importante: la Metro-Goldwing me pide que amplíe el escenario de Canción de cuna para el cine. Está decidida a comprarla, pero tal y como está es demasiado escueta. Ya hemos hablado varias veces de esto. Ocúpate lo antes posible y mándamelo a México. Las diabluras de la niña en el convento, la madre, el novio. Cuanto más mejor. Las hermanas de Sor Juana de la Cruz, los sueños de las novicias, la vida del médico. No lo olvides, que son muchos dólares.

El sindicato de prensa de New York me dice que le han gustado mucho los artículos, y que los están traduciendo para ofrecerlos a periódicos norteamericanos: y que si resulta la gestión, podrían ofrecerme una retribución considerable. Supongo que resultará porque nos ha llegado la racha buena. Desde luego nos darán los cien dólares por lo pronto, por la publicación en Hispanoamérica. Te he enviado desde San Sebastián cinco mil pesetas en billetes de mil.

Y Tirano Banderas.

Hoy te voy a mandar la crítica de Canción de cuna en inglés para que prepares el folleto de propaganda.

Julio te enviará dentro de unos días el otro folleto que estamos haciendo para que corrijas el estilo y me le envíes también a México. Ahora hago los ejemplares precisos, y luego haré otros ya corregidos para Buenos Aires.

No dejes de encargar la calefacción. Cuídate mucho. Me da pereza terrible el barco, y al mismo tiempo, me consuela pensar que allí no tendré visitas ni avisos por teléfono.

Te mando adjuntos dos artículos mal traducidos, pero que no están entre los recortes en inglés. Creo que te dejé otro en París.

Mucha salud, suerte para el trabajo, buen tiempo, albañiles activos y poco engorrosos, optimismo que es la mejor medicina, es lo que te deseo.

No dudes que te mandaré dinero de acuerdo con lo que gane. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**94.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Madrid, Lunes. 1927**

Niña: estoy ocupadísimo con mil pequeñas chinchorrerías, pero todo marcha bien. Estoy en conversaciones con el Marqués de Santillana, que es persona simpática e inteligente. Le ha contrariado mucho que no podamos inaugurar el teatro reformado -que ahora se llamará teatro Calderón- pero haré trato para la vuelta de América. A lo que no estoy decidido es a tomar el teatro a largo plazo aunque él está dispuesto a ser socio capitalista. Ya veremos, pero de todos modos algo bueno saldrá porque es hombre emprendedor y a la moderna. Y me trata con toda clase de consideraciones.

He desistido de ir a Colombia, porque el gobierno -que al fin ha contestado- me regatea la subvención. Prefiero no ir por ahora, y adelantar el debut en Buenos Aires. En estos días lo dejaré todo puntualizado. Los que se portan maravillosamente como de costumbre, son los de México. Tenían que enviarme sesenta mil pesetas el 1° de agosto y cuarenta mil el 1° de septiembre, y el 27 de julio me han enviado las cien mil. Son a cuenta del seguro de 650 dólares diarios.

Fontanals tiene, como siempre, la mejor voluntad, pero también como siempre está a la cuarta pregunta y no hay que fiarse de él para hacer el viaje. Pero tampoco hay necesidad porque puede dar los bocetos en color de lo que se ha de hacer. Lo podemos tratar en septiembre si aún es tiempo, y si quieres antes, mándame un plano y lo enviará. Desde luego, de cerca o de lejos, conviene que intervenga porque tiene muy buen gusto. Tú puedes contratar ahí la realización, advirtiendo que se ha de hacer lo que tú digas, dándoles bocetos y muestras. Ya sabes que será a base de colores lisos, que es lo único tranquilo y que no cansa. Es fácil proyectar una cosa bonita.

Yo escribo a Rusiñol siempre a casa de A. López: Santiago Rusiñol, Librería de Antonio López, Rambla del Centro 20, Barcelona. Escribo a Rusiñol hoy mismo.

Sandoval me dice que por los síntomas, estás bastante mejor que en Madrid. Insiste en que son desarreglos de la edad crítica, que aún te dura indudablemente. Que estés siempre al nivel del mar, que evites toda fatiga física y que domines los nervios. Y que no te preocupen los síntomas porque ninguno de ellos tiene importancia.

Volveré a escribirte un día de estos contándote cosas de New York, que cada día me ilusiona más.

Siento de verdad muchísimo no poder complacer a Sacha, en primer lugar por el gran afán que tienes en servirle, y además porque yo también lo deseo. Pero ya sabes que no llevo secretario: más aún, que dejé aquí a Manuel Abril que por cierto a consecuencia de eso ha roto las relaciones conmigo porque no me puedo permitir ese lujo. Los viajes son costosísimos. En cambio puedo ocuparme de buscar en México algo para él. Eso me será muy fácil -intentarlo digo y acaso conseguirlo-. Estoy en muy buenas relaciones con el gobierno y con mucha gente. Que me haga Sacha algunas modificaciones respecto a lo que desearía. Qué clase de ocupación o de ocupaciones, mejor dicho para tener varias probabilidades. Es fácil que lo consiga. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**95.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Madrid, martes 23. 1927**

Niña: estoy en pleno laberinto. Después de tener preparadas las ocho obras de San Sebastián, se me han ido tres cómicos, y vuelta a empezar. No importa: los he sustituido con ventaja, y todo se arreglará. Pero es una lata.

Me he ocupado estos días del chantaje que me preparan con pretexto del plagio de Canción de cuna. Y estoy tranquilo. No podrán hacer nada eficaz, y acaso consiga que aborte. Me preocupa únicamente porque a lo mejor cae en manos de un juez bruto que no sepa nada de producción literaria y crea que el dejar una niña en un torno tiene alguna originalidad. En fin, creo que se solucionará.

Estoy decidido a suprimir Estrella. Por editar nuestros propios libros perdemos dinero con ellos en vez de ganar. Respecto a Zurbano, como Sandoval me dice que no debes venir a Madrid hasta que te cures, ni a ningún lugar alto ya pensaremos. Porque está bien gastar dinero en lo necesario y en lo agradable. Pero es absurdo que se vayan miles de pesetas inútiles al año. Recibí el primer acto de Carola. Ya había encontrado el mío.

He leído la obra a la compañía: les ha gustado mucho. Y es seguro porque no les dije que era mía. Lloraron, se interesaron. Lo que más les gustó, el tercer acto. ¿verdad que es raro?

Firma el cheque de Underhill y mándasele para que lo cobre. Las noticias de Cradle Song son cada día más regocijantes. Va a ser una renta respetable. Ya te dije desde que llegué a Nueva York que de ahí nos van a venir las ganancias más sabrosas y más abundantes. Han coincidido varias cosas afortunadísimas y en América el éxito siempre trae cola afortunadamente.

Debutamos el 2 en Bilbao. Después iré a París. Te avisaré el día con tiempo. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**96.- Carta con membrete del vapor correo Cristóbal Colón, 2 de octubre. 1927**

Niña: llevamos una travesía muy movidita: hemos tenido varios días mar gruesa -como dicen los marinos- y ha llegado a marearse el 90% del pasaje. Yo tan tieso. Cuando se mueve excesivamente, llego a tener molestia en la cabeza, pero nunca en el estómago. Y si me echo en la cama ni lo noto. Puedo hasta leer: únicamente me marearía escribir. Soy un lobo de mar.

El barco es regular nada más. Casi limpio. La comida, mala. La oficialidad extraordinariamente amable. El pasaje, indecoroso, ahora regresan a La Habana los indianos que han ido a presumir en su aldea durante el verano. Parece mentira que puedan conservar tantos años, después de enriquecidos, toda su ordinariez. No han aprendido a hablar, ni siquiera a comer, y no hablemos de vestir. Pero en cambio son fatuos, murmuradores. Muy antipáticos. Cargados de criaturas por supuesto, pésimamente educadas, que se pasan el día chillando y no le dejan a uno vivir tranquilo.

La compañía, en cambio, esta vez se porta muy bien. He conseguido que todos sean modositos, limpios y correctos. Mucho dure. Me parece que sí porque son buenas personas todos.

Respecto al negocio en México, me dan noticias contradictorias. Hay quien dice que irá admirablemente y hay quien asegura que será malísimo. Yo no creo ni una cosa ni otra. Y soy más bien optimista. Me consta que han hecho una espléndida propaganda y que se nos espera con muchísima curiosidad. Hay mucha afición al teatro, más que en la Argentina. La clase media es culta y muy inteligente. Y hace mucho tiempo que no va una compañía buena. Aunque la situación económica es mala, como en todas partes, para el teatro siempre queda algún dinero, si el éxito es muy grande. Y espero que lo será: de eso depende. Todo el mundo me dice que el empresario es persona formalísima y que tiene mucho dinero. El teatro pequeño, simpático, pero con un tono

aristocrático, que no es el más conveniente. En todo caso trabajaremos en él los dos meses de contrato con seguro, y luego pasaremos, por cuenta del mismo empresario, al teatro Fábregas, que es el preferido por la clase media.

Estaremos en La Habana hasta el miércoles, y llegaremos el viernes o el sábado a México. Hace un calor terrible, que a mí no me disgusta: he dormido muy bien en el barco. Estoy deseando recibir noticias tuyas. Cuídate mucho.

Desde hace dos días, los crepúsculos son maravillosos. Me gustan los trópicos. Pero preferiría estar en Europa. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**97.- Carta con membrete del hotel Regis, 29 octubre, México. 1927**

Niña: ya hemos conseguido llenar el teatro casi todos los días, bajando los precios y dando dos o tres obras distintas cada semana. Parecía imposible dadas las circunstancias. Si la situación fuese normal, haríamos un negocio extraordinario porque el éxito ha sido mayor que en todas partes. Otra vez será porque es un país riquísimo. Por lo pronto, dejaremos el crédito, que ya es algo. Como me descuentan el anticipo, apenas me llega el seguro para pagar la nómina. Ahora estoy buscando una empresa que nos pague los viajes desde aquí. Acaso Guatemala. La semana próxima lo sabré. De todos modos estoy contento. Con el anticipo cubrí los gastos de cajas, decoraciones, muebles, todo lo necesario para dos años y cincuenta mil pesetas que me debe la compañía y que descontaré en los primeros seis meses. Esta segunda excursión, incluyendo Buenos Aires, será más provechosa que la anterior, por poca suerte que tenga.

Underhill me dice que te ha enviado 1428 dólares más, y que siguiendo mis indicaciones te enviará cada dos meses lo que se haya recaudado. Por lo tanto te sobrará dinero hasta que yo pueda ahorrar y enviarte.

No te puedes imaginar el interés que tiene México. La arquitectura colonial es preciosa, rica, con un sello peculiarísimo, realizada en grande, fina. Infinitos conventos, iglesias, palacios, todos magníficos. Hernán Cortés era un gran hombre.

Los restos aztecas son apasionantes. Todo grandioso, solemne. Muy egipcio, y con mucha y muy fuerte personalidad, sin embargo.

La ciudad extensísima; una llanura inmensa, completamente rodeada de montañas, con dos volcanes magníficos, cubiertos de nieve en la cumbre.

Hay muchos barrios nuevos, admirablemente urbanizados, con infinitas casas de un solo piso y todas con jardín. Y todo esto se ha hecho y se hace en pleno período revolucionario, que va durando diecisiete años. Si logran diez años de tranquilidad, será una de las ciudades más importantes del mundo.

La temperatura es deliciosa: peligrosa la caída de la tarde. Y la altura -2800 metros- se nota bastante. Ya no tengo las angustias para respirar de los primeros días, pero me canso mucho al subir escaleras. Y en ninguna parte hay ascensor. Ni calefacción, en la calle siempre se está bien, y en cambio hay que abrigarse en las casas, como en Andalucía.

Siento mucho tener que ensayar todos los días. Aquí quisiera estar de turista: en un año, moviéndome mucho, no se podría ver todo. Tampoco se pueden hacer excursiones largas porque hay bandidos y revolución en el campo. En la capital no pasa nada. Los mexicanos son muy cariñosos. Los indios -que abundan- suaves de carácter: al menos tratados superficialmente.

Asombra el desprecio que todo el mundo tiene a la muerte, y sin embargo, saben disfrutar de la vida. De México sí que se puede hacer un libro interesante. Apunto todo lo que veo y lo que me cuentan y me llevaré muchos libros.

Me ha vuelto a recibir Calles, y he confirmado la opinión que te di. Procuraré escribirlo y te lo enviaré para que lo corrijas. Estoy al habla constantemente con ministros y generales. Gente muy simpática.

He recibido lo de Valle-Inclán y la crítica inglesa de Cradle Song. Todo está perfectamente. ¿Cómo marcha la comedia? No la abandones porque la necesitaré sin falta para Buenos Aires y quiero estrenarla antes. Estoy ensayando Ha tenido suerte (Carola). Creo que gustará mucho.

Estoy esperando con impaciencia noticias del estreno de El reino de Dios. En New York se ha aplazado por dificultades de reparto, pero si gusta en Londres se animarán. Hablan esta vez de hacer Primavera en otoño. Me empujan más y las recaudaciones del extranjero serán muy

respetables. Y nos acercaremos al Premio Nobel. Tengo esperanzas, aunque ya sé que los elementos oficiales de España se opondrán. Pero si tenemos varios éxitos serios fuera, tendrán que resignarse.

Estoy bien. Se come medianamente, más bien mal, en todas partes porque las primeras materias son poco sabrosas. Y hay que acostarse sin cenar para dormir tranquilo. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.** Estaremos en México hasta el 12 de diciembre.

**98.- Carta desde México, 21 de noviembre. 1927**

Niña: me llega confirmación del gran éxito de El Reino de Dios en Londres. No me extraña nada. Precisamente estos días la estoy ensayando y me parece una obra maestra. Por cierto que va a salir muy bien, acaso mejor que nunca. Y estará lista enseguida porque a todo el mundo le gusta su papel. Sigo también ensayando He tenido suerte. Es difícil porque me he propuesto sacarle mucho jugo, dándole un ritmo especial a la interpretación. Muy matizada, con muchas pequeñas pausas y de cuando en cuando aceleramientos expresivos. Quiero que dé la sensación de la vida misma. Me parece que gustará mucho. El público está admirablemente preparado. Y es inteligente y sensible. El teatro lleno casi todos los días. Todas las obras gustan. La prensa muy amable.

México cada día más interesante. Siento mucho no poder hacer excursiones. No tengo más remedio que ensayar mucho y seriamente. Aún no he decidido dónde iremos después. Por este lado de América es bastante difícil. Aquí prorrogaremos la temporada unos días. No sé cuántos: depende de lo que duren las obras. Hay que cambiar mucho el cartel porque siempre vienen los mismos. La situación económica es malísima y la clase media, que es la que abunda, no puede ir al teatro. El país prosperará muy pronto y rápidamente. Los EEUU acaban de enviar un nuevo embajador, Mr. Morrow, con orden de ponerse de acuerdo con el gobierno, que también tiene gana de vivir en paz. La paz relativa de México. No hay nada tan complicado como la psicología del mexicano.

Creo que haremos quince días en Mérida de Yucatán. Allí están los restos de la civilización maya, que son enormemente interesantes a juzgar por las fotografías. Después hay dos caminos: o Cuba y Puerto Rico, o Texas, San Francisco y Los Ángeles. Ambas rutas son difíciles por la

dificultad de combinar salidas de barcos. Lo seguro es que en marzo iremos a Venezuela. Es lástima que la situación no sea normal aquí: no hubiéramos tenido que movernos.

Pídele a Granville Barker las críticas del Reino de Dios y mándame extractos traducidos. Yo le escribo diciéndole que te mande el importe íntegro de los derechos. Dile tú cómo te los tiene que enviar.

¿Cómo va Hay que ser feliz? Estoy deseando leerlo. Nuestro teatro, aquí como en todas partes, gusta a rabiar. Y está fresco y nuevecito, como si acabase de salir del horno. Pocos autores pueden decir otro tanto.

Estoy bien de salud. La temperatura, magnífica. Todos los días sol tibio.

Un día de estos leeré El guardia de corps a la compañía para ver si les gusta tanto como a mí.

La Paramount me ofrece un contrato para hacer el protagonista de una película ¿Qué te parece? Los americanos cultivan la extravagancia por placer. Les he contestado que no soy actor, ni quiero, y que estoy a su disposición como autor de argumentos. Es rarísimo que no nos hayan comprado aún Canción de cuna, que sigue teniendo un éxito loco en Estados Unidos. Eva le Galliene sigue representándola tres o cuatro veces a la semana, en New York, y la compañía especial que ella formó está haciendo una gira magnífica. Puede que sea mejor: cuanto más corra más sube de precio, y por tardar en comprarnos los derechos los tendrán que pagar más caros. Envié a la Metro hace muchos días la ampliación del argumento y aún no me han acusado siquiera recibo, después de pedirlo con tanta urgencia. Son muy raros. Pero acaban pagando. Allí únicamente está el dinero, y allí le tendremos pronto en grandes cantidades. No me cabe duda. Ojalá estrenen otra obra este año.

Nuestra fama está en marcha y un nuevo éxito sería el toque definitivo. Varios amigos mexicanos que han vivido mucho en Estados Unidos me dicen que a la fuerza nos harán ricos y en

un momento. Así lo creo. Y ha hubiera ocurrido de caer en mejores manos. Pero los que se ocupan de nuestros asuntos son honrados y torpes. Underhill es un bon vivant que no se molesta por nada. Pedro de Córdoba un infeliz, y Ms. Marbury está vieja y demasiado ocupada. Nos convendría un judío de colmillo retorcido. Cualquier día se presentará. Si no me importase perder unos miles de duros, iría a Los Angeles ahora de cualquier modo. Pero tengo lo justo y no quiero meterme en un lío. Los viajes son costosísimos, y ya sé por la experiencia del año pasado cómo le sacan a uno el dinero. En fin, todo llegará y pronto. En cuanto cambie de dirección te cablegrafiaré.

Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO**.

**99.- Carta con membrete del hotel Regis, México, 29 noviembre. 1927**

Niña: recibo tu carta con la nota de gastos que te envía Underhill. Es sencillamente un mezquino timo aparentemente justificado. Todas esas partidas les correspondía pagarlas a él y a Camprubí que se hicieron solidarios de la empresa. No contento con haberme robado de lo lindo en New York, o por lo menos haber dejado que me robasen, ahora salen con esa postdata: es más feo porque los dos son muy ricos y saben que no tengo nada. Es el más antipático vicio del país: ya sabemos de antiguo que el que más tiene más roba. Y los americanos hacen lo mismo en el mundo entero. Por eso no me atrevo a volver -aunque creo que la segunda vez el negocio sería muy bueno. Me han hecho tres proposiciones: a primera vista son aceptables, pero ya sé que después se lo quedarían todo y no podría defenderme. El único modo de tratar con ellos es darles con una mano la mercancía y coger el dinero con la otra. Aún no me han pagado ni un solo artículo, y eso que los primeros los envié en mayo desde París. Y me consta que se han publicado. Les he escrito varias cartas recordándoselo, y ni siquiera me han contestado. Pero como no hay mal que por bien no venga, he decidido hacer directamente lo que iba a hacer por conducto de ellos: dirigirme a los periódicos de Hispanoamérica ofreciéndoles colaboración. No me cuesta ningún trabajo encargar las copias necesarias de cada artículo, y santas Pascuas. Estoy seguro de que podremos cobrar 500 pesetas por cada artículo porque en todas partes me han pedido colaboraciones: Buenos Aires, Montevideo, Habana, Santiago de Chile, Lima, México. A esto se puede añadir Colombia, Guatemala, San Salvador, Costa Rica, Madrid. Y nos ahorraremos el 25 % que se queda el Sindicato de New York. Es cosa fácil. Ya lo prepararé con tiempo para recibir contestaciones de todas partes. Lo mejor sería preparar de antemano unos cuantos diálogos como los que hace Molnar para Vanity Fair. En ese género nadie nos puede igualar, y es más lucido, más fácil y propio de un autor

dramático. Ya te diré los temas que se me ocurran. Tenemos varios que seguramente recordarás. Y encontrarás fácilmente otros. Cualquier tema de la vida actual se presta. Reproducir nuestras conversaciones, el nuevo sentido de la vida. Incluso aprovechar asuntos de los infinitos de que hemos hablado, que no llegan a ser suficientemente interesantes para una comedia grande.

