

3.- ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS Y TEATRO DE LA ÉPOCA (1916-1939)

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Desafortunadamente para la historia de la dramaturgia española hay todavía amplias zonas vírgenes que explorar; aunque, gracias a ello, los investigadores tienen todavía un campo ignoto que labrar. En efecto, sabemos mucho de la historia de nuestro teatro, quiero decir, de nuestros *textos* (escritos); en cambio, el conocimiento de las representaciones -proceso que culmina la empresa teatral- es mucho más parco y exiguo. Para subsanar esta laguna -a veces océano inmenso- se han llevado a cabo -y se siguen haciendo- una serie de investigaciones dignas del mayor encomio.

Por lo que respecta a las puestas en escena en la España de la segunda mitad del siglo XIX¹ y a las tres primeras décadas del XX empezamos a saber algo. Además de las investigaciones referidas a Madrid y Barcelona, fundamentalmente, y de algunos que otros trabajos sueltos, se han realizado varias tesis de doctorado en diversas universidades - algunas de ellas publicadas- sobre la vida teatral en distintas capitales españolas (Valencia, Burgos, Málaga, etc.). Pero los tres proyectos de investigación que pretenden abordar el asunto con mayor profusión son los llevados a cabo por Dru Dougherty y María Francisca Vilches -cuyo primer fruto está ya publicado²-, sobre la actividad teatral de los años 1900 a 1936 en la capital de España; el que se lleva a cabo en la Universidad de Alcalá, bajo la dirección de Ángel Berenguer, sobre el teatro en Madrid en el siglo XX; y el que realiza el grupo de investigación, que dirijo, compuesto por unas veinte personas, en la Universidad

¹ Cf. José Romera Castillo, "Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)", en José Romera, Antonio Lorente y Ana M.^a Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero* (Madrid: UNED, 1993, t. II, págs. 705-718); posteriormente apareció una versión muy ampliada en "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX", *Signa* 9 (2000), págs. 259-421 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

² Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* (Madrid, Fundamentos, 1990) y posteriormente María Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* (Madrid: Fundamentos, 1997). Además de las carteleras teatrales españolas de los últimos años, publicadas por M.^a Francisca Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1982-1983* (Madrid: CSIC, 1983) o las diversas entregas en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*; así como los numerosos trabajos publicados por diversos componentes del grupo, tesis de doctorado, etc.

Nacional de Educación a Distancia, como tesis de doctorado, centrado en el teatro español de la segunda mitad del XIX y siglo XX, en diversas zonas de la geografía española, del que también tenemos algunos frutos, publicados, primeramente, en microfichas por la UNED y, posteriormente, en versión más sintética, verán la luz en la Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", de la editorial londinense Tamesis Books (cf. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>)³.

Para estudiar el teatro en la época fijada en este Seminario -y en otras-, 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 periodo, tanto de los textos como de las representaciones. Ésta 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. Pese a las lagunas, las inexactitudes que a veces presentan -especialmente las relacionadas con fechas, personas, situaciones, etc.-, muy acordes con el confucionismo que todo ejercicio de memoria produce cuando los datos no se han ido anotando de manera fiel y continuada, esta modalidad de escritura es una rica fuente de información a la que deberíamos acudir con mayor frecuencia (como puede verse en el apartado IV.1 de este libro).

Pese a la postura tradicionalmente mantenida de que en España, frente a otros países occidentales, el cultivo de lo autobiográfico ha sido escaso, podemos sostener, con datos objetivos, que tal aserto no es del todo justo, como se puede comprobar, por lo que aquí respecta y por poner unos botones de muestra, en los trabajos de Anna Caballé y José Romera Castillo⁴. Por ello, antes de seguir, me interesa delimitar el campo de mi

³ Una última actualización puede verse en José Romera Castillo, "Presentación" y "El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 10-11 y 123-141, especialmente).