En este momento estoy un poco apurado. En México va a ser difícil continuar, acaso imposible, porque el otro día fusilaron a un jesuita y a otros varios católicos, complicados en el atentado al general Obregón, y vuelve el boicot a los espectáculos. Todas las salidas son difíciles. Únicamente tenía un seguro en Mérida de Yucatán, pero se ha declarado una epidemia y la compañía se me niega a ir. Preveo que pasaré apuros hasta primeros de marzo, que es cuando debutaremos en Venezuela. Sin embargo, espero capotear estos tres meses cubriendo gastos. El mundo está perdido: cuesta mucho trabajo ganarse la vida. Pero siempre llega algo inesperado. Yo lo espero en gordo cualquier día. Hasta entonces, paciencia. Casi todo el mundo lo pasa peor.

Me alegra mucho que hayas terminado con facilidad el segundo acto de Hay que ser feliz. Me hace mucha falta, sobre todo para Buenos Aires. El año pasado estrené todas las obras simpáticas. Y allí, si tengo material nuevo, espero hacer un bonito negocio. En cuanto tenga decidido el itinerario, te diré dónde me la debes enviar.

Cuando la acabes despáchame. The Squal sigue haciéndose en New York a teatro lleno. La autora me trae frito a cartas. Conviene complacerla porque colocará alguna obra nuestra. Es inteligente y simpática.

Granville Barker no ha escrito. Yo tampoco tengo más noticia que la de A.B.C. Pero indudablemente ha sido un éxito serio. Te envío una carta para que la hagas llegar a sus manos. Yo tengo unas señas viejas, y recuerdo que no hace mucho cambió de dirección. Asegúrate bien antes de mandársela no se vayan a quedar también esos derechos en el aire. No recuerdo si la cuenta de Londres, donde Granville Barker depositó los derechos del Sueño está a nombre de los dos. De

todos modos acaso sea mejor que te los gire. Dile lo que prefieras. El caso es que los cobres seguramente y cuanto antes. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**100.- Carta con membrete del hotel Regis, México, 7 de diciembre. 1927**

Niña: en vista de que no se me arregla para este mes ningún negocio bueno he decidido prorrogar la temporada en México. Me quedo sin seguro y en mala época, pero no tengo que moverme. Me ofrecían Guatemala, país pobre, con la moneda muy depreciada, y cinco días de viaje en tren malo. No vale la pena. Aquí el público está muy contento: todo le gusta. Hay poco dinero, pero seguramente cubriré gastos, ensayaré y seguiré gestionando otras cosas más o menos seguras. Acaso se resuelva el viaje a Los Angeles. También tengo esperanzas de que el gobierno de Cuba me dé este año algún dinero.

Estoy bien de salud. La temperatura es deliciosa: sol todos los días. Los mexicanos muy cariñosos y nada pelmas. No hay señoritas engorrosas, ni demasiado altivas.

Llevamos unos días sin fusilamientos. Pero seguramente ocurrirán más cosas. Estas gentes no saben vivir tranquilas. Afortunadamente en la capital el orden público está siempre asegurado. En el campo hay muchas partidas en armas. Los curas no se resignan y dan toda la guerra que pueden. En cambio, los generales ambiciosos es de esperarse que se estén quietos en vista del fracaso de los últimos levantamientos. Me he hecho muy amigo del general Obregón, futuro presidente, muy listo y simpático. Parece que los yanquis quieren entenderse por las buenas con México. Ojalá: de eso depende la tranquilidad y la prosperidad, que sería fabulosa y rapidísima. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**101.- Carta con membrete del Hotel Regis, México. 29 diciembre. 1927**

Niña: al fin he desistido de ir a Los Ángeles. Me ofrecían un contrato a tanto por ciento, probablemente beneficioso, pero inseguro porque nunca se sabe lo que puede pasar. Si tuviese dinero sobrante, hubiese ido a ciegas, pero en México solo he logrado cubrir gastos y no quiero exponerme a un apuro desagradable. Otra vez será porque vale la pena ponerse en contacto con el mundo del cine. En estos momentos de crisis económica universal, cuesta mucho trabajo ganar dinero. En México hemos hecho un milagro defendiéndonos tanto tiempo porque nadie tiene una peseta. Acabamos el día primero. Daremos cuatro funciones en Puebla y veinte en Mérida de Yucatán, con seguro. Después del 1° al 15 de febrero en la Habana por mi cuenta: y algunos pueblos de la isla de Cuba, para dar tiempo al negocio de Caracas, a primeros de marzo, que será bueno seguramente porque los venezolanos ganan ahora el dinero a espuertas con el petróleo. Pienso prolongar unos meses más el viaje porque no me resigno a volver a España con el bolsillo vacío.

No he recibido aún Hay que ser feliz, pero supongo que me llegará antes de salir de la república.

El éxito en México ha sido extraordinario, pero el público que puede pagar en estos momentos es muy reducido: siempre han venido los mismos. El éxito de El reino de Dios, fenomenal: es la obra que más ha gustado. Últimamente hemos hecho unos cuadros mexicanos preciosos, que darán mucho resultado en todas partes. Quiero irlos completando hasta formar un espectáculo completo hispanoamericano. Las canciones, los bailes, los trajes y los paisajes de estos países se desconocen en el mundo entero, y en todos ellos hay algo verdaderamente interesante. Y podemos lograr hacerlo bien porque los extraemos directamente de la cantera. Y no lo ha hecho nadie.

Me da un pereza horrible emprender nuevos viajes y soportar nuevos agasajos. Cuántas veces me acuerdo de Benavente. Y cómo me explico todo lo que hizo por estas tierras. Ya me advirtió que eso era lo insoportable de América. Pero a todo me resigno puesto que hay que vivir. Y además sigo creyendo que muy pronto y de repente saldrá algo que resuelva el problema económico de una vez para siempre. Por lo pronto ya me tranquiliza saber que me puedo ganar ampliamente la vida en tantos países cuando sea necesario. Aunque espero grandes catástrofes, siempre quedará, entre tantos, un rincón tranquilo donde poder trabajar. América, en ese sentido, me ha hecho un gran bien. No he vuelto a tener ni un día de seria inquietud, como me ocurría a diario en España. Y gracias a estos viajes, ganaré mucho más en España. Ya notarán la diferencia entre todas las compañías y esta, sobre todo ahora que está mejor que nunca.

Seguramente a mediados o fines de enero te podré enviar un cheque como regalo de año nuevo. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

## 102.- Carta desde el Gran Hotel, Mérida, Yucatán, México. 14 enero. 1928

Niña: no sé cuando te llegará esta carta porque desde aquí las comunicaciones son muy difíciles. He acertado viniendo a Mérida: aunque es una ciudad pequeña, las gentes son en general más cultas que en México, y se llena el teatro. Hay muchísimas más mujeres que hombres; pequeñas, bonitas, finas, con ojos preciosos, y honestas. Los indios -aquí son mayas- muy superiores en todo a los aztecas de México: buenas fachas, inteligentes y sobrios: según me dicen todos se bañan dos veces al día: van vestidos de blanco, impecablemente limpios, las mujeres con unas batas bordadas en colores y enaguas de encaje. Cada familia vive en una casa parecida a la barraca valenciana, pero mucho más confortable: a nadie le falta alberca para el baño, hamaca ni huerto. Hay infinitos jardines en la ciudad, y eso que cuesta un dineral plantar un árbol porque el suelo es de roca. Por cierto que la ciudad está llena de ríos subterráneos.

Ayer regresé de Chichén-Itzá, la más importante de las 360 ciudades mayas que hasta ahora se han descubierto. El viaje es fatigadísimo: diez horas de tren y cuatro de automóvil por carreteras malísimas. Pero me alegré porque es algo extraordinario. Según parece fue una civilización más antigua que la egipcia y muy semejante, aunque con un sello personalísimo. Quedan varios edificios completos, grandiosos, enormes bloques arquitectónicos, anchísimos y altísimos, todos de piedra labrada y policromada con verdadero refinamiento. Los americanos -no sé con qué intención- se están gastando muchos millones de dólares en hacer excavaciones. Y lo triste es que tienen la manía de reconstruir: temo que dentro de unos años haya perdido todo el carácter. El gobierno mexicano se ha dejado engañar. Sospecho que se están llevando las piedras viejas y dejando en su lugar reproducciones aunque hay una comisión mexicana encargada de vigilar los trabajos, no parece por allí, se contenta con cobrar sueldos. Y sospecho que con el tiempo la ciudad auténtica estará en los

Estados Unidos. Aquí los gobiernos gastan todo el dinero y la energía en mantenerse en el poder, sofocar conatos revolucionarios y preparar las nuevas elecciones.

Aprovecharé la estancia aquí para montar un poema maya. Las decoraciones y los trajes pueden ser soberbios, y hay varios temas de música preciosos. Poco a poco iré completando ese gran espectáculo hispanoamericano, que cada día me ilusiona más, por pintoresco, por desconocido. Creo que es la idea más fructífera que se me ha ocurrido desde que soy empresario. Son veinte países y en todos hay trajes, canciones, bailes y fondos bonitos. Aparte las costumbres, los giros y el acento, que tienen su gracia. Si todo sale como el cuadro mexicano, será un alboroto. Tengo mucho cuidado de seleccionar música popular auténtica, y en esto está el encanto. Naturalmente es música de origen español, pero con un carácter especial.

Aquí estrenaré también He tenido suerte: en México me faltó reposo. Mañana harán Primavera en otoño, que me ha costado muchos ensayos porque nunca la hemos hecho. Saldrá bien, y es una comedia muy simpática que no ha envejecido. Cuando salí de México aún no había llegado Hay que ser feliz. Dejé encargado que me la enviasen a La Habana.

Ya estoy ahorrando dinero: cuando llegue a la Habana -el 8 de febrero- te mandaré cinco mil pesetas, y ya supongo que durante todo el viaje te haré envíos frecuentemente. Aunque tengo ya las pesetas, no te las envío desde aquí porque no sé cuánto tardarían.

Escríbeme al teatro Municipal, Caracas, (Venezuela) donde estaré todo el mes de marzo. Siguen haciéndome proposiciones de Los Angeles, pero no me decido. En otra ocasión, cuando me sobre dinero, daré la batalla en el mundo del cine. Ya sé qué es lo que produce dinero en abundancia, pero no quiero hacer una tontería por impaciencia. Supongo que adelantaré el viaje a Buenos Aires, sin ir a España para ahorrarme grandes gastos de travesía. Te lo diré seguramente desde la Habana. He tanteado lo de las colaboraciones tratando directamente. Podremos sacar quinientas pesetas por artículo fácilmente, haciendo cuatro al mes. Puesto que te apetece puedes

ponerte a escribir. Hay que hacer, además de los diálogos, cartas a las mujeres porque todo el mundo las pide. Antes de empezar los envíos hay que tener por lo menos diez diálogos y diez cartas. Todos los periódicos tienen que recibir los trabajos exactamente al mismo tiempo y con regularidad. Es un poco complicado calcular lo que tarda el correo a cada república, pero yo lo llevaré con cuidado. Dime cuándo podrás tener esos veinte trabajos. Hay que hacer, como siempre, una labor optimista, exaltando la salud, la buena conciencia, el trabajo ordenado, la honestidad sin mojigatería, la seguridad en sí mismo, la despreocupación de la muerte, el sueño ilusionado, la simpatía hacia lo nuevo, el ejercicio físico, el idealismo sereno, la justicia. Ir contra el dinero, contra la guerra, contra el vicio. Lo de siempre. Labor pedagógica. Hay que hacer desde luego cosas de América: también me las piden mucho. Ya estoy bastante orientado y haré proyectos detallados de artículos. Te advierto que viajando por estas tierras, soy cada día más español: no por patriotería, ya sabes que no la tengo. La labor que realizó España en América no tiene rival. Hernán Cortés fue un hombre extraordinario. Y a España le corresponde volver a hacer la conquista espiritual de América. Los yanquis son torpes, egoístas, ambiciosos. Lo comprarán todo y no serán dueños de nada. Los españoles son generosos: vienen a sembrarse, se quedan, se casan. Y son honrados y trabajan como fieras. Toda América es riquísima, y está todo por hacer. Se pueden escribir tomos enteros. Yo he pensado mucho y hablo con mucha gente. Y voy dejando en todas partes un prestigio personal tan grande y tan sólido, que solo con esto nos bastaría para tener asegurada la prosperidad. No te puedes figurar la suerte que he tenido para tratar a las gentes. Y siempre he sostenido mis ideas y me he dado tono a mi manera. Este año, además, la compañía tiene un éxito formidable. Muchísimos cariños. **GREGORIO**. C'est moi qui ai coupé les côtés de la lettre pour la faire entrer dans l'enveloppe.

**103.- Carta con membrete del Gran Hotel, México, 22 de enero. 1928**

Niña: traigo frito a cartas a Underhill y así voy consiguiendo que te vaya enviando a su tiempo el importe de las liquidaciones. Me dice que te ha mandado 1.431dólares el 28 de noviembre. Te lo advierto para que los reclames si por casualidad llegaran estando tú ausente. Y que los derechos de noviembre y diciembre importarán aproximadamente 2.100, pero que no se podrá disponer de ellos antes de febrero porque "los cobros del lado del Pacífico van despacio". Siempre buscando alguna martingala para retener dinero siquiera unos días. Yo le digo siempre que es absolutamente preciso que te liquide cada dos meses. Cuando se retrase, reclama. Yo haré igual, porque también le tengo dicho que me escriba siempre anunciándome los envíos que te hace para estar tranquilo. No hay que fiarse nunca de un yanki, por muy decente que parezca. Son terribles: como por estos mundos se tropieza con ellos frecuentemente, cada día los conozco mejor. Son ingenuos pervertidos. Y están decididos a quedarse con el dinero de todo el mundo, cueste lo que cueste.

Aquí sigue muy bien la temporada. Gente culta y aficionada al teatro. Hace mucho calor, lo cual me encanta.

Siguen haciéndome proposiciones para ir a California, y hasta ahora voy venciendo la tentación. Les tengo mucho miedo, aunque sé que de Estados Unidos nos llegará mucho bueno. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**104.- Carta con membrete del hotel La Unión, de La Habana, 18 de febrero. 1928**

Niña: hasta ayer no me entregaron Hay que ser feliz: ha tardado un rato largo en llegar. Me ha gustado mucho: está absolutamente bien. Y seguramente tendrá un gran éxito. Somos los únicos autores españoles, sin vanidad, verdaderamente modernos. Nuestros personajes viven y piensan al día. Esta comedia no se hubiese podido escribir así hace veinte años. Verdad es que lo mismo ocurre con las obras nuestras viejas: parecen de hoy. En cambio nuestros compañeros siguen en pleno siglo XIX. Como necesito llevar a Buenos Aires repertorio nuevo, he pedido a los Quintero la exclusiva de Tambor y cascabel, que tanto ha gustado en Madrid. ¡Qué horror! La protagonista es un plagio de Mary, la insoportable y Julieta compra un hijo, en primer lugar; pero eso sería lo de menos, si no estuviese tan torpemente hecha, dialogada sin ninguna gracia, sin un solo matiz de vida contemporánea. No es obra de escritor, sino de aficionado al teatro, sin personalidad ni cultura ni conocimiento de la psicología humana. También he leído El señor Adrián el primo -otro éxito despampanante-. Tiene a ratos mucha gracia, como siempre Arniches, pero es un engendro, cursi, vieja, vulgarota. El público de Madrid está anquilosado. Y la crítica no existe. Resérvate esta opinión porque creerían que es envidia. Precisamente pensaba en esto viendo Primavera en otoño, que representamos anteayer: el público se chupaba los dedos de gusto con razón -y eso que el público de La Habana es inculto y soso. Figúrate el efecto que me habría hecho Hay que se feliz, que está mucho mejor. En primer lugar los personajes son seres humanos y no papeles hechos a la medida de los actores y tan vulgares como ellos. Además está admirablemente escrita. Hay inquietudes nuevas, sagacidad psicológica, garbo en el diálogo. Por eso nuestras obras corren el mundo... y lo que correrán.

Hoy he recibido tu carta. Escribiré a Granville Barker enseguida, pero dile tú de mi parte que al tratar con Miss. Marbury ya le advertí que las obras traducidas por él no entraban en contrata y ahora se lo ratifico. Que siga él cobrando directamente los derechos y que te los envíe a ti, como sigue haciendo Underhill con Cradle song. Vi trabajar en New York a Miss Barrymore: en efecto, no es el ideal ni para El Reino de Dios ni para nada. Es actriz del viejo régimen y está siempre borracha, pero sabe su oficio y sobre todo tiene un prestigio enorme. Nos conviene que la estrene ella. También los Schubert son unos sinvergüenzas, pero son empresarios de campanillas. Me escribe Pedro de Córdoba que están gestionando el estreno de Primavera en otoño en Nueva York, con muchas probabilidades, y que según sus noticias se reprisará muy pronto en Londres El Reino de Dios. Ojalá cuajase también en París, pero lo dudo porque los franceses son muy egoístas. Soy amigo de Guillot de Saix: es buen escritor: ha estrenado varias veces, incluso en la Comedia Francesa con éxito. Sabe muy poco castellano, pero no le hace falta puesto que tú le das la traducción. Es buena persona. Marie Leconte es una excelentísima actriz, ya la conoces. Estoy contentísimo. Ya somos autores mundiales, y de primera categoría.

Te he escrito últimamente varias cartas, todas dirigidas a Cagnes porque creí que ya estarías de regreso. En una de ellas te contaba detalladamente el estreno en Mérida de He tenido suerte. Aquí también ha gustado mucho. Como de costumbre, en La Habana va muy poca gente al teatro: cubriré gastos gracias a una subvención de tres mil dólares del gobierno, que está amabilísimo. Menos mal que la temperatura es deliciosa y la ciudad está animadísima, en pleno carnaval, llena de turistas. Estaremos hasta el 26. Después haremos diez o doce funciones en Puerto Rico, de paso para Caracas, donde estaremos hasta el 22 de abril.

Después de tener cambiadas las pesetas para enviarte, me encuentro con que aquí no hay valores declarados. Solo podría enviarte un cheque en francos. Como no te corren prisa, los guardo para mandártelos desde otro sitio donde admitan valores declarados. Muchísimos abrazos.