⁴ Anna Caballé, "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)" y José Romera Castillo, "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)", *Suplementos Anthropos* 29 (1991), págs. 143-169 y 170-184, respectivamente (n.º monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*). Vid. además el n.º monográfico sobre *La autobiografía en la España contemporánea*, *Anthropos* 125 (1991). Ambos números han sido coordinados por Ángel G. Loureiro.

exposición. Debido a los numerosos escritos autobiográficos que reflejan la época fijada en este encuentro, me veré obligado a reseñar una selecta nómina (por lo tanto no están todos los que son; pero sí son todos los que están), fundamentalmente de escritores, en lengua española. Además, como el ámbito de este tipo de escritos engloba en su seno una serie de tipologías (autobiografías, memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, novelas y poemas autobiográficos; amén de las conversaciones, entrevistas, ensayos, crónicas, libros de viaje, etc.), me veré obligado, por espacio y tiempo, a centrarme -conforme a la selección indicada- en las autobiografías y memorias; aunque los otros subgéneros, en modo alguno, sean desdeñables para conocer mejor la (intra)historia tanto de la vida cultural, social y política de una época, en general, como de la historia del teatro (autores, textos y representaciones), en particular.

Vayamos al grano. La primera constatación importante es que no tenemos autobiografías o memorias -aunque sí gruesos epistolarios- de García Lorca⁵ y Valle-Inclán⁶, que hubiesen prestado un gran servicio a la reconstrucción de la historia teatral de la época. No son pertinentes para nuestro propósito los *Recuerdos de niñez y mocedad*, de Unamuno⁷ por la fecha en que aparecieron, el año 1909; aunque recientemente se ha descubierto una autobiografía, en la Casa-Museo de Salamanca, que pronto verá la luz. Tampoco se atienen a este periodo cronológico los *Recuerdos y olvidos* de otro de los grandes dramaturgos de entonces, don Jacinto Benavente⁸, que articuló sus memorias, redactadas en 1937 y publicadas después de su muerte en 1954, en dos etapas que abarcan los años de 1866-1886 y 1885-1901; los testimonios de Eduardo Marquina⁹, referidos a su infancia y adolescencia; y las *Memorias inmemoriales*, de José Martínez Ruiz, Azorín¹⁰,

⁵ Federico García Lorca, "Nota autobiográfica", en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1960, 4.ª ed.º, págs. 1656-1657; recopilación y notas de Arturo del Hoyo).

⁶ De Valle-Inclán apareció una sucinta autobiografía en la sección "Juventud triunfante. Autobiografías", de la revista *Alma Española* (27 de diciembre de 1903). En la citada sección se publicaron también las de José Martínez Ruiz, Maeztu, Alejandro Sawa, los hermanos Álvarez Quintero, etc.

⁷ Miguel de Unamuno, *Recuerdos de niñez y mocedad* (Madrid: V. Suárez, 1909; con reimpressiones en Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942); *Publicidad e intimidad* (Madrid: Giner, 1975), etc.

⁸ Jacinto Benavente, *Recuerdos y olvidos* (Madrid: Aguilar, 1958, t. IX de *Obras Completas*, págs. 485-822).

⁹ Eduardo Marquina, *Días de infancia y adolescencia, memorias del último tercio del siglo XIX* (Barcelona: Juventud, 1964).

¹⁰ Azorín, *Memorias inmemoriales* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1946; con edición posterior en Madrid: Magisterio Español, 1967). La primera edición, con el título de *Memorias*, se publicó en *Obras selectas* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1943, págs. 1421-1494). La obra -más o menos- autobiográfica de Azorín se completa con *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Valencia* (1941), *Madrid* (1941), *París* (1945), etc. Así como con "Autobiografía", *Alma Española*, 22 de

un peculiar modo egocéntrico de concebir el género; así como, por todo lo contrario, las memorias de Miguel Mihura¹¹. Tampoco es muy pertinente, para este tiempo que examinamos, el relato del actor Enrique Chicote¹², que rememora sus actividades teatrales con la Loreto.

Por otra parte, forman un conglomerado heterogéneo -de interés para reconstruir la historia literaria, en general- los escritos autobiográficos, entre otros, de Pío Baroja¹³, *Desde la última vuelta del camino*, con siete volúmenes de 'texto-río'; la colección de artículos más o menos autobiográficos de Ramiro de Maeztu¹⁴; las entregas de Ramón Gómez de la Serna¹⁵, *Automoribundia y Nuevas páginas de mi vida*; los dos volúmenes de Rafael Cansinos-Assens¹⁶, *La novela de un literato*, muy especialmente el segundo, que abarca los años 1914-1923; la rescatada *Autobiografía* de Benjamín Jarnés¹⁷; *Los pasos contados*, una de las mejores piezas memorialísticas de nuestro siglo XX -publicada en varias entregas-, del escritor y periodista Andrés García de la Barga, conocido por Corpus Barga¹⁸, que recrea de manera original el Madrid de la primera parte del siglo; los testimonios de Eduardo Zamacois¹⁹, *Un hombre que se va...*; la autobiografía del poeta y

noviembre (1903), pág. 5.