**GREGORIO**. Recibo carta de Miss. Marbury en este momento, diciéndome que tengo a mi disposición 500 dólares del anticipo de El reino de Dios. La contestaré que se los dé al representante de Granville Barker.

**105.- Carta con membrete del teatro Martí, de la Habana. 1928**

Se me olvidó decirte en la última carta que ya tengo tratada la colaboración -cuatro artículos al mes - en México, Mérida de Yucatán, Habana, Buenos Aires y Chile. Faltan otros muchos. Tengo la absoluta seguridad de que sacaremos más de 500 pesetas por cada artículo. A todos les he dicho que serán Cartas a las mujeres y diálogos. Y que la colaboración empezará en mayo o junio. Dime a vuelta de correo si puedo seguir comprometiéndome en firme. Lo importante es que todos los periódicos publiquen los artículos en la misma fecha: para regularizar los envíos es preciso tener veinte terminadas antes de empezar a enviarlas. Pueden ser más cortos que las Cartas a las mujeres de España: cuatro o cinco cuartillas de máquina, y a veces menos, según el tema. Dime si podrías tener listos los veinte primeros a fines de abril o cuándo. Trataré directamente, como ya te he dicho. La casa de New York se ha portado cochinamente. No logro que pague ni que conteste. Ni sé en qué periódicos se han publicado. Ya he encargado a un amigo que haga una reclamación en regla. Solo trato con periódicos serios y de mucho dinero para evitar sorpresas: los mejores de cada ciudad. Todos encantados porque con motivo de estos viajes el nombre ha subido de precio. Y se portarán bien, además, por la cuenta que les tiene porque el público reclama la firma. Nos conviene por muchas razones: para que nos recuerde el público, para publicarlos después en libro, puesto que tendrán cierta unidad, para que se vendan los otros libros y para las mismas comedias. Por cierto que al volver a España voy a ocuparme personalmente de editar nuestras obras de otro modo y organizar la venta de modo que nos produzcan. Los Calleja son imposibles. También hay que hacerlo directamente, y voy hablando con los buenos libreros en cada ciudad. **GREGORIO.** Hoy he leído Hay que ser feliz a la compañía: un éxito enorme. Todos entusiasmados. A mí también me ha gustado mucho leída en alta voz. Será un gran triunfo. Y muy

principalmente en Buenos Aires, donde las mujeres son inteligentes y conscientes. El tercer acto, aparte el éxito, que es indiscutible, dará mucho que hablar. Los hombres dicen que el marido no debiera volver sin condiciones. A las mujeres, en cambio, les encanta. Habrá comedia para rato. Por cierto que no se puede titular Hay que ser feliz porque hace unos años se estrenó en Madrid una obra que no gustó y que se llamaba así. Y ya sabes que no se pueden repetir títulos. Se puede llamar: Quiero ser feliz, Tengo derecho a ser feliz, El derecho a la felicidad, El deber de ser feliz, La felicidad es un deber, La felicidad es un derecho, Tenemos derecho a ser felices, Seamos felices.

Alrededor de esta idea. Dime cuál te gusta o cuáles o si se te ocurren otros distintos, a vuelta de correo, a Caracas.

**106.- Carta con membrete del hotel Palace, San Juan de Puerto Rico, 10 de marzo. 1928**

Aquí el éxito ha sido fenomenal. Todos los días se acaban los billetes, se añaden cincuenta sillas supletorias hasta en los pasillos, y aún se queda mucha gente sin localidad. Los recortes que te mando no exageran: las ovaciones son de las que meten miedo. Lástima que no se puedan hacer más que diez o doce funciones porque el país es chiquito. Al venir a Puerto Rico nos esperó el barco para que diéramos una representación en Santo Domingo: también fue un alboroto. Santo Domingo estuvo bajo la dominación yanqui durante once años y Puerto Rico hace treinta, y aunque les han traido higiene, dinero, magníficas carreteras, universidades, escuelas infinitas, no han logrado hacerse querer ni influir espiritualmente ni poco ni mucho. Adoran a los españoles de verdad y suspiran a todas horas por la independencia. Y es un pueblo muy inteligente. En Santo Domingo los españoles pueden ocupar cargos políticos sin perder la nacionalidad.

El paisaje es precioso. Las palmeras, tan sosas en Europa, son deliciosas en estos países. Naturalmente hace mucho calor, pero soportable ahora que es invierno.

He convenido la colaboración en ambos sitios. Por lo tanto cuando llegue a Buenos Aires pasará de quinientas pesetas por artículo seguramente y quedan otros países.

De aquí vamos a Caracas. En Chile estaremos del 15 al 30 de mayo, teatro Municipal. Santiago. Y después, Teatro de la Ópera, Buenos Aires. Tenlo en cuenta para escribirme.

Por cierto que nos persiguen los movimientos revolucionarios. Ahora hay desórdenes serios en Venezuela y en Chile. Y en Buenos Aires bastante inquietud con motivo de las nuevas elecciones presidenciales. Pero cuando nos hemos defendido en México, nos defenderemos en todas partes. El éxito es tan grande que vale la pena sufrir las molestias y las inquietudes. Es un

seguro de vida formidable este viaje. Dejo muchos amigos, un prestigio mayor que el de cualquier otra personalidad española. Son muchos miles de seres humanos que le guardan a uno las espaldas.

Ya estoy ensayando la comedia nueva, con toda calma, porque quiero que la representen a la perfección con todos los matices, que son muchos. Cada día me gusta más. Tendrá un éxito extraordinario en todas partes, de los mayores nuestros, sin duda alguna.

Como en ninguno de estos países hay valores declarados, te mando las cinco mil pesetas en un cheque en francos. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Mándame los artículos a Buenos Aires.

**107.- Carta desde Caracas, 28 de marzo. 1928**

Niña: en Puerto Rico ha ido mucha gente, pero aquí han fallado los pronósticos optimistas: la Cuaresma, la mala cosecha de café, la inquietud política... qué sé yo. En cada país ocurre una cosa distinta, o parecida: en todas partes, falta de dinero. A los ricos de ahora no les interesa el teatro, y la clase media no soporta los precios altos. De todos modos en todas partes queda algo. Y como el éxito es extraordinario, queda cimentado el prestigio para siempre. No me arrepiento: la excursión por América, ya lo sabes, me ha vuelto optimista. Gano más o menos, pero se acabó para siempre la inquietud económica. La diferencia es definitiva: antes me faltaba casi siempre, y ahora me sobra siempre. Y es infinito el campo de acción para ganarse la vida siempre que haga falta. Y sobre todo se acabó la tiranía de Madrid: no me importa la crítica, ni el público de estrenos, ni los dueños de teatro: de nadie necesito. He logrado la independencia absoluta: no me asusta nadie. Esto es inestimable: no se lo puede nadie figurar más que habiéndolo sufrido. Estoy más sano y viviré más años por haberme librado del dogal de mi pueblo, donde al fin y al cabo algún día acabarán por tratarme bien: en cuanto se convenzan de que no los necesito.

Hace tiempo que no tengo carta tuya. Te envié desde San Juan (Puerto Rico) un cheque de veinte mil francos. Escríbeme al teatro Municipal de Santiago (Chile) a vuelta de correo. Después a Buenos Aires -Teatro de la Ópera- donde debutaremos el 15 de junio. Y mándame cuanto antes, a Buenos Aires, unos cuantos artículos para iniciar la colaboración hispanoamericana. Nunca ha conseguido tanto un escritor español. Ya he llegado a las 500 pesetas por artículo, y quedan varios países. Vale la pena. Nadie pone el menor inconveniente, y para que luego no les pese, les dejo que ellos pongan el precio de acuerdo con sus posibilidades. Ya te he dicho que solo trato con empresas serias y solventes, que pagarán con toda seguridad: por formales y porque les conviene. A

consecuencia del viaje, todos estos públicos están propicios. Aparte la gran fama que ya tenían algunos libros.

Hazlos con cuidado. De tarde en tarde, cuando el tema se presta, escribe en alejandrinos pareados algunas de las cartas a las mujeres. Se las aprenderán de memoria las muchachas y eso es utilísimo. Como lo de Cyrano en España, de Rubén Darío y El mensaje de las rosas, de Juan Ramón, en tono medio humorístico medio romántico, que gusta un horror y lo haces fácilmente.

No estoy cansado, pero sí aburrido. Me dan muchas latas y estoy harto de viajes y de hoteles. Pero no importa. Tengo la paciencia necesaria y repito que todo lo doy por bien empleado con tal de no depender de mis odiosos y envidiosos paisanos. Muchísimos abrazos con todo cariño. **GREGORIO**.

**108.- Carta con membrete del teatro Eldorado. Barcelona, domingo. 1929**

Niña: en mi vida he pasado unos días de más apuro. Después de ensayar como un bárbaro para pasar a Eldorado, me equivoqué en el orden del programa y el estreno fue frío del todo. Figúrate el susto con el presupuesto extraordinario. Al terminar la función me puse a ensayar cosas nuevas hasta las siete de la mañana, y al día siguiente desde la una. Total, que acerté, y a pesar del medio fiasco de la primera noche el teatro está lleno y estamos salvados unos pocos días. Ahora preparo cosas distintas, y hemos contratado a un troupe de liliputienses que fue durante el año pasado la atracción de la revista del Camino de París. Sigo intentando que venga Conchita Suárez para que me resuelva otras tres o cuatro funciones. En fin, que estoy fastidiado, aunque tranquilo en medio de todo porque de todo salgo bien al fin y al cabo. Lo peor es que todos estos trabajos extraordinarios los he hecho con un enfriamiento terrible y con unas jaquecas, que aún me duran, de las insoportables. No tengo cabeza para ordenar dos ideas seguidas: veo números de música por todas partes. Por eso no te he escrito la carta larga que te he prometido. Perdona y compadéceme un poco. Ayer te puse un telegrama. El acto segundo me ha entusiasmado. Es la única impresión grata de tantos días de malhumor y de fastidio. No puede estar mejor. Es fuerte, sobria, personal, interesante, de una psicología acertadísima, real, exaltada con sordina como convenía, verdaderamente estupendo. Y creo que es una sola escena: un tour de force.

Te deseo salud completa, que es el tesoro único indispensable. Dime, a propósito de dinero, lo que necesitas este mes. Se han recaudado sólo 2000 pesetas porque es el mes de parada, y he hecho varios pagos. Pero eso no quiere decir nada.

Gracias a la temporada buena de aquí voy con orden y método saliendo de las 30.000 pesetas de déficit de la última parte de la temporada de Madrid. Por eso me asusté tanto cuando

temí que me fallara esta temporada de Eldorado. Los ingresos restantes del verano son seguros.

Muchos abrazos con mucho cariño. **GREGORIO.**

**109.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, Sábado. 1929**

Niña: estoy bien, pero estos últimos días me han molestado mucho los ojos, sin duda por la intensidad de la luz. Aún no los tengo del todo bien: pero están bastante aliviados. Llevo gafas negras. La refracción del sol en las paredes blancas es terrible. El negocio va regular. La feria es un fracaso, y la Exposición lo será también, me parece -ningún año ha habido tan poca gente en Sevilla por esta época. Los forasteros que llegan con intención de quedarse un mes, a los cuatro días salen espantados por lo carísimo que está todo. Ya empiezan a darse cuenta y supongo que bajarán los precios -En el teatro trabajamos a diez pesetas butaca. Nadie las puede pagar. Estoy un poco preocupado porque me va a costar mucho trabajo defenderme todo un año hasta que vuelva a América. Las demás compañías van mal en todas partes. La Xirgu, aquí, ha tenido muchos días de 500 pesetas y aun menos. Y es la actriz preferida de los sevillanos. Por lo tanto, ni siquiera tengo derecho a quejarme.

Se ha muerto don Torcuato. Todos los colaboradores de ABC y Blanco y Negro le dedican un artículo de alabanza. Escribe tú uno y mándamelo enseguida a Madera 11, porque dentro de tres o cuatro días iré a Madrid. No hay más remedio porque se molestaría seguramente la familia.

Te mando una comedia de Savoir para ver si te gusta. Ya he hecho el contrato para Buenos Aires: mayo del año que viene. Vamos a ver si se me da bien América la última vez para descansar luego. Nos conviene muchísimo llevar dos comedias nuevas. Procura escribir cuanto antes la de las dos mujeres para un hombre, que quisiera estrenar en San Sebastián, porque si hago tres meses en Madrid -que parece seguro porque me darán el Centro -necesitamos cosas nuevas. No me has dicho si se te ha ocurrido algo en Murcia para las niñas bien.

No han enviado los recibos de ABC. Los reclamaré en Madrid y te mandaré el importe.

No tengas cuidado, que haré según hemos quedado lo de la propiedad de las obras. Quiero arreglarlo todo como es debido. Seguramente.

Me cuido y me cuidaré aun más en la parada de la compañía. Y si lo necesito, iré a un sanatorio. Estoy también decidido, porque tengo miedo y algunos días estoy muy pesimista. Me tranquiliza mucho que te haya encontrado bien Sandoval. Muchísimos abrazos con todo cariño.

**GREGORIO.**

**110.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, 1929**

Niña: di a Bloch que acepto las condiciones para el contrato de América del Monsieur de cinq heures, pero que no le hago ahora mismo. Le haré antes de que pasen los seis meses de opción que me concedió. Pero que cuente con que le haré seguramente.

Las entradas de la revista me satisfacen. Con una comedia, de noche, en igualdad de éxito, tendríamos muchísimos menos. Y eso que el espectáculo es también para señoras porque no he querido que escandalice.

Haz el favor de ver sin falta las revistas del Casino de París del Moulin Rouge y de Gaily (un nuevo teatro pequeño que han inaugurado en la rue Fontaine) Como me han fallado algunos números de la revista tengo que sustituirlos y seguramente ves algún cuadro aprovechable. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**111.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra jueves. 1929**

Niña: he recibido la traducción de Hacía falta un hombre. Tienes razón: es una obra mediocre, pero yo creo que gustará lo suficiente para no haber perdido el tiempo ni el dinero.

¿Te acuerdas de los arreglos que te propuse para La course a l'étoile? ¿Pensaste tú el arreglo de Kukulí? Sobre todo del tercer acto, que es muy flojo.

Te mando una carta para que la contestes. Si, como parece, piden autorización para traducir Mamá y Madrigal, concédela, en las condiciones corrientes. Y no olvides nunca el plazo de 18 meses a 2 años a lo sumo, transcurridos los cuales, si no se ha estrenado la traducción en un teatro importante de una ciudad importante y por una compañía normal, queda anulado el contrato.

En los derechos de cine hablado, si los pide se le concede la tercera parte en lengua inglesa reservándonos el derecho para todos los demás idiomas. Esto llegará a tener una gran importancia. Por lo visto no ha vuelto a decir nada Underhill. Sigo lidiando con los Calleja para que anulemos el contrato. No tienen derecho a nada en realidad, pero como me aterran los pleitos quiero que me firmen un documento haciendo constar que no tenemos nada que tratar ni hacer unos con otros. Son el perfecto perro del hortelano. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**112.- Carta sin membrete. 1929**

Niña: ya estoy tranquilo, pero he pasado unos días de angustia económica verdaderamente insoportables. Por eso no te he escrito, porque no quería contagiarte mi malhumor desesperante. Ya te dije que se me malogró el negocio de Eldorado porque me han faltado Cándida Suárez y Spaventa. Conseguí enderezarlo tres días al principio, pero volvió a fallarme de tal modo que hacíamos mil pesetas entre tarde y noche con un presupuesto de más de cinco mil. Excuso decirte el pánico, porque de haber seguido así hasta el final hubiera perdido diez mil duros, que es próximamente lo que les cuesta este año la actuación en Barcelona a la Guerrero, a la Xirgu, a Barber, y cinco o seis mil a la Artigas y a Arturo Serrano. Total, que trabajé como un desesperado para hacer un programa monstruo como dicen aquí, y con la ayuda de una troupe de liliputienses rusos verdaderamente maravillosa y de unas canciones catalanas que canta Catalina, de un tenor mejicano y unos números nuevos de conjunto, he conseguido llenar el teatro tarde y noche, y pasar siempre de diez mil pesetas de ingresos -a 7.50 la butaca-. Como el empresario ha consentido en prorrogar unos días la temporada, no solamente se cubrirá lo perdido, sino que quedará todavía algo. En mi vida he hecho un esfuerzo semejante. Claro está que me ayuda el prestigio de director que tengo aquí, gracias al cual el público, aunque se retraiga unos días, vuelve a acudir en cuanto le prometo algo nuevo. Ahora ya no tengo que tocar el cartel hasta el final y mañana o pasado saldré de aquí, no sé si a París o a Madrid porque en ambos sitios tengo que estar pronto para preparar la actuación en Fémina, que me tiene preocupado porque no acabo de decidirme por el repertorio. Ya te dije que hice aquí Canción de cuna. Sigue siendo una obra de arte insuperable, pero acaso no responda al espíritu del mundo en este momento. He vuelto a pensar en Don Juan de España y en

El reino de Dios, a pesar de los inconvenientes del escenario pequeño. En fin, un día de estos tengo que decidir.

Supongo que habrás recibido mil pesetas. Ya le he dicho a Julio que entregue las 500 a tu madre todos los meses.

Al trabajo de estos días se ha unido como es natural el malestar físico, con dolores de cabeza, molestias de vientre, insomnio etc. etc. Pero ya estoy mucho mejor.

Ya te telegrafié que el tercer acto de La hora del diablo es precioso. Tampoco puede estar mejor. Es un delicia, fresco, gracioso, original, justo de proporciones. Ensayaré con mucho cuidado porque esa si que quiero hacerla en París. Espero con mucha impaciencia el cuarto, pero sin miedo porque cuando una comedia marcha tan bien es difícil que se malogre, y queda materia.

Ya espero no tener ninguna inquietud económica en lo que queda de verano, y hasta reunir unas pesetas por lo que pueda ocurrir en París. Para la temporada de Madrid me ofrecen el Centro. Estoy en dudas: me apetece más que Eslava porque tiene mucho aforo y se puede trabajar a 4 pesetas. ¿Qué te parece? Alquilaría Eslava a Vilches, que vuelve de América. Muchos abrazos. **GREGORIO**.

**113.- Carta sin membrete, jueves. 1929**

Niña: el acto tercero acaso sea el mejor de todos, y ya sabes cuánto me gustan los dos primeros. No puede estar mejor resuelto. Tiene emoción, fuerza, tensión, interés, poesía, de todo lo bueno. Hasta la tormenta y la lluvia final son aciertos. Creo que es una gran obra y estoy seguro de que gustará muchísimo: deseo el éxito, como siempre, pero estoy tan seguro de la calidad y del valor de esta comedia, que ni siquiera me preocupa.

Hay dificultades de reparto, naturalmente. Aunque Crespo tiene exactamente el físico del papel, dudo mucho que llegue al caso casi patológico y lírico y humano, todo a un tiempo. Sólo fio en su docilidad, y sobre todo probaré.

La Mena no sé a quién dárselo: lo haría muy bien, incluso lo cantarían, la Leal y la Morer, pero la una está muy flaca y la otra demasiado gorda. En el resto de los personajes no hay dificultad. Y si Crespo no acierta, ya buscaré. En cuanto esté copiada, empezaré a ensayarla porque quiero que la dominen en absoluto antes de darla al público. Repito que lo haces mejor que nunca. Lo cual quiere decir que cuando vuelvas a estar del todo sana, en plena posesión de tus facultades físicas, harás las obras maestras, si no te aburguesas demasiado ahora que empiezas a ser propietaria.

Enhorabuena. Muchos abrazos. **GREGORIO**.

**114.- Carta con membrete del hotel Regina, Barcelona. 1929**

Niña: recibido La madre y el filósofo en el jardín, que es uno de los mejores artículos. Yo también creo que el teatro se muere, pero mientras da las boqueadas espero sacarle algún dinero.

Si estás bien de salud, me convendría extraordinariamente tener dos comedias nuevas en este año porque no espero nada de las ajenas. Te estoy preparando otro asunto bonito, muy detallado. Después nos dedicaremos al cine hablado, que sin duda ha de prosperar rápidamente y nos producirá ingresos muy fuertes sin esfuerzo, puesto que podemos explotar toda la labor pasada. Y es muy agradable vivir de lo que ya está hecho. Volveremos a estrenar todas las comedias y con un público de millones de seres humanos. Porque en América poca gente va al teatro, pero toda va al cine.

Tú hazte la cuenta de que solo necesitamos dos obras nuevas con urgencia. Y después no escribiremos más que cuando no lo podamos remediar: quiero decir, cuando sintamos la necesidad imperiosa de decir algo importante. Muchos abrazos. **GREGORIO**. Nos ha salvado la temporada Seamos felices que gustó de verdad. Si hubiéramos tenido otra nuestra, el negocio hubiese sido bueno. La hora del diablo no he logrado que la representen bien, y he renunciado a estrenarla ahora. Cuando tenga reformada la compañía haré un nuevo reparto.

**115.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra. Sábado. 1929**

Niña: ahora sí hago vida de descanso. Y el cuerpo lo agradece. Ya peso 55 kilos y medio -y cuando llegué a Madrid pesé apenas 53. Parece que es todo lo que se puede ganar en tan poco tiempo. La temperatura es magnífica de día -aprovecho yendo al campo todos los días- y de noche hay que tener cuidado porque refresca demasiado. Me acuesto temprano.

El negocio bastante bien y peor que otros años. Yo he logrado un seguro que me cubre todos los gastos del negocio y de la vida, y me deja tranquilo. Por lo visto ahora en España no se puede aspirar a más.

La Exposición -dicho sea con reservas- me parece una birria, y temo que sea un medio fracaso. La gente sale huyendo espantada de los precios. Casi todos los problemas son del clásico mal gusto sevillano. Y por el estilo los de Hispanoamérica. Todo está en manos de paniaguados, que roban el dinero y además no tienen talento. Lo de España según me dicen es una merienda de negros, como de costumbre.

Ensayo todos los días hora y media: es el único trabajo que tengo. Ahora estoy con La hora del diablo, que es dificilísima por la tensión nerviosa que todos los actores tienen que sostener desde el principio al fin. Cuando se estrenó en San Sebastián, no lo logré. Espero los diálogos del diablo y el espíritu de la tierra, que completarán la obra y aclararán el sentido. Ya he dicho que en cuanto llegue el manuscrito de Il manquait un homme, la última comedia que he contratado con Bloch, te la den porque te sería más cómodo dictársela a la taquígrafa antes de irte de Madrid. No he vuelto a saber nada de New York ¿te ha enviado Granville Barker más dólares?

Me dicen que los negocios de provincias están flojos. Estoy gestionando el teatro del Centro para trabajar de octubre a mediados de enero. Es la buena época, y espero defenderme con lo nuevo nuestro, lo de Arniches si me lo da, y las comedias francesas.

Si estás inspirada, ponte a trabajar lo antes posible en la comedia nueva -Y dime si se te ha ocurrido algo para la otra de los niños bien, con el fin de que yo trabaje en el plan- Tengo en el telar otro argumento muy original, que te contaré en cuanto esté cuajado. Tu conferencia me ha gustado muchísimo -Creo que estás en uno de tus buenos momentos- y también creo que a mí se me van a ocurrir cosas interesantes. ¿Lo has pasado bien en Murcia? Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Déjame que te quiera como no te han querido.

**116.- Carta con membrete del hotel Gran Frontón. Vitoria, 12 Agosto. 1929**

Niña: hace tres días estuve en Madrid porque me enteré de que las cartas que yo te escribía y algunas de las que venían dirigidas a mí, se quedaban en el camino. Esto, que parece un absurdo o un recurso de melodrama, es frecuente ahora en España. Ya sabes que la policía, no sé por qué mala voluntad -tengo tantas- me ha dado guerra o mejor dicho ha intentado dármela en varias ocasiones. Recientemente en Barcelona, por ejemplo, me vigilaban porque frecuentaba tertulias catalanistas. No es cierto: claro es que tengo amigos separatistas, pero ahora tienen la táctica de no hablar nunca de política, esperando el momento oportuno, Y yo hago lo mismo; nunca me ocupo del gobierno. En algunas cartas que te he escrito a ti, sí te hablaba del nuevo proyecto de Constitución y de algunas cosas que han ocurrido últimamente. También escribí a Sánchez Guerra, que sigue detenido en el barco de guerra, pero no debe ser por esto, sino por la mala intención de algún enemigo. Ahora en Madrid he hablado con el hijo de Martínez Anido -a quien me presentó Borrás, que es muy amigo suyo- y me ha prometido que no me molestarán más. De todos modos, cuando me contestes, no te refieras a nada de lo que acabo de contarte, y ten cuidado de no hablarme nunca de la política por si acaso. Este verano ha habido un recrudecimiento de odio contra mí. Otra vez me han dado mucha guerra con la famosa historia del plagio de Canción de Cuna. Iban a hacer una campaña en El Heraldo y a presentar una demanda judicial. Yo del periódico no me hubiese preocupado demasiado, pero al juzgado le tengo verdadero pánico porque lo primero que decide en estos casos es retener los derechos hasta ver quién tiene razón y luego tardan tres años, como en el asunto de Cherif. Lo he arreglado con dinero, que es el único modo de aplacar a los sinvergüenzas. También otro desharrapado, Emilio del Portillo quería denunciarme

por pretender que es suya la traducción de El Cisne. El ambiente literario de Madrid es cada día más nauseabundo.

Todo han sido pequeñas desdichas estos últimos meses. Me había puesto muy bien de salud, hasta ganar cinco kilos, que según parece es mucho, pero me han vuelto los estúpidos cólicos nerviosos, que le liquidan a uno. Y además he tenido que ensayar un mes en Madrid, en la época de más calor, todo el repertorio, porque tengo media compañía nueva.

Estoy hasta la coronilla de teatro. Si no fuera porque espero ganar dinero en Buenos Aires otra vez, disolvería y me dedicaría a otra cosa. Los negocios en España están malísimos. Aquí en Vitoria no he sacado ni para pagar la nómina. Tenía alguna esperanza en San Sebastián, pero la he perdido porque no tengo nada nuevo que estrenar, y el repertorio le hemos hecho tantos años que ya no le quieren ver. Topaze ha fracasado en Madrid y en Barcelona, donde le han hecho dos compañías francesas, y la crítica le ha dado una paliza tremenda. En vista de eso, no le hago; creo que se le colocaré a Artigas. Solo me queda y ya le tengo ensayado, Un agujero en la pared, pero no tengo fe porque el papel de la protagonista es insignificante. No puedes figurarte las perturbaciones que me trae el que no hayas recibido mis cartas. En todas te decía que si nuestra comedia iba despacio, me tradujeses enseguida Il manquait un homme para San Sebastián.

También te hablaba detalladamente del primer acto de Dos mujeres para un hombre (quizás sería mejor titularla Trío). Tiene un aire extraño muy interesante, pero creo que los tipos de los protagonistas no están bien definidos. Él debe ser un hombre sin voluntad, más bien vulgar, incapaz de hacer frases, ni de expresarse con tanta elegancia, y ella, una mujercita ligera, charlatana, con poco fundamento, muy fantasiosa y graciosa. Y no es ese el efecto que producen. Más bien parece que le van a pasar cosas profundas y dramáticas. Claro está que me falta ver por qué caminos van los otros actos.

También te pedía en las cartas con mucha urgencia un trabajo de elogio de la mujer porque no he podido librarme del compromiso de ser mantenedor de una fiesta que llaman Exaltación de la mujer, en Pontevedra. Ya no tiene remedio porque es el día 15. No sé qué voy a hacer. Si no voy, quedo como un guarro, a la manera de Benavente. Y si voy, no sé por dónde saldré. En fin, ya veremos.

Contesta tú a Underhill. Dile que hagan ellos la proposición, advirtiendo que ya me he negado a aceptar una de veinte mil dólares, porque me parecía escasa. Si se tratase de otra obra, me parecería bien aceptar cualquier cosa por lo que dices de que más vale pájaro en mano. Pero Canción de cuna tarde o temprano la pagarán bien. Precisamente ahora que está de moda el cine hablado, pueden explotarla en inglés y en castellano, que son los dos idiomas que más se hablan en el mundo. Esto también se lo puedes decir a Underhill. Precisamente en este momento que paso de desanimación, lo único que me sonríe es el cine hablado. Sé que se están formando varias empresas fuertes para hacerla en castellano, y me han hablado de tres de ellas. Y así como sería incapaz de dirigir cine mudo, creo sin vanidad que no hay nadie que pueda dirigir la parte hablada como yo.

No se me ha logrado ni el Centro ni Fontalba, creo que tomaré el Infanta Beatriz. Está lejos, pero parece que las tardes en invierno son espléndidas, y las noches flojas como en todos los teatros de Madrid. Y lo que quiero es ir capoteando, sin perder, y preparando trabajo nuevo para embarcar en mayo a Buenos Aires. Lo que más me preocupa es la falta de comedias. Creo que los autores me darán la exclusiva de lo que estrenen en Madrid este año las otras compañías.

Ethel Barrymore está haciendo otra gira larga con El reino de Dios. Eso asegura un puñado de dólares, que unidos a los de Canción de cuna, tendrán importancia. Las otras obras que ha estrenado la Barrymore no deben haber gustado. Y tengo la esperanza de que el año que viene hagan una reprise de Canción de cuna en un teatro del centro.

Mañana salgo para Bilbao. Pasado para Pontevedra o para Madrid, donde estoy arreglando un trato editorial con la Sociedad Ibero Americana de Publicaciones, que por lo visto tiene mucho dinero. Por lo pronto quiero conseguir salir de los Calleja y quitar la oficina de Estrella, que es un ahorrillo inútil. Creo que lo conseguiré.

Por lo tanto escríbeme a Madera. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**117.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra, Madrid, jueves. 1929**

Niña: aquí estoy lidiando con los varios gerentes y directores de la Sociedad Ibero Americana de publicaciones para hacer un trato razonable. Creo que lo lograré. Pero me cuesta más trabajo -como de costumbre- que a otro cualquiera. Los tratos honrados escaman a las gentes, que tan fácilmente se dejan engañar por los pillos.

Excuso decirte que buscaré lo de Alejandro con mucho afán. Pero de sobra sabes que es muy difícil encontrar esos empleos suplementarios, sobre todo ahora que hay infinidad de gente sin trabajo. Si arreglo el trato con esa gente se lo pediré como favor especialísimo. Y mientras tanto intentaré por donde pueda. Figúrate si me alegraría encontrarlo.

Ya te dije por telégrafo que el acto 3° me ha gustado muchísimo. Ha quedado una obra estupenda, original y atrevida, novísima de procedimiento, viva, fragante, interesante. Me gusta muchísimo. La ensayaré con mucho esmero porque la interpretación es esencial en esta ocasión más que en otra cualquiera. Del público no quiero pensar. Allá él. Creo que si le interesa la situación el éxito puede ser muy grande. Y lo será probablemente. Estoy seguro de que es obra de resonancia, que se hará en el mundo. Te mandaré una copia enseguida para que se la envíes a Granville Barker, proponiéndole que la traduzca. Creo que en Norteamérica gustaría mucho. Conviene también mandarla a Alemania. Es un tema universal y no está hecha con gazmoñería ni mucho menos.

Te mandaré dos asuntos pronto. Estoy ultimándolos. Creo que son interesantes. A mí también me gustan las obras paradójicas, ya lo sabes. El caso es dar con temas que tengan gancho, porque el diálogo humorístico no te falla nunca. Hay escenas deliciosísimas, especialmente las del 2°

acto desde la llegada de Diana hasta el final, todas. Me ha gustado muchísimo. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.** Escríbeme siempre a Madera. No olvides Il manquait un homme. Pregúntale a Gorbea qué hay de la obra que me ofreció.

**118.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Sábado. 1929**

Niña: supongo que habrás recibido, en sobres aparte, certificados, tu conferencia y el cheque de Granville Barker. No he puesto sello porque en España no hay sellos franceses, y en el Credit Lyonnais me dijeron que no es necesario, después de estarle buscando varios días. He puesto un telegrama a Granville Barker, dándole gracias por el envío. Escríbele tú confirmándolo. Dile que lo he recibido con retraso porque estaba de viaje.

Di a H. Habeser Helasco que no hay inconveniente en que hagan opereta de La hora del diablo.

Las cartas de recomendación que te envié son del señor alemán que vive en Zurbano y que tú conoces. No recuerdo cómo se llama.

No dejes de visitar en Berlín a Herr Dr. Ludwig Fulda. Ha estado en Madrid recientemente y le dijo a Bürmann que está dispuesto a arreglar las comedias nuestras que estén de acuerdo con el espíritu del público alemán, por lo cual le va a ser difícil elegir. Cuéntale algunos asuntos. Se ha llevado ejemplares. También le dijo que le interesa mucho que estrenemos aquella obra suya tan vulgar. Procura elegir otra. Pero dile que la haremos en último caso, para que se anime a ocuparse de lo nuestro. Yo le envié desde aquí un telegrama saludándole.

Me alegra mucho que hayas empezado la comedia y creo que te divertirá.

Arniches me ha escrito cuatro cartas proponiéndome que le prepare dos argumentos para hacerlos con él este verano. Le interesa mucho porque insiste. Sin duda no se le ocurre nada.

Recibí Trío, que está muy bien.

El negocio en Barcelona marchó regularmente las dos primeras semanas: desde el día de la apertura de la Exposición, flojísimo. Todos los días se cierra algún teatro. Y la Exposición también

será un fracaso porque no vienen extranjeros. Está muy bien instalada, pero se ha inaugurado porque sí, no hay ningún pabellón terminado. Además han arrendado todos los servicios, entradas y diversiones, y la visita resulta carísima. Somos un pueblo sin salvación posible.

Estoy enfadado con el público de Barcelona porque nos ha pateado ruidosamente Alicia. Benavente ha prohibido su repertorio en toda Cataluña porque también le han dado disgustos. Es lástima porque era el público más tratable de España. La envidia corroe a las gentes: todo el mundo piensa en el bienestar ajeno, y así no hay prosperidad posible. Mientras tanto, baja la peseta. Menos mal que nosotros tenemos fuentes de ingresos en monedas extranjeras.

Hasta el 7 puedes escribirme a Barcelona. Después a Madrid -Madera 11-. Cuando terminemos me invitan a una excursión por el Pirineo.

De salud estoy bien. Con buen apetito: Duermo mucho, paseo al aire libre y no voy casi nunca al teatro. Voy a reformar la Compañía. Estoy buscando un galán con facha de hombre y otras varias figuras interesantes. Conservaré, claro está, los buenos elementos, Collado, Leal, Satorres, etc. Ahora puedo hacerlo sin inconveniente porque de todos modos es preciso ensayar obras nuevas para renovar el repertorio que ya está muy gastado en las dos excursiones de América. Lo grave es encontrar comedias que estén bien y gusten. El teatro se va poniendo demasiado difícil. Hay que apurar la colilla un par de años. Después espero mucho del cine hablado.

Cuídate que la salud es lo primero. Ahora sí que lo sé yo. Me parece que a fin de verano estaré completamente normal. Ya te diré cuándo nos podremos encontrar.

Aún no he conseguido teatro en Madrid. En vista de lo cual voy a buscar negocios en provincias hasta fin de año. Y debutaré en Madrid el 6 de enero: mala época es, pero confío en las obras nuevas. Y sobre todo, no lo he podido remediar. Yo hubiera querido hacer la primera mitad de la temporada, que es fácil, pero el Centro está aún en pleito, Eslava también, y además está desacreditado, y todos los demás teatros tienen ya compromisos adquiridos.

Te lo advierto para que dispongas tus viajes para estar en Madrid de enero en adelante, que es cuando estaré. Muchísimos cariños. **GREGORIO.**

**119.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Madrid, martes. 1929**

Niña: ya he vuelto a Madrid, después de pasar cuatro días en Logroño ¡Qué horror! Aburrido, sucio, ordinario. Y por añadidura no se puede comer. Ahora la compañía está en Zaragoza, otro pueblo de pesca. Si no hago mucha falta, no iré. Después irá a Barcelona. Voy cubriendo gastos hasta ahora, y sacando los gastos de la vida. Ya es algo.

Ya sabía yo que Triángulo correría mundo. Estoy encantadísimo con la obra. Todo está bien: el asunto, el diálogo, los caracteres, y sobre todo el tono general. He consultado con varios marinos lo del naufragio: no puede ser explosión por varias razones. En los barcos nuevos la explosión no es causa del hundimiento del barco, y además el ruido tendría que ser terrible y asustaría al público. Ha de ser abordaje por maniobra torpe de otro buque. En ese caso, la vía de agua es fatal. Será interesantísimo. Ya he encargado la bocina, los pitos, la campana de máquinas, todos los ruidos de esos casos, que son muy teatrales y se pueden reproducir a la perfección. El efecto final será que se estropea la dinamo, y el barco queda iluminado por unas bengalas rojas y verdes, que siempre llevan los barcos.

Desde luego debemos darle la autorización a Granville Barker, que es el único traductor decente y prestigioso que tenemos, concediéndole los derechos del cine inglés-parlante, en las condiciones de las obras anteriores. Pero sólo los del inglés, nos conviene reservarnos los demás, sobre todo los del castellano. Estos días estoy en tratos con varias agrupaciones de capitalistas que quieren hacer películas habladas españolas. Realmente en eso sí que estoy fuerte. No me decido por ninguna hasta ver cuál ofrece más garantías de seriedad. Me solicitan como director.

El arreglo con la Sociedad Ibero Americana de publicaciones ya está terminado, pero ahora tengo que deshacer el contrato con los Calleja y pagarles las treinta mil pesetas que les di por la propiedad de todo lo de Estrella. ¡Me dan guerra! siempre han sido engorrosos, y ahora más que *nunca porque no tienen dinero. Con paciencia se arreglará.*

De salud, bastante bien. Y me cuido. Estoy contento porque creo que podré ganar dinero en otras actividades y librarme definitivamente de la tiranía del teatro como empresario. En ninguno de los nuevos negocios seré socio capitalista. Que pongan otros el dinero, que ya pondré yo el trabajo y el prestigio.