¹¹ Miguel Mihura, *Mis memorias* (Barcelona: José Janés, 1948; con reimpresión en Barcelona: Mascarón, 1981).

¹² Enrique Chicote, *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)* (Madrid: Aguilar, s. a. [¿1943?]; con prólogo de Carlos Arniches y epílogo de Fernando José de Larra).

¹³ Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino. Memorias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1944-1948, 7 vols.).

¹⁴ Ramiro de Maeztu, *Autobiografía* (Madrid: Editora Nacional, 1962).

¹⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (Buenos Aires: Sudamericana, 1948; con reimpresión en Madrid: Guadarrama, 1974, 2 vols.); *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi 'Automoribundia'* (Alcoy: Marfil, 1957); así como *Diario póstumo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1972), etc.

¹⁶ Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato, 1 (1882-1914)* y *La novela de un literato, 2 (1914-1923)* (Madrid: Alianza, 1983 y 1985; con edición de M. Cansinos). La publicación de las primeras entregas autobiográficas, "Recuerdos de una vida literaria", que aparecieron en la revista *Índice de Artes y Letras*, datan de 1960 y 1961.

¹⁷ Benjamín Jarnés, *Autobiografía* (Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1988; con edición y notas de Idefonso Manuel Gil).

¹⁸ Corpus Barga, *Los pasos contados. Una vida española a caballo entre dos siglos (1887-1957)* (Madrid: Alianza, 1979; versión íntegra de los 4 volúmenes). La serie autobiográfica -que había ido apareciendo con anterioridad- consta de varios libros: *Mi familia. El mundo de mi infancia* (1963), *Puerilidades burguesas* (1965), *Las delicias (Crónicas madrileñas de hacia 1906)* (1968) -censurado en su momento- y *Los galgos verdugos* (1973). Al morir, en Lima, en agosto de 1975, tenía en preparación la redacción de los dos últimos volúmenes: *El siglo nuevo* y *Mi diccionario*.

¹⁹ Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va... Memorias* (Barcelona: Alfredo Herrera, 1964; otra edición en

pintor malagueño José Moreno Villa²⁰, *Vida en claro*; los escritos autobiográficos de los hermanos Miquel²¹ y Llorenç Villalonga²²; *Los recuerdos y olvidos* de Francisco Ayala²³; los textos memorialísticos de María Zambrano²⁴ y Rosa Chacel²⁵; las memorias de Salvador de Madariaga²⁶; así como algunas obras más que podríamos reseñar²⁷.

Son también de relativo interés, los fragmentos autobiográficos de Salvador Dalí²⁸; los *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Josefina Manresa²⁹; así como los testimonios del escritor y periodista César González Ruano³⁰, del crítico teatral Alfredo Marqueríe³¹ y del editor José Ruiz-Castillo Basala³², integrante de la editorial Biblioteca Nueva.

Pero hay unos escritos autobiográficos, sobre los que me quisiera detener, que son

Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1969).

²⁰ José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía* (México: El Colegio de México, 1944; con reimpresión en México: Fondo de Cultura Económica, 1976).

²¹ Miguel Villalonga, *Autobiografía* (Barcelona: José Janés, 1947; con reimpresión en Madrid, Trieste, 1983).

²² Llorenç Villalonga, *Falsas memorias* (Madrid: Mondadori, 1988; con traducción y prólogo de José-Carlos Llop).

²³ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos* (Madrid: Alianza, 1988). La obra, dividida en tres partes -*Del paraíso al destierro*, *El exilio* y *Retornos*-, se había publicado con anterioridad en Madrid: Alianza, 1982 (conteniendo las dos partes primeras).

²⁴ María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española* (Madrid: Mondadori, 1989).

²⁵ Rosa Chacel, *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años* (Madrid: Revista de Occidente, 1972). Además de los dos volúmenes de su diario, *Alcancía. Ida y Vuelta* (Barcelona, Seix Barral, 1982); posteriormente aparecería el tercero: *Estación Términi*.

²⁶ Salvador de Madariaga, *Memorias: 1921-1936. Amanecer sin mediodía* (Madrid: Espasa Calpe, 1974); así como en menor medida, *Memorias de un federalista* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967).