Estoy completando dos asuntos de comedia, que me parecen muy bien. Vale la pena cuidarse teniendo el mundo para representarlas. Tengo sobre todo en cuenta que sean temas que puedan interesar en cualquier parte.

Te juro que no olvido lo de Alejandro. En cuanto empecemos a funcionar con los nuevos actores creo que lo conseguiré. Sigue escribiéndome a Madrid. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Escribe a Underhill para que advierta a los de los recortes que envíen un solo ejemplar y no dos como hacen.

**120.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Viernes. 1929**

Niña: o yo estoy loco o no he firmado ningún contrato con los Schubert. Estoy absolutamente seguro. Es más, cuando hice el contrato -que ya ha vencido- para que nos administrase Miss Marbury tuve buen cuidado de hacer constar que se excluían las obras traducidas por Granville Barker. Cuando estuve en New York no habían pensado en representar El reino de Dios. Creo haberte dicho ya esto. Me parece imposible haber olvidado una cosa tan importante, y más imposible aún que yo haya tratado nada de una obra cuya traducción habíamos autorizado. Y a Granville Barker, que siempre me ha parecido la única persona decente de todos los que han tratado con nosotros en el extranjero. Es un infundio seguramente. Y de derechos de cine nunca he firmado ni he prometido verbalmente nada a nadie. Escríbeselo así. Que se entere bien, en la seguridad de que no hay nada de eso. Es inexplicable. Y la prueba está en que me sorprendió el estreno. Asegúrale que nunca trataremos nada por nuestra cuenta, puesto que tenemos plena confianza en él. Es muy desagradable que esté disgustado sin ninguna culpa mía. En la vida me ha hablado nadie de que concediera el control durante tres años. Y si lo ha firmado alguien ha sido sin mi autorización ni mi conocimiento. Dile todo esto. A Underhill le dices que esperamos llegar a un acuerdo cuando llegue el momento de tratar en firme. (Por lo pronto ya se aviene a cobrar el 33%, menos mal).

No me dejaré convencer por los Calleja. Me han dado muchos disgustos y les aborrezco. Ahora se las dan de íntimos amigos, pero es inútil. Creo que lo resolveré pronto y bien. Mañana me voy a Barcelona para dar tres o cuatro ensayos de Triángulo, que ya se deben saber porque llevan

muchos días ensayándola. Después volveré aquí. Sigue escribiéndome a Madera, que es el procedimiento más seguro de que me lleguen tus cartas a tiempo.

Llevo también muy adelantadas las negociaciones para hacer cine sonoro en español. Pero es laborioso porque se necesitan tres millones de pesetas para echar a andar. Ya me los hubiera dado el Banco Exterior, sin comprometer yo nada, se entiende, o sea, en calidad de socio industrial, pero yo exijo la dirección dictatorial, sin intervención del capital, y nombrando yo los técnicos, operadores, directores, etc. que buscaría en Alemania. Tarde o temprano se hará.

Enseguida te enviaré un asunto. Quiero que esté un poco maduro para facilitarte el trabajo, como en Triángulo. Pero sin falta dentro de dos o tres días, en cuanto llegue a Barcelona.

Lo de Alejandro espero resolverlo en cuento pueda firmar el contrato con la Sociedad Ibero Americana de publicaciones, que es la dueña actual de Renacimiento, Mundo Latino y otras varias editoriales. Tienen mucho dinero, son simpáticos y me han recibido con todos los honores. Tienen la librería de Fé, han abierto otras en Barcelona, Sevilla y Buenos Aires y seguirán hasta cuarenta. Esta es la más importante. Cuando hay medios propios para vender lo que se produce, el negocio es seguro. Muchísimos abrazos **GREGORIO.**

**121.- Carta con membrete de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra. Barcelona, 19 noviembre. 1929**

Niña: he venido a Barcelona para poner a punto Triángulo, y he pescado un enfriamiento que me ha tenido cuatro días en cama. En otra ocasión lo hubiera pasado de pie, pero ahora me cuido. Mañana es el estreno. Me ha costado mucho trabajo darle ese aire de broma intelectual a que tan poco acostumbrados están los cómicos españoles. Pero creo que sale bastante bien. Espero un gran éxito o no hay justicia en el mundo. A mí me gusta del todo. Y creo que es la primera obra de vanguardia que se estrena en España. Sigo teniendo una gran confianza de que corra mundo. A los dos días del estreno iré a Madrid otra vez porque aún no he resuelto la anulación del contrato con los Calleja. Por la pereza de estas dificultades que ya presenta, no he querido dejarlos antes. Pero ahora que ya he empezado me desligaré cueste lo que cueste.

Hazme cinco o seis cartas a las mujeres cuanto antes para completar un tomo. Conviene dar un par de libros nuevos, que tiren de los otros.

Te he enviado dos actos del arreglo que ha hecho Abati de Le coeur et le reste, que titula Dinamita. Como verás es demasiado inocente y antiguo, pero no tengo más remedio que hacerla para complacerle. La protagonista, cuando se finge criada en el segundo acto, tiene que hablar semiportugués. Y también la criada auténtica, el comisario y su acompañante. Hazlo sobre el ejemplar y mándamelo a Madrid, a Madera, donde debes seguir escribiéndome. Si se te ocurre alguna otra modificación, hazla.

Estoy terminando el plan detallado de una comedia bastante original y sabrosa.

¿Te contestó Granville Barker? Me inquieta y me disgusta que me crea culpable de una desatención. Y me interesa poner en claro lo de ese supuesto contrato que yo no he firmado.

En Barcelona ha ido bien el negocio. A fin de mes iremos a Bilbao, y en enero a Madrid.

Volveré a escribirte mañana dándote detalles del estreno. Muchísimos cariños. **GREGORIO**.

-Cabellos cortos

-Os miro vivir

-¡Perdón!

-Pero ¿qué hacéis

vosotros?

-Edificar para hoy

el hoy hace, maña

na y además, mañana no existe.

**122.- Carta sin membrete. 1929**

Niña: hemos estrenado Triángulo con gran éxito. El primer acto interesó desde el primer momento y gustó plenamente: el naufragio fue de gran efecto -nos había dado mucha guerra en los ensayos- y aplaudieron con calor.

Las primeras escenas del acto segundo, incluso la llegada de Diana, les interesaron enormemente y creyeron que la obra seguiría en tono dramático. Se desconcertaron al darse cuenta de que era una farsa, aunque no debieron sorprenderse puesto que lo habían leído en periódicos, programas y carteles. Y así estuvieron hasta el final, pero dominados siempre. Se rieron infinitas veces y no hicieron ni el más leve movimiento de protesta. La comedia se tenía en pie y vencía en toda la línea, contra el sentir general del público, que se encontraba frente a una técnica desusada y un humorismo poco frecuente en obras españolas. No se puede pedir mayor triunfo. Cuando saltó al patio de butacas Faustino se quedaron como asustados. En resumen: un éxito que nos honra mucho y a mi entender una obra que vivirá.

Gustó del todo la interpretación y el decorado. Se sabían la obra al dedillo, como si la hubieran hecho cien veces.

Como verás, la actitud de la crítica es indecisa: le dan importancia, aquí que acostumbran a despachar los estrenos con diez líneas. Yo estoy muy contento del resultado.

La obra representada tiene un relieve extraordinario, y es graciosísima de situaciones y de diálogo. Dará mucho que hablar. Y triunfará en el mundo entero. Enhorabuena.

Se me olvidó decirte que no se te ocurra comprar valores peruanos, ni de ninguna república americana donde haya dictador. Se puede ir todo a paseo en un momento. Insiste en los valores

suizos. ¿Te han mandado los dólares Granville Barker y Underhill? Muchísimos abrazos.

**GREGORIO**.

**123.- Carta con membrete de San Luis, O'Higgins, fechada el 17 de octubre. 1930**

Niña: he pasado unos días muy desagradables al empezar la segunda temporada de Buenos Aires. No iba nadie al teatro y perdía aproximadamente dos mil pesetas diarias. La hora del diablo enderezó un poco el negocio -porque gustó extraordinariamente. Después he rebajado los precios - 3 pesos la butaca en lugar de cinco- y está siempre muy bien de público. Ya es seguro que me defenderé hasta terminar a fin de mes. Después trabajaremos en Montevideo hasta mediados de noviembre. Y se terminó la presente historia. Hace ya una semana que comuniqué oficialmente le disolución de la compañía al terminar en Montevideo. Como no tengo dinero, había pensado trabajar unos meses en España, pero en vista de la inquietud política, me ha parecido mejor cortar por lo sano enseguida. Desde que lo decidí soy otro. Ya sé que en una larga temporada no voy a pensar en la taquilla. Rejuveneceré seguramente. Y por lo pronto, ya veremos. La Metro parece decidida a llevarme tres meses a prueba. Lo malo, como de costumbre, es que quería ahora mismo, y yo no puedo abandonar esto hasta que termine. Otra ventaja de no tener compañía: poder aceptar cualquier encargo de cine o de lo que sea sin estar atado por otras obligaciones. Y ahora, en calma, pensaré en una nueva orientación para ganarme la vida. Estoy seguro de encontrarla. Me ha ayudado también a decidirme la guerra que me han dado los actores este año. Todo conspiraba a favor mío.

Ojalá estés muy bien de salud. Yo me había resfriado un poco, pero me he puesto muy bien en la finca de Mecha Saavedra, que es una maravilla, y donde pasaré aún unos cuantos días, ya que no tengo que ensayar. Está a seis horas de Buenos Aires. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

## III.4.- HOLLYWOOD (1931)

### 124.- Carta con membrete del hotel The Ambassador, New York, 20 de enero. 1931

Niña: hemos hecho una travesía espléndida; sólo una tarde se movió el barco, y no demasiado. No me lo esperaba. En New York -cosa también rarísima- hace sol y mucho menos frío que en París. Hasta ahora todo marcha inesperadamente bien. Solo siento que no me dejen estar algunos días aquí, pero según me dicen es imposible porque tienen varias películas en suspenso hasta que yo llegue, y me hacen tomar el tren mañana mismo: por lo cual no estaré ni un día completo en New York. Bueno, así saldré de dudas cuanto antes.

Estoy muy animado. Pienso, desde luego, como me recomendabas, darme mucha importancia desde el primer momento, y decir las cosas claras, aunque molesten a quien sea. Parece que hay varias gentes españolas indeseables en la Metro.

Parece que me llevan con mucho entusiasmo. Aquí en el muelle estaba esperándome todo el directorio de New York. También estaba Underhill. Casi no pude hablar con él.

Un pasajero del Bremen me ha dicho que hace dos semanas representaban Cradle Song en un teatro nuevo de Londres.

El Bremen es un barco imponderable: grande, lujoso, decorado muy a la moderna con buen gusto, servicio estupendo, comida buenísima, con toda clase de recreos admirablemente instalados, un dancing, por ejemplo, que no le hay mejor en Paris. Y de una estabilidad estupenda. Ha hecho la travesía en cuatro días y 16 horas, que es récord.

Me están esperando no sé cuántas personas. Te volveré a escribir en cuanto llegue a Hollywood, otros cuatro días y medio. El tren, por muy bueno que sea, me cansará más que el barco. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

**125.- Carta con membrete de la Metro-Golwdyng-Mayer, California, 16 de febrero. 1931**

Niña: aún no he recibido ninguna carta tuya. Insisto en mi primera impresión respecto a la Metro-Goldwing: es una jaula de locos. Mucha gente que manda sin saber lo que quiere. Varios parásitos que cobran grandes sueldos porque sí y tienen que justificarlos interviniéndolo todo y enredándolo como el tonto del circo. Sin embargo a mí me tratan con toda clase a amabilidades y consideraciones. Esta última semana les hice un plan completo de reorganización de la sección española. Ya había logrado convencerles de todo, y ayer llegó una orden de New York para que se suspenda la producción extranjera. Como te digo, están locos. No sé si será un compás de espera o si renuncian al mercado europeo. Dicen que esperan un balance de las películas españolas: si es así; desistirán. He visto las doce que han hecho: son horrorosamente malas y no tienen salvación. Malo el diálogo, los actores, la dirección... una vergüenza. Así se lo he dicho, sin contemplaciones. No me preocupa que me renueven el contrato. Ya me han hablado de la Fox para cuando esté libre. Pero temo que todas sean iguales. Además se han fiado al principio de españoles y mexicanos sin vergüenza que les han engañado, y ahora no se fían de nadie. Pero yo me estoy enterando rápidamente de la técnica del cine en todos sus aspectos, que es lo que me importa. En los ratos que me quedan libres, veo dirigir a los grandes directores. He conocido a muchos artistas famosos. El más interesante y el más simpático es Charlot: no hay persona más modesta ni más cariñosa. Y tiene la misma gracia que en sus películas. Es el tipo clásico del payaso que se divierte siempre y hace reír a los demás, pero que en el fondo es un melancólico.

Estoy ya en negociaciones para vender argumentos. Es difícil, como todo aquí, pero seguramente lo lograré. Hay demasiados negociados e infinitas opiniones, y eso dificulta cualquier

negociación. Pero tengo la esperanza de vencer, como siempre. Por lo pronto me he convencido - ya me lo decías tú- de que sirvo perfectamente para este nuevo oficio: todo lo encuentro fácil, y dentro de poco estaré capacitado para dirigir una casa de películas con tanta naturalidad como en teatro.

No te vuelvo a hablar de la maravilla de este clima, ni de la comodidad de la vida, porque tendría que repetir la primera impresión. Es un paraíso. Trabajo mucho, pero a gusto, porque con este sol todo es tolerable y suave.

Los españoles me tratan con todo respeto, pero son intolerantes. Como los jefes americanos no les entienden, y no han tenido hasta ahora una autoridad de su país, están desmoralizados, todo lo critican, tienen unas pretensiones intolerables y se quejan siempre. Para que todo saliese bien, sería preciso echar a todo el mundo y empezar de nuevo. Puede que esa sea la intención en vista de mis informes, pero aún no me lo han dicho claramente. Somos un pueblo rebelde y sin sentido. Algo bueno conseguiré, pero aún es pronto para orientarme definitivamente. Me parece que habrá que hacer en Europa las películas españolas. Aquí salen carísimas y el mercado no da para tanto. Pero estas gentes no quieren abandonar el mando. Quizás se decidan cuando estén rodeados de personas decentes y aptas. Aún no se ha hecho ninguna obra española: todas son traducciones de películas americanas. Y parece imposible que las hagan nunca. Pero acaso logre yo el milagro: cuando pasen unas cuantas semanas más, te lo diré.

Mientras tanto yo me encuentro a gusto, bien de salud, interesadísimo con lo que voy aprendiendo. Y siendo la única personalidad de prestigio que hay en Hollywood, soy el único que no se queja. Voy aprendiendo inglés. No dejes de escribirme. Aún no he recibido la copia de Sortilegio, y el empresario me mete prisa. Muchísimos cariños. **GREGORIO**. Pídele a Granville Barker una copia de Triángulo y mándamela cuanto antes.

**126.- Carta con membrete de la Metro-Goldwyng-Mayer, 7 de marzo. 1931**

Niña: he recibido una carta tuya y copia de Canción de cuna película. Pero aún no me ha llegado Sortilegio: temo que se haya perdido porque han pasado demasiados días. Lo siento porque aquí está un empresario de New York a quien le interesa el asunto. Vuelve a enviarme otra copia.

Excuso decirte lo contento que me han puesto las buenas noticias del Chant du berceau. Eso quiere decir que va a durar toda la temporada puesto que a la 100 es cuando cuaja. No dejes de gestionar otros estrenos nuestros en París. Conviene que vayas personalmente al salir de Madrid. Dime siempre con anticipación dónde debo escribirte por si se presenta algún asunto urgente. Sé que Gantillon, el autor de Maya ha escrito en Bravo una nota muy elogiosa.

Estoy dirigiendo con un técnico, la versión española de El proceso de Mary Dugan. Realmente no es una película, sino una obra de teatro fotografiada. Pero me sirve de aprendizaje. Es un oficio más difícil de lo que yo suponía. He puesto como condición que no figure mi nombre porque con los actores, mediocres unos y malísimos casi todos, no se puede hacer nada a derechas. En cambio la sección francesa tiene muchos artistas de primera categoría y buenos directores. Yo estoy desanimadísimo y ya les he dicho que si no reorganizan por completo de acuerdo conmigo, prefiero irme y que a ellos les conviene suspender la producción definitivamente porque con estos elementos seguirán perdiendo dinero. Y lo malo es que en todos los estudios pasa lo mismo. Ahora ha traído la Fox once españoles de lo peor. De todos modos, me alegra mucho haber venido porque saldré de aquí dominando un oficio nuevo. Y estoy seguro de que ganaré toda la vida dinero con el cine.

También se pueden vender argumentos. Quizás logre colocar alguna de nuestras comedias, pero me parece más práctico pensar cosas nuevas. Todos los temas que se te ocurran escríbemelos

en unas cuartillas y mándamelos. Yo haré lo mismo. Compran ideas y ellos las desenvuelven después. Eso no quiere decir que no sea mejor proponerles un asunto con todos los detalles, como estás haciendo con lo de Cook, pero para ganar tiempo hasta enchufar con varias cosas, es preferible someterles el argumento en pocas cuartillas. Precisamente el conflicto de todos los estudios es la falta de argumentos -historias como ellos dicen- En este caso conviene pensar en las estrellas.

Estoy muy bien de salud. La temperatura siempre deliciosa, casi inconcebible. Me levanto todos los días a las 7 y media. Me sienta muy bien. Tengo buen color, apetito, como tranquilo y hasta engordo.

Me parece muy bien que hayas comprado la casita en Niza.

Insisto en que me mandes todos los argumentos que se te ocurran, buenos o malos. Olvídate del teatro. No hay que ser exigentes con la originalidad ni el matiz. Como el cine es para todo el mundo prefieren los temas rudimentarios: pueden ser melodramas, comedias sentimentales, farsas. Cuanta más acción, mejor. Vale la pena preocuparse seriamente porque de eso podemos vivir muy bien con poquísimo trabajo. Pero hay que pensar muchas para acertar con algunas. No dejes de hacerlo. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Mientras se ocurren cosas nuevas, mándame el argumento de nuestras comedias contado en pocas cuartillas porque aquí hay malos lectores de español en los estudios y temo que no se enteren bien dándoles los libros.

**127.- Carta con membrete de la Matro-Goldwyng-Mayer, 24 de marzo. 1931**

Niña: recibo tu carta del día 7. Ya te he dicho que me parece muy bien que hayas comprado la casita en Niza. Por lo pronto más segura es la tierra que el dinero.

También creo haberte dicho que he dirigido con un director técnico una película: El proceso de Mary Dugan. Es más bien cine que teatro. Insoportable porque no cambia el lugar de acción y el diálogo es interminable. No he querido poner mi nombre porque no es eso ni mucho menos lo que el público esperará de mí. Además todos los actores son mediocres y no se puede sacar partido de ellos. Pero me ha servido para perder el miedo y enterarme de la técnica paso a paso.

Todos los estudios de Hollywood están desesperados con el fracaso de las versiones españolas. Ellos tienen la culpa por haberlas hecho tan deprisa y tan mal. La Metro ha decidido echar a la calle a todos los españoles, actores y escritores. Les cuesta un pico saldarles los contratos porque a algunos les quedaban nueve meses. Pero prefieren empezar de nuevo, cueste lo que cueste. Tienen razón. (Yo te digo las cosas como son, pero no las repitas para que no me tomen odio). En cambio yo he caído en gracia. Ayer me llamó Mr. Mayer, que es el pontífice máximo, y me dijo que tienen una fe absoluta en mí, y que me consideran como del Directorio de la casa. Me propuso que acepte la responsabilidad completa de la producción española, y que les someta un plan de reorganización. Veremos si acierto. No es fácil porque en España hay pocos elementos buenos. Sobre todo faltan, como en el teatro, galanes y actrices jóvenes, y los pocos buenos quieren ganar sueldos fantásticos, como si el mercado español se pudiera comparar con el americano. En fin ya veremos. Por lo menos podré hacer cosas mucho mejores que las que han hecho hasta ahora.

La Paramount y la Fox me han dicho que si por cualquier circunstancia me voy de la Metro, me harán proposiciones. Y Mr. Carar, un gran producer, el que lanzó a Dolores del Río, pone a mi disposición el dinero que le pida, para hacer películas en España. En fin, que en tan poco tiempo soy el árbitro de lo español en Hollywood. Y que el porvenir está resuelto sin duda para siempre, con menos trabajo y sin angustias de negocios.

Pero lo que más me interesa es vender asuntos. No dejes de tomarlo muy en serio. Mándame extractos de nuestras comedias. Y todos los temas que se te ocurran. Ya sabes que en el cine no importa que haya muertes y catástrofes. Los extractos conviene que los des a traducir al inglés porque eso facilita mucho. Cuesta bastante trabajo vender asuntos, pero se logra con paciencia, y es lo que pagan mejor, con grandes diferencias de precio, según la actriz o el actor que lo vayan a hacer, pero siempre bastante. Con vender uno al año no necesitaríamos más. Yo quiero pensar pero hasta ahora me ha sido imposible. Precisamente porque no tienen confianza en nadie más que en mi, constantemente estoy ocupado. Tengo que dar el visto bueno, no solo a las versiones españolas anteriores a mi llegada, sino a los títulos de las inglesas y a las sincronizadas porque la confección de una película es complicadísima. Y por lo pronto labor inútil porque todo está mal. Pero aquí todo se logra a fuerza de paciencia. Hay que esperar el momento oportuno. Y tener muchas vinculaciones. Estoy seguro de lograr lo que quiera. Y si aprendo inglés, intervendré en la producción americana. Ya me lo han dicho. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Recuerdos para tu madre y para Nati, a quien deseo salud y buen humor.

**128.- Carta con membrete de la Metro-Golwyng-Mayer, 6 de abril. 1931**

Niña: recibo tu carta con recortes de Canción de cuna, del Figaro y Etoile. Son espléndidos. Por lo visto es un verdadero triunfo. Figúrate cuánto me alegra. Siempre he tenido y tengo el beguin [sic] de París. Quizás no hayamos tenido nunca una crítica tan incondicional y tan unánime. Espero que tenga gratas consecuencias. Con otros dos estrenos afortunados ocuparíamos en el mundo un puesto importantísimo.

Yo sigo encantado del clima y de la comodidad, pero me mortifica ser cómplice de la inmunda producción de películas españolas. Y estoy haciendo una hábil política para que me dejen libre en la Metro. Ellos quieren que me quede para reorganizar, pero no tengo fe en el resultado. Los buenos actores nuestros piden demasiado y con los mediocres no se puede hacer nada. En la pantalla se acentúan los defectos escandalosamente. Además, por mucho que prometan los jefes de esta casa, son incapaces de dejarle a uno completa independencia. Y no hay modo de meterles ideas en la cabeza. Son incapaces de hablar en abstracto y tienen organizadas las cosas como si fueran fábricas de conservas. Además hay una lucha odiosa entre hispanoamericanos y españoles muertos de hambre, que pretenden ganar sueldos, no porque tengan mérito, sino porque han nacido en sus respectivos países. En fin, un ambiente sumamente desagradable.

La Fox me hace proposiciones, pero tampoco me apetecen por las mismas razones. Me han dicho que la Paramount me hablará para trabajar en París. Eso ya me seduce más. Pero tampoco hará contrato largo con opciones. Ahora que conozco el asunto, comprendo que lo único práctico es contratarse por películas. Una por lo menos quisiera hacer aquí antes de irme, a condición de que tenga un buen reparto y me den libertad absoluta. No es fácil conseguirlo. Sigo gestionando la venta de argumentos. Eso es más práctico y más cómodo, pero por lo mismo es difícil de

conseguir. Estoy seguro de que lo lograré con paciencia y habilidad. Este es el país de la intriga y de la concupiscencia. Para realizar un negocio es preciso contar con varios que participen. Lo mismo ocurre en todos los negocios. Pero como pagan bien, hay para todos. Y no hay otro remedio. En Europa no se gana dinero suficiente porque todo está aquí. Ya lo hemos visto. Estoy tendiendo redes por todas partes, y me saldré con la mía.

He recibido el resumen de Don Juan de España. Está muy bien. Son necesarios porque es muy difícil que lean las obras en extenso y en español. Yo conozco ahora el trabajo y las predilecciones de todas las estrellas, que son las que imponen los argumentos. Y pienso cosas ad hoc. En general han de ser rudimentarias, cursis y con muchas situaciones. O muy cómicas, que escasean y gustan mucho. Mándame todo lo que se te ocurra. Con colocar dos argumentos al año, podemos vivir. Venga cuanto antes la de Cook.

No conviene que trates con la Tobis de Triángulo hasta que yo vea si le vendo aquí.

No ha llegado aún Sortilegio. Es lástima porque le hubiese colocado fácilmente. En cine no se puede hacer como está. Hay que convertir al protagonista en degenerado, pero no un invertido.

Espero mucho de tus gestiones en París, aprovechando el calor del éxito.

Yo estoy ya con ganas de regresar. Soy cada día más europeo, pero me alegro infinito haber venido por varias cosas. En primer lugar porque conozco ya perfectamente la técnica del cine, las triquiñuelas, los inconvenientes de la producción, etc., etc. y puedo dirigir una cosa sin dificultad. Y por dejar establecida la venta de argumentos. También me viene al pelo para la salud.

Mándame resumen de La selva muda y de Rosas mustias. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

**129.- Carta con membrete de la Metro-Goldwyn-Mayer. 18 De abril. 1931**

Niña: recibidos tu cable y carta. También yo estoy contentísimo con la terminación de la monarquía, pero intranquilo con lo que ocurra ahora. La República conservadora no resuelve nada y está tan desacreditada y tan fuera de tiempo como la realeza. Además no me gusta el ministerio que han formado, ni puede tener ningún prestigio: mediocres unos y sinvergüenzas algunos. Pero de todos modos bien está haberse librado del rey, y de todos sus acompañantes y cómplices.

Sigo sin saber exactamente lo que haré: aquí hay que tener calma. Estoy en tratos con Fox para hacer una película española de Mamá. Se resisten mucho porque les costaría más dinero y más trabajo que las versiones de películas americanas. Pero acaso lo consiga. Sería un triunfo. También estoy en tratos con la Paramount para trabajar en París. Y sobre todo no quiero salir de Hollywood sin haber vendido alguna obra nuestra para cine inglés. También lo lograré. De todos modos no estaré mucho tiempo. La vida aquí es horrorosamente cara; claro está que a cambio del dinero dan muchas comodidades, pero hay que tener un gran sueldo para resistirlo. Y la próxima semana ya no cobraré en la Metro. Podría quedarme si quisiera, pero me da pereza luchar con tantas dificultades, tanta incomprensión, tantas intrigas y tantas alarmas de los que temen que les quite el puesto. Y sobre todo el peso de las opciones. En mi vida firmaré un contrato a larga fecha. De todos modos siempre le agradeceré a la Metro que me haya traído. Y me han tratado con toda clase de consideraciones. Esto es delicioso para venir de cuando en cuando, a hacer un par de películas, y volverse. Pero el trabajo de oficina es pesadísimo. Y yo estoy demasiado acostumbrado a mandar. Mi especialidad es la organización y la dirección. Y los americanos no sueltan las riendas por nada del mundo. Probablemente tienen razón porque les han engañado demasiadas veces.

En resumidas cuentas, estoy muy contento. Ya sé de seguro que nunca volveré a tener compañía de teatro. Y el cine me interesa mucho.

He recibido el resumen de La selva muda, El corazón ciego, Don Juan de España y Rosina es frágil. Se los he dado a un especialista -aquí los hay para todo- para que los dirija de acuerdo con la manera especial que tienen aquí de hacerlo, y le he encargado lo de casi todas nuestras comedias. Me cuesta 25 dólares cada uno: es un pico, pero no se pueden colocar las obras de otro modo. Hay que facilitarles el trabajo porque están demasiado atareados.

Procura que Baty conozca El reino de Dios. Me parece que le interesaría.

En cuanto tenga serias nuevas te las comunicaré por cable. Por lo pronto todo lo que siga llegando a la Metro me lo enviarán a donde esté.

Sigo muy bien de salud. Tomo el aire y el sol. Cada día me gusta más este país. Hay infinitos paseos, largos y cortos, y todos preciosos. Y una variedad de paisaje como en ninguna parte.

En efecto el antipático Underhill me escribió diciéndome que iban a comprar Cradle song. No te dije nada porque ya supuse que era hablar por hablar. Le contesté por cable y por carta y ni se ha dignado contestarme. No sé lo que se propone. Pero todo se andará.

Por si tengo dinero que mandarte, dime cómo te lo envío. Cuídate mucho. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Estoy deseando conocer Antonio y Cleopatra.

**130.- Carta con membrete de la Fox Film Corporation, 7 de mayo. 1931**

Niña: he recibido tu carta larga contándome la revolución. No me ha extrañado nada la actitud ejemplar del pueblo español. Ya sabes que siempre he tenido fe en sus virtudes fundamentales. Es ignorante, pero noble y muy inteligente. En cambio la burguesía es una calamidad. Me temo que los monárquicos -mejor dicho, los que sacaban tajada de la monarquía- no se resignan y tratan de enredar. Desde luego es un fastidio que el Rey no haya renunciado al trono, y me asombra que el gobierno republicano le haya dejado marchar sin obtener su abdicación. Eso le da derecho a conspirar y a que los suyos se envalentonen. Pero de todos modos él se ha ido para no volver. Lo que puede ocurrir, si hay desórdenes, es que se aprovechen las extremas izquierdas. A mí no me importa. Son las que tienen la razón, y triunfarán más tarde o más temprano. Pero los ricos, como de costumbre, están ciegos, y les pueden anticipar la victoria. Lo que sea sonará. Por lo pronto España ha dado un gran paso adelante y ha demostrado al mundo que es un país digno de todos los respetos. Me indigna la postura de Juan Ignacio, por estúpida. Quiere seguir siendo el árbitro de la vida española. Y es bobo como nadie, y no se da cuenta de lo que ha pasado. Me temo que acabe mal.

Te escribí dos cartas al Studio des Champs Elysées: reclámalas, si no te las han enviado.

Como te dije, me marché de la Metro. Ya estoy de acuerdo con Fox para hacer una película española de Mamá. Firmaré un día de estos, cuando ellos hayan hecho una investigación para convencerse de que puede ceder los derechos de la obra. Lo hacen siempre. Ha sido dificilísimo lograr que se decidan a hacer una cinta original española. Como negocio para nosotros no es gran cosa: cuatro mil dólares, incluyendo un sueldo de supervisor. Pero sólo vendo los derechos en

español. Y si, como espero, les da más resultado que sus traducciones, ya les sacaré el jugo después.

Estuve a punto de decidir marcharme de aquí porque me da pereza vencer las dificultades naturales de todo negocio nuevo, sobre todo de este que es tan complicado y tan nervioso. Me seducía también asistir a los albores de la República española. Pero he vencido la pereza y me quedaré algún tiempo porque vale la pena. Tengo varias proposiciones y alguna buena cuajará. Lo que más me interesa es la Paramount de París. Todas las casas están ahora estudiando el modo de hacer la producción extranjera en Europa. Y conviene estar aquí hasta que se decidan para no perder la oportunidad. También sigo gestionando la venta de argumentos para inglés. Underhill sigue sin contestarme. En fin, que hay muchas pelotas en el tejado. Estoy tranquilo y contento. Insisto en que el cine nos dará más dinero que el teatro con menos trabajo. Y aunque en los estudios, durante la filmación, se pasan muchas angustias, porque es difícil, comprometido, y hay que correr porque aquí sí que el tiempo es oro, luego hay descansos largos. Y además es interesante, y lo será más cada día. Yo me estoy preparando muy bien.

Estoy haciendo estos días mi primer ensayo de decoupage con Mamá: me ayuda un especialista norteamericano. Es difícil no traicionar la comedia y hacerla al mismo tiempo cinematográfica, pero creo que lo conseguiré.

Estoy muy bien de salud. El tiempo, espléndido como de costumbre.

Por si hago alguna venta, dime cómo te envío dinero a Niza -al banco- Explicándomelo detalladamente.

Me estoy relacionando mucho con gente importante de cine. Son poco sagaces, pero tienen mucho oficio. Y en general, son cariñosos, inocentes y sobre todo optimistas. Me iré de aquí dejando muchas posibilidades de volver siempre que me convenga. En realidad soy el único español con sentido común y honradez que ha venido a Hollywood. Y aunque luego vengan otros -que lo

dudo- yo habré sido el primero. En todos los estudios saben ya quién soy y contarán conmigo. Estoy como chico con zapatos nuevos; mi gran placer es no tener que someterme al ambiente literario y teatral de Madrid, que no cambiará nunca. Trabajaré en paz, y me reiré de todos los envidiosos. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**. Mándame el argumento de Cook.

**131.- Carta con membrete de la Fox Film Corporation, 2 de junio. 1931**

Niña: te he escrito varias cartas dirigidas a París y a Madrid y no he tenido más noticia tuya que el cable diciéndome que no venda derechos para cine de Triángulo. Espero carta con detalles. No te comprometas tampoco tú sin consultarme precios y condiciones. Si se vende para todos los idiomas hay que cobrar caro, y conviene que nos reservemos los derechos para idioma español, y si esto no pudiera ser, cuando menos intervención nuestra en la adaptación cinematográfica. No hay más remedio porque hacen demasiados horrores, y en otras lenguas, que hagan lo que quieran, si lo pagan bien, pero en la nuestra no es posible resignarse a que destrocen las comedias.

No te puedes figurar lo que estoy luchando con el découpage de Mamá. El especialista americano que me destinaron es inteligente, pero tiene un concepto absurdo de la vida y no se para en barras para inventar nuevos acontecimientos que desvirtúan por completo la obra. Después de trabajar inútilmente varias semanas, he logrado que me dejen a mí solo. Estoy pasando las de Caín porque realmente es más difícil de lo que parece. Pero estoy seguro de lograr que quede bien. He aprendido mucho. La mayor dificultad consiste en que hay que llevar la acción muy seguida, igual que en el teatro. No se pueden dar saltos porque sí. Es como una comedia en cuadros. Cuando empieza uno, hay que seguirle instante por instante, con la ventaja, que al mismo tiempo es una dificultad, del cambio de lugares. Cuando un personaje sale de un sitio hay que buscar algo que dé tiempo para que llegue a otra parte. Si no se respeta esto, el público se hace un lío. Es endemoniado, te lo aseguro, pero divertido de hacer.

Por esta razón, se ha retrasado la filmación. No empezaremos hasta el 15 de este mes. Tengo un empeño loco en que salga bien. Y en realidad la preparación de una película tiene muchas complicaciones. La adaptación, los decorados, viajes, infinitos accesorios, la disposición de ángulos

fotográficos, y luego reparto, ensayos. Por eso no quieren hacer películas españolas originales: las versiones de las americanas les cuestan menos trabajo y menos dinero porque ya tienen la preparación hecha. Lo único que no podré solucionar como es debido es el reparto. No hay en Hollywood buenos elementos. Pero lograré que sea decoroso porque me han concedido cuatro días de ensayo, que nunca tienen para las películas extranjeras. En fin, me comprometo a que sea la mejor película española, con mucha diferencia. Y si no me equivoco, después me lloverán encargos, estoy seguro. Pero me lo estoy ganando. He tenido que inventar unas escenas nuevas y dialogarlas. A la fuerza ahorcan. Es un ejercicio que me va a resolver muchas dificultades para siempre.

He sabido de ti por varios conductos. Y de tus conferencias del Ateneo, que supongo serán muy interesantes. También veo que siguen haciendo Le chant du berceau. No dejes de ir a París para gestionar otros estrenos. Mándame el argumento de Cook. Sigo gestionando la venta de obras. Hay varias cosas en buen camino, pero cuesta un infinito. Menos mal que cuando se logra, vale la pena. Estoy muy bien de salud. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

## III.5.- GUERRA CIVIL Y EXILIO. 1937-1947

### 132.- Carta desde Orán, 17 de marzo. 1937

Queridísima: nada nuevo. Siempre esperando que acabe la espantosa carnicería, y sin poder hacer ningún plan mientras tanto.

Estoy harto de Orán, pero no me muevo porque aquí voy sabiendo de todos. De mi padre, después de aquel silencio tan largo que aún no me explico, voy teniendo noticias de vez en cuando. Están bien.

Yo, de salud, normal. Siempre muy nervioso, y duermo mal, pero estoy muchas horas acostado de todos modos.

A medida que el tiempo pasa, en lugar de acostumbrarme a la realidad imperiosa de la guerra, me rebelo con más indignación, y no me resigno a un desastre tan grande y tan inútil.

Aquí también, unos y otros, quieren armarla, y están impacientes. Lo de España, en lugar de hacerles reflexionar, les incita. Así en el mundo entero. Yo ahora noto que soy viejo. Nada vale la pena más que vivir en paz, mejor o peor, da lo mismo. O morirse. Pero de ningún modo luchar a sangre y fuego. Eso sí que es idiota. La idea más noble se corrompe en cuanto cuesta sangre: todo lo contrario de lo que se ha dicho siempre y se sigue diciendo. Muchos abrazos. **GREGORIO.**

**133.- Carta desde Orán, 11 de abril. 1937**

Niña: en este momento me doy cuenta de que te he dirigido las dos últimas cartas a Bâle. ¡Habrá tontería semejante! Ni sé cómo lo hice ni por qué me entero de repente. Son resultas de una gripe larguísima, que me ha molestado mucho estos últimos tiempos. No ha sido grave, pero sí fastidiosa con dolores de cabeza, oídos y muelas; tos, estornudos interminables, insomnios, etc., etc. Ya estoy casi bien y acabaré de restablecerme en la orilla del mar. Aquí he hecho relación con una familia de comerciantes, sencillotes y simpáticos: tienen una villa que solo utilizan en agosto y la han puesto a mi disposición. Es lo que me hace falta: aire puro y silencio, para domar los nervios, que como ya te he dicho varias veces se me desquiciaron en Madrid y no se me han vuelto a componer. Y eso que ahora, aunque espero con impaciencia, no me desespero como antes. Tengo noticias de cuando en cuando de todos los que me importan, y aunque la inquietud sigue, se puede ir viviendo.

Ya tengo también posibilidad de leer y me paso muchas horas al día leyendo libros muy buenos. Ya sabes que eso es fácil en Francia. En cambio hace meses que dejé de oír por radio informaciones de guerra y comentarios falsos y estúpidos. Únicamente las noticias escuetas, y ya es bastante. Estoy harto de mentiras y de insultos y de ordinarieces. Somos todavía un pueblo a medio civilizar, no cabe duda. Aquí también decidí no hablar con españoles de ningún bando. Nadie se da cuenta de lo que pasa, ni piensa, ni se entera de nada. Y, sin embargo, todo el mundo cree que lo sabe todo y que está en el secreto. Nunca he oído tantas estupideces e insensateces. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**134.- Carta sin membrete. 1937**

Niña: al fin he recibido telegrama de Pichardo, que dice: "Todos bien". Me ha tranquilizado mucho, porque mi padre y Pepita me dan demasiada lástima. Y sería demasiado lamentable que muriesen hechos pedazos por una bomba.

El porvenir no me asusta. Desde que empezó la guerra, me he enterado de que soy menos egoísta de lo que me había figurado. No pienso en mí ni un momento: me aterra pensar en los que sufren y mueren, a mi entender inútilmente. Y me espanta considerar cuánta gente cruel hay en España: no me puedo acostumbrar a que sea cierto lo que yo mismo he visto. Aquí llegan constantemente refugiados: yo los huyo para no oír horrores, pero de vez en cuando tengo que hablar con algunos. Es inconcebible lo que ha pasado y lo que aún está pasando, y luego los rencores durarán un siglo. No hay derecho, no y mil veces no: la crueldad continuada durante meses, la destrucción insensata, la ruina, el hambre, el frío... Cuando termine, espero serenarme: mientras dure, me duele en mi cuerpo el sufrimiento ajeno. No hay remedio. Por mí no me importa: tengo varios oficios y siempre me podré ganar la vida. Además, tampoco me apetece demasiado la vida, y sé también que me queda poca. Eso da lo mismo. Como tú has dicho muchas veces, los verdaderos placeres cuestan poco. Hay conciertos por radio, bibliotecas circulantes, sale el sol, aquí todos los días el descanso en la cama es delicioso. Bastan esos placeres inocentes. Yo no pido más, ni quiero más. Trabajaré lo necesario, y reduciré las necesidades. En fin, que en eso ni pienso.

Recibí tu última carta con mucho retraso. En Fox siempre me descontaron una cantidad para pagar los impuestos, y al salir de New York me autorizaron legalmente la salida después de comprobar que los había pagado. Yo creo que debieran reclamar a Fox, pero si no hay otro remedio, los pagaré. Además, ahora no sé como se atreven a reclamar nada a un español. En

realidad, no sé si tienen o no tienen derecho. Si Granville Barker quiere tomarse la molestia de preguntar si es forzoso pagar, y en caso afirmativo abonarlo por mi cuenta y yo se lo pagaría después. Yo no tengo a nadie en New York que pueda averiguarlo.

Supongo que tú por lo pronto, y en todos los casos, seguirás ahí o en Cagnes. Antes de ir a España: hay que ver lo que pasa y aun después de terminada la guerra. Ha sido demasiado grave el barullo, y a nuestra edad solo hay que buscar la calma. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**135.- Carta desde Orán, 14 de mayo. 1937**

Niña: hace muchos días que no recibo carta tuya. Yo estoy más triste que de costumbre porque el día 6 murió mi padre, después de una enfermedad corta: es decir, ni siquiera enfermedad, sino agotamiento. Parece que ha sufrido poco. Mejor para él: en estas circunstancias horribles, en Madrid, mejor es morirse. Me da pena Pepita, que está sola. Yo la dejé hace más de seis meses en un estado de excitación nerviosa espantoso: figúrate ahora, después de tanto bombardeo y con esta desgracia... No hay modo de resignarse a tanto horror. Aquí sigo inmovilizado por muchas razones. En fin, para qué seguir lamentándose. No tiene remedio. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**
Acaban de entregarme una carta tuya del día 3. Me extrañaba mucho no tener noticias.

Va adjunta una hoja donde encontrarás señalados con lápiz rojo, dos artículos que me envía el sindicato de prensa más importante de los Estados Unidos para que tengamos una idea de lo que le gusta al público americano, en periódicos, que pagan muy bien. Además hay revistas importantísimas, que también convienen. He encargado a Portnof que te envíe varias para que refresques tu conocimiento de este público. Ya sabes que son sentimentales a su manera: y a emoción no hay quien nos gane. Que lo diga el éxito de Canción de cuna.

**136.- Carta desde Orán, 31 de mayo. 1937**

Niña: otra injusticia que te han hecho, y que me indigna probablemente más que a ti misma. Siempre igual. Por eso el mundo sigue dando tumbos, sin orden ni concierto. En la cosa pública casi nunca los elegidos son los capacitados. Únicamente en los oficios personalísimos logra imponerse el mérito verdadero. Supongo que rectificarán tus amigos. Voy a ir a Argel unos días, iré seguramente después a París a hablar con Casanova, el dueño de Cifesa, que parece que se ha salvado después de estar escondido en Valencia varios meses. También irá pronto un empresario de Buenos Aires con quien me convendría hablar. Hay que prepararse a la fuerza a ganar algún dinero pronto para seguir adelante.

Además me conviene moverme. Orán es un pozo y la gente que hay por aquí no vale nada. Aparte de que no consigo traer a nadie. Últimamente el sol me ha detenido. El frío me hace mucho daño. Estoy bien de salud, aunque siempre nervioso. He decidido reaccionar, y haré por conseguirlo pronto lo posible y lo imposible. No puede uno morirse por las buenas cuando quiere, y para seguir viviendo hay que aceptar los acontecimientos como vienen. Claro es que esta guerra es de las pocas cosas que pueden con uno: tan larga, tan feroz, tan sin sentido...Y las potencias no tienen ningún decoro: creo que nunca se ha demostrado tan escandalosamente como ahora.

No me vuelvas a escribir hasta que recibas mis nuevas señas. Saldré de aquí enseguida. Muchísimos abrazos. **GREGORIO**.

No te he dicho que en Madrid me han saqueado y luego destruido la casa y los almacenes de Tetuán. Estrella también, como ya te dije. Cuando ya ha terminado uno la vida, hay que volver a empezar. Es intolerable.

**137.- Carta desde Orán. 1937**

María: acaban de entregarme tu carta del Monte Venta. Precisamente ayer le escribí a la Oficina Comercial de Berna reclamándola.

Me alegra que te hayan dado encargo en Genève y la carta amable de la ejecutiva del Partido. No puedes figurarte lo que me molesta que no te traten como mereces. Te repito que voy a Alger unos días y después a París, donde hablaré con Casanova, de Cifesa, y con un empresario de Buenos Aires.

Excuso decirte mi inquietud por los nuevos acontecimientos de la guerra española. No le dejan a uno respirar. No me escribas hasta que recibas nuevas señas. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**138.- Carta desde París, 23 de junio. 1937**

Niña: aquí estoy menos aburrido porque puedo hablar con algunas personas inteligentes. Vivo en casa de unos amigos, en Anteuil, y no voy al Centro porque hay demasiada gente, un olor insoportable a gasolina y a aceite quemado, y no se puede circular por la aglomeración.

Estaré aquí tres semanas o algo más. Escríbeme: Poste restante 53 annexe. Boulevard Murat, Paris.

De la situación no sé qué decirte. Cambia todo tantas veces y tan deprisa. Y España, la voluntad de España no cuenta. ¿Qué pretenden Alemania e Italia? No he creído hasta ahora en la posibilidad de un nueva guerra europea, pero ya dudo. Y sería el fin de todo. Es demasiado monstruoso todo lo que pasa. ¿Hasta cuándo? ¿Puede seguir mucho tiempo el mundo a merced de los insensatos? *Muchísimos abrazos.* **GREGORIO.**

**139.- Carta sin membrete. Paris, 29 de junio. 1937**

Queridísima María: tienes razón, pero no es mía toda la culpa. Desde el primer momento el médico y la masajista me dijeron que me pondría bien en dos o tres días. Y después, siempre, me seguían prometiendo curación completa inmediata. No sé si se engañaban ellos o me engañaban. Y yo no te escribía porque tenía la seguridad de ir a verte enseguida. Hasta que al fin me dijeron que me duraría meses, y me decidí inmediatamente a ponerme en camino. Estaba dispuesto a ir a Buenos Aires aunque fuera en una camilla. Ya te dije que me subieron al tren. Es preciso intentar ganarse la vida, como sea. No me tengas en cuenta mi silencio. No hay detrás nada malo. Siempre te tengo presente con todo cariño. De verdad. Ya lo has visto últimamente.

Estoy una pizca mejor. No puedo andar más que unos pasos, y con dolores. Pero he abandonado las muletas, que son antipáticas, y me ayudo con dos bastones.

Embarco mañana en un vapor inglés, sencillo y lento.

Me dicen que en Buenos Aires, como en todas partes, los negocios están difíciles. Y me he retrasado un mes, a la fuerza. Pero de todos modos sé que me defenderé bien. Te mando mil quinientos francos. Y seguiré mandándote. No se me olvidará de ninguna manera, por el gusto de darte el gusto de recibirlos.

Muchas cosas a Nati. Y no pienses nada desagradable de mí. Ahora sería injusto. No tengo miedo por mí, pero no quiero que los demás sufran fastidios por mí. En España las cosas están peor que nunca. Muchísimos abrazos. **GREGORIO.**

**140.- Carta desde Buenos Aires, 24 de diciembre. 1946**

Queridísima María: sigo sin recibir contestación a mis cartas, y aunque tengo noticias vuestras por las dos tuyas, me interesa saber la cantidad de francos y de paquetes, de ropas y comestibles que habéis recibido. Sigo enviando, de acuerdo con las cuotas, constantemente. De algunas cosas mandaría más, pero aquí hay muchas limitaciones para la exportación: por ejemplo, el azúcar: antes podía ir en cada paquete sólo medio kilo, y desde el mes pasado, nada. Envío, en cambio, miel y dulce de leche en relativa abundancia. De jabón no se puede mandar más de un kilo por paquete. Dime qué es lo que más necesitáis y si llega en buenas condiciones.

Lo mismo digo de la ropa: está prohibida la exportación de seda y limitada la de tela sin confeccionar. Pídeme algo especial que necesitéis.

Desde que llegué, como te he dicho, me ha costado gran trabajo ganarme la vida: ahora ya es casi imposible. Los españoles estamos en baja, y yo no puedo volver a España, como sabes sigo procesado y ya me lo han quitado todo. No paso día sin dolores en alguna parte del cuerpo: asma, reúma, intestino. Desde que llegué he tenido tres pulmonías y varias bronquitis, pero me cuido bastante.

Las comedias de repertorio no se representan, ni las nuestras, ni las de nadie. La única que podría hacerse es Sortilegio, porque no ha vuelto a representarse desde que la estrené hace bastantes años. Yo creo que ahora interesaría más porque el tema está muy de moda. No dejes de enviármela lo antes posible. No tengo ninguna copia, ni modo de encontrarla. Al destruir la casa de Madrid, desapareció el archivo completo. Mándamela por avión, haciendo antes una copia porque la tuya es la única que existe.

Dime exactamente cómo está abierta la cuenta de Suiza. En cuanto hay un error, se presentan dificultades.

Ojalá hayáis mejorado de salud. No sabes cuánto me preocupa lo de tu vista.

Muchos cariños para las dos, y muchos abrazos. **GREGORIO.**

**141.- Carta desde Buenos Aires, 24 de enero. 1947**

Querida María: el Sr. Gracompol ha enviado a la Societé des Auteurs de Paris, que él representa aquí, una carta mía, avalada por él, que se refiere a los derechos de autor. Por si se perdiera, te mando adjunta una copia también firmada por Gracompol, para que puedas hacer uso de ella.

Yo creí que de todas las obras cobrabas tú la mitad, y además no me he preocupado porque suponía que no habría dinero en nuestras cuentas. En fin, eso está resuelto.

Recibo hoy una carta tuya del 3 de enero acusándome recibo de un solo paquete de comestibles: ya te he enviado doce desde aquí y cinco vía New York -extracto de carne, lo menos diez latas de jamón, aceite, bastante cantidad de miel y dulce de leche para sustituir el azúcar que no permiten exportar, mermeladas, café, jabón, manteca, chocolate, cacao, leche y huevos en polvo, extracto de tomate, arroz, avena, sopa juliana, sardinas, chorizos, etc.

También tres paquetes de ropa: tres cortes de tela de lana para vestidos, un corte para abrigo, un abrigo confeccionado, docena y media de pares de medias, de hilo y de lana -no se puede mandar nada que tenga seda natural ni artificial, ni mezcla siquiera- siete pares de zapatos, ropa interior de punto, dos chaquetas de lana, varios jerseys, hilo y bastantes cosas más que no recuerdo. Tengo la esperanza de que te llegarán un día u otro. Desde que supe tu dirección he estado enviándote constantemente, todo lo que permiten entrar en Francia -aquí limitan las calidades y allí las cantidades.

Aquí falta de todo, y desde que acabó la guerra más aún, y los precios altísimos, increíbles. Europa no manda nada, o casi nada, y aquí se fabrica poquísimo y mediano o malo: no hay primeras materias -solo ganado, trigo, maíz y un poco de petróleo- y la industria es escasa y toda de

extranjeros. La vida se ha puesto dificilísima. Cuesta gran trabajo defenderse y cada día está peor por las cuestiones políticas de que ya estarás enterada y de las que no conviene hablar por carta.

Te digo esto para que no te extrañe la calidad de algunas prendas: el hilo no existe: no se encuentra una sola evra (sic) en una tienda. Los zapatos sí son buenos, y las telas que he enviado son de lana inglesa, que ya casi no existe. Ahora estoy haciendo acopio de prendas de verano, para dentro de pocos días. Te aseguro que es mi constante preocupación, de verdad, a todas horas, todos los días. Recibí contestación a mi cable sobre Sortilegio. Es la única reprise que puedo hacer con probable buen resultado porque nadie la ha vuelto a hacer desde que la estrenamos el año que se escribió. La espero con impaciencia.

Por lo visto tampoco recibes mis cartas puesto que no te refieres a ellas. Me han llegado tres tuyas: la última está fechada el tres de enero y ha llegado el 24.

Estoy lleno de pequeños achaques: el verano aquí es muy malsano, y es difícil y caro moverse. Tengo constantemente dolores de varias clases: intestino, reúma, ojos, picores constantes de humor herpético, como mi padre, que muchos días no me dejan ni dormir, el corazón débil, y sobre todo la maldita asma bronquial desesperante. Pero voy viviendo. Quizás este invierno haga una temporada de tres meses en un teatro -iré de empresario: no tengo dinero y es expuestísimo, además. En fin, todo esperando que se pueda volver a España: sigue siempre mi proceso de responsabilidades políticas, con retención de fondos y toda clase de arbitrariedades. Parece que tiene visos de arreglo la política allí -todo el mundo se porta siempre indignamente con España- pero después de tantos chascos ya no creo en nada. Muchos abrazos para los dos. **GREGORIO.**

**142.- Carta desde Buenos Aires, 8 de julio. 1947**

Querida María: he tenido una enfermedad muy desagradable, peligrosa y larga, pero ya la he vencido después de muchas penalidades: parásitos intestinales de varias clases, a cual peor: entre otros amibas o amebas, que de ambos modos las llaman. Es una enfermedad tropical penosísima. Tuve dos cólicos tremendos, y a consecuencia de ellos, por deshidratación de la sangre, colapsos cardiacos, que me han tenido dos meses y medio inmóvil en la cama. Los médicos, como de costumbre, no sabían lo que tenía: se le ocurrió a una modesta enfermera que me hicieran análisis de materia fecal, y descubrieron la causa. Bueno, para no cansar, me pusieron un tratamiento feroz, el único que hay, a base de un veneno que se llama Emetina y que mata a los animalitos, y al enfermo, si se descuida. Afortunadamente he vencido y en poco tiempo: a algunas personas les dura muchos años. El nuevo análisis no da señales de parásitos. Llegué a pesar 49 kilos: temían una anemia perniciosa: nada de eso. He ganado cinco kilos rápidamente, y tengo glóbulos rojos y hemoglobina en proporciones más que normales. El corazón está una pizca cansado, pero ni sombra de lesión. En fin, he renacido: soy otro. No te puedes figurar lo mal que lo he pasado estos últimos años porque parece que he debido tener la enfermedad desde tiempo inmemorial.

Mientras tanto no he podido trabajar nada: a la mala salud se unió una positiva enemiga a todo lo español. Nacionalismo furioso. Y además, la política: de esto no conviene hablar. El caso es que desde que llegué no se me ha dado nada bien. En tantos años, más de siete, solo he logrado hacer dos temporadas de tres meses cada una, y en malos teatros y con malos empresarios. De cine ya te hablé en otra carta.

Ahora parece que todo se aclara un poco porque ya me puedo mover y hacer gestiones. Hice un negociejo y te envié treinta mil francos. Sigo mandándote siempre comida, que es lo más

práctico. Hago una selección cuidadosa de todo lo que se puede exportar. Muchas cosas están prohibidas, desde hace poco, por ejemplo: azúcar, arroz, mantequilla, etc. La vida está abrumadoramente cara, como en todas partes.

No me dices si recibiste un paquete de ropa de verano. Sentiría que se haya perdido por el camino, en primer lugar porque os privaseis de él y además porque valía mucho dinero. Iban: camisas y pantalones de hilo, que encontré de milagro, porque ya no hay a ningún precio; zapatos, zapatillas, 6 pares de medias, tela para vestidos, un magnífico abrigo de lana de los que ya tampoco hay, camisón de algodón, bata, pañuelos, etc.

El ejemplar de Sortilegio ha llegado a mis manos después de varios meses y por casualidad: traía la dirección equivocada. Ya no le puedo colocar esta temporada.

Quisiera volver a España, pero ha de cambiar la situación más o menos. Sigue en pie mi proceso de responsabilidades políticas, con todo confiscado. Últimamente han autorizado la representación de algunas obras, a petición de determinadas actrices, pero las han retirado del cartel enseguida, aun dando resultado. Lo mismo han hecho con García Lorca: autorizar y retirarlas a la segunda representación. Un escándalo.

Estoy a punto de conseguirte traducciones muy bien pagadas, con poco trabajo tendrás todo lo que necesites. Es cuestión de días. Repito que todo se va aclarando. Yo quizá haga una casa editorial: y quizá una película. Muchísimos cariños para las dos. **GREGORIO.**

**143.- Carta desde Buenos Aires, 7 septiembre. 1947**

Querida María: he tardado tanto en escribirte porque no te podía contar más que desdichas. No es disculpa: es explicación. He estado enfermo siempre, muy enfermo, varias veces. Los dichosos parásitos intestinales, que reaparecen; el asma desesperante, que quita por completo la gana de vivir. Últimamente, un conato de úlcera de estómago, de esófago, mejor dicho; en fin, no sé. El caso es que tenía dolores horribles, cólicos intolerables, colapsos peligrosos. Últimamente, hasta hace quince días he estado internado en una clínica durante cinco semanas. He mejorado mucho. Estoy en franca convalecencia. Muy débil, muy decaído. Afortunadamente no tengo ninguna lesión. Me han hecho análisis de todo, y no sé cuantas radiografías. El corazón, aunque débil, me ha defendido. Tengo suficientes glóbulos rojos. Presión arterial normal. Me cuido mucho, y seguiré cuidándome siempre. Además de las enfermedades, he tenido toda clase de dificultades para el trabajo. Hay un nacionalismo -argentinismo- furioso y una antipatía atroz hacia los españoles, aunque oficialmente digan lo contrario. En estos dos últimos años no he podido hacer nada verdaderamente provechoso; pizcas de misericordia, pasando las mismas molestias que cuando empezamos. Ni en teatro, ni en cine, ni en nada. Gracias a que he escrito para que firmen otros. Pero no he perdido prestigio porque todo lo he hecho en secreto. El negocio editorial que fue próspero un momento ahora es una ruina. Sólo quedarán en pie las pocas cosas de mucho capital. Claro está que mi mala salud ha influido en no encontrar trabajo. En fin, el caso es que ya no puedo más y me voy a España, como sea. Sin renegar de mis ideas, por supuesto. No valía la pena haber pasado contratiempos y angustias durante diez años para echarlo todo a perder al final. Allí sé que habrá algo que hacer. Me juran que hay tolerancia. Me hubiese ido antes si hubiese tenido esos francos que te mandé. No quería dejarte sin fondos. Te habrás figurado que estoy mejor

que nunca de dinero. Todo lo contrario. Pero he encontrado un alma buena. Siempre hay alguna: Saldré dentro de una semana, en avión. Aborrezco el vuelo y me da miedo. Pero el médico que me ha asistido en la clínica, va en el mismo avión para asistir a un congreso médico. Eso me tranquiliza porque me podrá cuidar si me pasa algo. Los barcos tardan veintitantos días, son malos, y la comida, malsana. Imposible para un convaleciente del estómago.

Aunque a veces parece que los alimentos te los envía otra persona, siempre soy yo. Pero hay que poner nombres distintos porque solo permiten enviar diez kilos por mes a un expedidor. Lo dejo arreglado para que sigan mandándolos. Y aun tengo esperanza de poderte enviar antes de irme algún dinero más. Estos fondos los he conseguido, -aparte la buena voluntad de la persona que me los facilita- por irme a España. En fin, Dios dirá. Prometo escribirte de aquí en adelante sin falta. Tú escríbeme a: Lista, 43, Madrid. No tengo que recomendarte la discreción en cuestiones de política y de dinero. Cuando me acuses recibo, dímelo con disimulo. Yo también te lo explicaré todo. Si hubiera algo muy delicado, daré la carta a un amigo que la eche al correo en otro país. Ya veremos. Yo no puedo aguantar más aquí. El clima me ha sentado muy mal -a mí y a todo el mundo-. No he tenido satisfacciones de ninguna clase. Tedio, tedio, tedio, inquietud, impaciencia. Por muy mal que lo pase en España, tendré el paisaje y el cielo y algunas personas...Ya veremos. Estoy nervioso hasta más no poder. Repito que te escribiré.

Pienso vivir en Barcelona, si puedo. Madrid me da miedo. Allí está toda la politiquería y toda la comiquería. Muchos saludos a Nati. Dile que ahora estoy yo pasándolo tan mal como ella. Un gran abrazo. **GREGORIO.**

# IV.- BIBLIOGRAFÍA


- AA.VV., Cine español 1896-1988, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- AA. VV., Barradas. Exposición antológica (1890-1929), Zaragoza, Madrid, Barcelona, Gobierno de Aragón, Comunidad de Madrid y Generalitat de Catalunya, 1992.
- AA. VV., Barradas, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992.
- AA. VV., Catalina Bárcena en Nueva-York, Madrid, Tipografía Artística, 1928.
- ABAD, C. M., "La obra literaria de Martínez Sierra, Razón y Fe, 64, septiembre, 1922.
- AGUILERA SASTRE, Juan y Manuel Aznar Soler, "Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía", en Cuadernos El Público, 42, 1989.
- AMOR, Medardo, "El Misterio de la puerta del Sol. Una recuperación finalizada", en Archivos de la Filmoteca, Valencia, 22-II-1996, s. p.
- AMORÓS, Andrés, Luces de candilejas -Los espectáculos en España: 1898-1936, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ANTOINE, André, "Causerie sur la mise en scène", La Revue de Paris, X, 1903, pp. 596-612, Edgar Ceballos (ed.), en Principios de Dirección Escénica, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992, pp. 41-48.
- ARAQUISTÁIN, Luis, La batalla teatral, Madrid, Mundo Latino, 1930.

- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, Dos siglos de escenografía en Madrid, Madrid, Mondadori, 1991.
- ÁVILA ARELLANO, Julián, "Del teatro al cine. Los espectáculos mayoritarios en las primeras décadas del siglo XX", en Teatro siglo XX,Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- AZNAR SOLER, Manuel, "El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 415-427.
- BATLLE I GORDÓ, Ramón, Quinze anys de teatre català, Barcelona, Institut del teatre, 1984.
- BECKERS, Úrsula, La escenografía teatral de Sigfredo Bürmann (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- BENAVENTE, Jacinto, El teatro del pueblo, Madrid, L. F. Fe, 1909.
- BERENGUER, Ángel, "El teatro hasta 1936", en José María Díez Borque (ed.), Historia de la literatura española, IV, Madrid, Taurus, 1980.
- BOBES NAVES, María del Carmen, Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.
- BRAVO, Isidre, "L'espai de les imatges", en Carles Batlle i Jordá (ed.), Adrià Gual, mitja vida de modernisme, Barcelona, Diputación Provincial, 1992, p. 153.
- BROWN, Gerald G., Historia de la literatura española, VI, Madrid, Ariel, 1980.
- BUENO, Manuel, Teatro español contemporáneo, Madrid, Renacimiento, 1909.
- BUÑUEL, Luis, Mi último suspiro, Barcelona, Plaza y Janés, 1994.

- BURGOS, Carmen de, Confesiones de artistas, I, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, s. a.
- CABALLERO, P., 10 años de crítica teatral (1907-1916), Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael, La novela de un literato, II, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CARRETERO, José María, (*El Caballero audaz*), Lo que sé por mí. Confesiones del siglo, Cuarta Serie, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1917.
- CASTILLA VIÑUELA, José, Guía General de Espectáculos, Ayuntamiento de Madrid, s.a.
- CEBALLOS, Edgar, "Composición visual en movimiento. George II, Duque de Saxe-Meiningen", en Edgar Ceballos (ed.), Principios de Dirección Escénica, México, Grupo Editorial Gaceta, 1992, pp. 31-38.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Historia de la Lengua y Literatura castellana, X-XI, Madrid, Gredos, 1973.
- COCA, Jordi, "Adrià Gual. A qualsevol lloc, fora del mon", en Carles Batlle i Jordá (ed.), Adrià Gual, mitja vida de modernisme, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992, p. 32.
- CORVIN, Michel, El teatro nuevo, Barcelona, Oikus-tao, 1973.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, "Crónica Teatral (1908-1909): Perfiles de la escena madrileña en una revista teatral", ALEC, 18, 3, 1993, pp. 487-501.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, Estructura y sentido del novecentismo español, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

- -_____, Modernismo frente a Noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 44.
- DICENTA, Manuel, "Mis 25 años de teatro (1924-1950)", TEATRO, 16, 1955, pp. 49-57.
- DÍEZ-CANEDO, E., Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- DOUGHERTY, Dru y Mª Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990.
- _____, (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992.
- _____, Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, Madrid, Fundamentos, 1983.
- _____, "Valle-Inclán ante el teatro clásico español: una entrevista olvidada", Ínsula, julio-agosto 1986, pp. 1 y 18.
- _____, "Una iniciativa de reforma teatral: El grupo 'Teatro de Arte' (1908-1911)", en Homenaje a Alonso Zamora Vicente, IV, Madrid, Castalia, 1994, pp. 177-192.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Las mejores novelas contemporáneas, III, Barcelona, Planeta, 1958.
- ESQUER TORRES, Ramón, La colección dramática 'El Teatro Moderno', Madrid, C.S.I.C., 1969.

- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, Los editores y el cambio, Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro, Cámara del Libro de Madrid, 1982.
- ESPINA, Antonio, Las tertulias de Madrid, Gloria Rey Faraldos (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1995
- ESTÉVEZ-ORTEGA, E., Nuevo Escenario, Barcelona, Lux, 1928.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa, Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud, Editorial Escuela Española, 1987.
- FLÓREZ, Rafael, Mío Jardiel, Madrid, Alfaquequerías, Biblioteca Mirífica del Autor, 1993.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, J., El teatro en España, 1908, Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo, s.a. (1909).
- _____, El teatro en España, 1909, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, s.a. (1910).
- GALLEGO, Antonio, Catálogo de obras de Manuel de Falla, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- GARCÍA-ABAD, Mª Teresa, La crítica teatral en la prensa madrileña: La Voz y La Libertad (1926-1936), Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1993.
_____, "La crítica teatral de Manuel Machado en La Libertad (1920-1926)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 535-554.
- GARCÍA ANTÓN, Cecilia, "Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", Revista de Literatura, L (1988), 100, pp. 547-569.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L., Turina, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, Nos vamos a Hollywood, Madrid, Nickel Odeón, 1993.
- GARCÍA LORCA, Federico, Il Maleficio della Farfalla, Piero Menarini (ed.), Parma, Ugo Uganda Editore, 1996.
- GODOY MARQUET, Juan Miguel, "Comedias y Comediantes. Revista quincenal (1909-1912): al servicio de un teatro español de calidad", ALEC, 18, 3, 1993, pp. 503-518.
- GOLDSBOROUGH SERRAT, Andrés, Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Gráficas Cóndor, 1965.
- GONZÁLEZ, Anselmo (*Alejandro Miquis*), "El Teatro de Arte", Crónica Teatral, VII, 26-XII-1908, p. 2.
- GONZÁLEZ-RUANO, César, Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias, Madrid, Tebas, 1979.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, En esta hora, Madrid, Ed. Voluntad, 1925.
- GUAL, Adrià, Mitja vida de teatre, Barcelona, Aedos, 1957.
- GUBERN, Román, "1930-1936 (II República)", en Cine español 1896-1988, op. cit., pp. 55-90.
- GULLÓN, Ricardo, Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra, Puerto Rico, Edic. de la Torre, 1961.
- HEININK, Juan B. y Robert G. Dickson, Cita en Hollywood, Bilbao, Mensajero, 1990.

- HERAS, Guillermo, "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., p. 139.
- HERNÁNDEZ-GIRBAL, Florentino, "Al cine español le estorban los autores teatrales", Cinegramas, I, 5, 14-X-1934, s. p.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.
- IGLESIAS HERMIDA, Prudencio, Hombres y cosas de mi patria y de mi tiempo, Madrid, Imp. Artística Sáez Hermanos, 1914.
- IGLESIAS, Ignacio, "Catalina Bárcena", España 1915, Madrid, XVIII, 28-V-1915, p. 213.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, "Tres comedias con un solo ensayo", Teatro Completo, II, México, AHRMEX, 1958.
- JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la récepcion, Paris, Gallimard, 1978.
- _____, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral (ed.), op. cit., pp. 59-85.
- JEANNE, René y Charles Ford, Historia ilustrada del cine, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- JOUVET, Louis, "La profesión del director de escena" Directores de escena, Cuadernos El Público, 23, abril 1987, pp. 35-40.
- KRONIK, John, La Farsa y el teatro español de preguerra, Madrid, Castalia, 1970.

- LARRAZ, Emmanuel, Le cinéma espagnol des origines à nos jours, París, Les Éditions du Cerf, 1986.
- LEJÁRRAGA, María, Gregorio y yo: medio siglo de colaboración, México, Gandesa, 1953.
- MACHADO, Manuel, "El secreto del Cine", El Liberal, 22-III-1917, s. p.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936), Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1994.
_____, "Ejemplos de renovación: Teatro en francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 127-135.
- _____, "El Teatro: Revista teatral madrileña (1900-1905)", ALEC, 17, 1992, 1-3, pp. 87-98.
- MARTÍNEZ ESGUEVA, M., La colección teatral "La Farsa", Madrid, C.S.I.C., 1971.
- MARTÍNEZ ESPADA, M., Teatro Contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica, Madrid, Imprenta Ducázcal, 1900.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, Los teatros de Madrid, Madrid, Imp. de José Ruiz Alonso, 1948.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, "Habla el poeta", Renacimiento, VI, agosto 1907, pp. 458-459.
- _____, Cartas a las mujeres de España, Madrid, Renacimiento, 1916.
- _____, Feminismo, Feminidad, Españolismo, Madrid, Estrella, 1920.

- _____, Un Teatro de Arte en España, 1917-1925, Madrid, Ediciones La Esfinge, 1926.
- _____, Nuevas cartas a las mujeres de España, Madrid, Renacimiento, 1932.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, Teatro escogido, Eduardo Pérez-Rasilla (ed.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- MATA, Juan de, Cine y literatura: la adaptación literaria, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.
- MAYORAL, José Antonio (ed.), Estética de la Recepción, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MEMBREZ, Nancy, "Su majestad la opereta vienes y la zarzuela grande", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 295-302.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, Historia del cine español, Madrid, Rialp, 1965.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen y Julián Ávila Arellano, "Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", Revista de Literatura, L, 99, 1988.
- MESA, Enrique de, Apostillas a la escena, Madrid, Renacimiento, 1929.
- MORENO BÁEZ, Enrique, "La Barraca", en Andrés Soria Olmedo, Treinta entrevistas a Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1988.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, Escenografía teatral española, Madrid, Imprenta Bass, 1923.
- MUÑOZ, Matilde, Historia del teatro dramático español, Madrid, Tesoro, 1948.
- NICOLL, Allardyce, Historia del teatro mundial, Madrid, Aguilar, 1964.

- NIEVA, Francisco, "La no historia de la escenografía teatral en España", en Paisaje intermitente de la escenografía española, Madrid, Cuadernos El Público, mayo 1986, pp. 4-15.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936, Madrid, C.S.I.C., 1993.
- O'CONNOR, Patricia W., Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración, Madrid, La Avispa, 1987.
- _____, Women in the theater of Gregorio Martínez Sierra, New York, The American Press, 1966.
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990
- O'RIORDAN, Patricia, "Helios, revista del Modernismo (1903-1904)", Ábaco, 4, Madrid, Castalia, 1973.
- OSMA, Guillermo de (ed.), Barradas-Torres García, crónica de una amistad, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1991.
- PACO NAVARRO, José de, José Crespo. Memorias de un actor, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, Colección Imagen, 1994.
- PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1984.
- PEDRAZA, Felipe B. y Milagros Rodríguez, Manual de literatura española, VIII, Navarra, Cénlit, 1986.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, "Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de

Frutos (coords. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), op. cit., pp. 31-43.

- _____, La novela teatral, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.
- _____, Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936), Salamanca, Librería Cervantes, 1996.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, Las máscaras, Madrid, Renacimiento, 1924.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, "1896-1929", en Cine español 1896-1988, op. cit.
- PORRAS, Francisco, Titelles. Teatro popular, Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 1981.
- RAMOS, Vicente, El teatro Principal en la historia de Alicante (1847-1947), Ayuntamiento de Alicante, 1965.
- REY FARALDOS, Gloria, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 153-164.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- REYES, Alfonso, "El cine sonoro", en Cine Mundial, Nueva York, febrero, 1932, p. 88.
- RÍO, Ángel del, Historia de la literatura española, II, Barcelona, Bruguera, 1982.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español, Valencia, Pre-textos, 1991.

- RODRIGO, Antonina, María Lejárraga: una mujer en la sombra, Madrid, Círculo de Lectores, 1992.
- RODRÍGUEZ, Eduardo, "Cine español: entre la lógica y los impulsos", en Alberto García Ferrer, Retrospectiva del cine español (1909-1980), Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- ROMÁN CORTÉS, Emilio, Desde mi butaca, crítica de los estrenos teatrales del año 1917, Madrid, Imp. Art. Sáez Hnos., 1918.
- ROMERA CASTILLO, José, "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 305-319.
- RONDÓN, Fernando, "Martínez Sierra en Hollywood", Cinelandia, enero 1932, pp. 35 y 44-46.
- ROTHE, Arnold, "El lector en la crítica alemana contemporánea", en José Antonio Mayoral (ed.), pp. 13-27.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "El Teatro de Arte (1908-1911). Un eslabón necesario entre el Modernismo y las vanguardias", Siglo XX/20th Century, V, 1-2 (1987-1988), pp. 25-33.
- _____, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 255-263.
- RUIZ-RAMÓN, Francisco, Historia del teatro español del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1984.
- _____, "El drama del teatro español contemporáneo", ALEC, 17, 1992, pp. 13-14.

- RUSCIOLELLI, Judith L., Gregorio Martínez Sierra: between two worlds, Los Ángeles, University of California, L.A., 1981.
- SÁEZ DE LA CALZADA, Luis, "La Barraca teatro universitario", Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SALGADO, María A., "Teatro de ensueño: una colaboración de Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra", Hispanófila, 38, enero, 1970, pp. 49-50.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957), Madrid, Asociación de Libreros de viejo, 1996.
- SÁNCHEZ, José Ramón, 50 años de cine español, Madrid, Ministerio de Cultura, ICAA, 1985.
- SANZ DE SOTO, Emilio, "1930-35 (Hollywood)", en Cine español; op. cit., pp. 91-122.
- SCHMELING, Manfred, Teoría y praxis de la literatura comparada, Ignacio Torres Corredor (tr.), Barcelona-Caracas, Alfa, 1984.
- SEPÚLVEDA, Luis C., "Martínez Sierra en Nueva York", México, El Universal Ilustrado, 5-V-1927, pp. 30-31.
- TORRES, Augusto M., Diccionario del cine español, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- TRUJILLO, Juan Manuel, "Los primeros críticos de cine en España", Cinegramas, Madrid, octubre, 1934.
- UCELAY, Margarita, "El Club Teatral Anfistora", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 453-467.
- URIARTE, Luis, El retablo de Talía, Madrid, Imp. Española, 1918.

- URRUTIA, Jorge, Imago Litterae, Sevilla, Alfar, 1984.
- UTRERA, Rafael, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico, Madrid, Ediciones JC, 1985.
- VILA SAN-JUAN, Pablo, Memorias de Enrique Borrás, Barcelona, AHR, s. a.
- VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (primera etapa, 1929-1936)", Segismundo, 35-36 (1983), pp. 211-223.
- _____, "Federico García Lorca, director de escena", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), op. cit., pp. 241-251.
- _____ y Dru Dougherty, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), Madrid, Tabapress/Fundación Federico García Lorca, 1992.
- _____, "Arniches en la escena española contemporánea: Los caciques, bajo la dirección de José Luis Alonso (1962-1987)", en Juan A. Ríos Carratalá (ed.), Estudios sobre Carlos Arniches, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994.
- _____, "The Spanish Stage's Direction in Twentieth Century", en María Delgado Rubin (ed.), Modern Spanish Drama, Contemporary Theatre Review, Manchester, VII, 2, 1997.
- VODICKA, Felix, Estética de la recepción, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989.
- ZUERAS, Francisco, La gran aportación del exilio español, Córdoba, Diputación Provincial, 1990.