²⁷ Por ejemplo, recogen semblanzas y recuerdos relacionados con García Lorca: Alberto Jiménez Fraud, *Residentes. Semblanzas y recuerdos* (Madrid: Alianza, 1989, págs. 49-52); José Luis Cano, *Los cuadernos de Adrián Dale (Memorias y relecturas)* (Madrid: Orígenes, 1991), etc.

²⁸ Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí per Salvador Dalí* (Figueres: DASA, 1981; con traducción catalana de la versión original, *The secret Life of Salvador Dalí by Salvador Dalí*, Nueva York, 1942). *El diario de un genio* (Barcelona: Tusquets, 1983) abarca los años 1952-1964.

²⁹ Josefina Manresa, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1980).

³⁰ César González Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias* (Barcelona: Noguer, 1951; con reimpresión en Madrid, Giner, 1979). Apareció, originariamente, por entregas en el diario madrileño *El Alcázar*.

³¹ Alfredo Marqueríe, *Personas y personajes: Memorias informales* (Barcelona: Dopesa, 1971), etc.

³² José Ruiz-Castillo Basala, *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1979).

muy importantes como fuentes de información para el teatro de nuestra época. Ahí están, por ejemplo, las memorias de Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, aparecidas, como es sabido, en varias entregas³³. La primera, que se editó en España tardíamente³⁴, en 1975, abarca los años comprendidos entre el nacimiento del poeta (16-XII- 1902) hasta el estreno de la obra dramática, *Fermín Galán*³⁵ (primeros de junio de 1931); aunque el libro que aquí nos interesa sea el segundo, que comprende los años 1917-1931. La segunda entrega³⁶, también dividida en dos libros, abarca los años 1931-1987, fecha de su retorno a España; siendo el libro tercero (1931-1977), el que se ocupa de nuestra época. La tercera, aún no reunida en libro, está apareciendo, por entregas, durante estos últimos años, en el diario *El País*, y aunque el autor no siga un hilo cronológico, como en las anteriores, muchas de las evocaciones hacen referencia a nuestro propósito. Los materiales que Alberti proporciona tanto de su teatro (texto y representación), como de otros autores, obras, puestas en escena, actores y mundo teatral en general son un filón destacado que habría que aprovechar para esa historia global de la teatralidad que vengo propugnando. Asimismo, los testimonios de su compañera, María Teresa León³⁷, *Memoria de la melancolía*, complementan ese telón de fondo teatral.

De la poeta Concha Méndez Cuesta³⁸, mujer de Altolaguirre y poco conocida hasta ahora como autora literaria, su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, ha recogido las *Memorias habladas, memorias armadas*, entre las que destaca la evocación de su labor como autora

³³ La primera versión, que abarcaba hasta 1917, *La arboleda perdida (libro primero de memorias) y otras prosas* ["Una historia en Ibiza", "La miliciana del Tajo" y "Las palmeras se hielan"], se publicó en México: Séneca, s. a. [1942]. Posteriormente, sobre una edición más ampliada que comprendía desde 1902 a 1931, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias* (Buenos Aires: General Fabril Editora, 1959).

³⁴ Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias* (Barcelona: Seix Barral, 1975).

³⁵ En la obra se pueden encontrar huellas autobiográficas como ha estudiado Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti* (París: Societé d' Enseignement Supérieur, 1967).

³⁶ Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias* (Barcelona: Seix Barral, 1987; con reimpresión enriquecida en Barcelona: Círculo de Lectores, 1988). Las entregas habían aparecido, originariamente, en *Il Corriere della Sera*.

³⁷ María Teresa León, *Memoria de la melancolía* (Buenos Aires: Losada, 1970; con reimpressiones en Barcelona: Laia / Picazo, 1977; y Barcelona: Círculo de Lectores, 1987). Cf. los estudios de Gregorio Torres Nebrera, *La obra literaria de M.^a Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1987); Alda Blanco, "Las voces de María Teresa León", *Anthropos* 125 (1991), págs.. 45-49, etc. Asimismo, su novela *Juego limpio* (Buenos Aires: Goyanarte, 1959; con reimpresión en Barcelona: Seix Barral, 1987) es autobiográfica. Vid. María Teresa Pochat, "María Teresa León, memoria del recuerdo del exilio", *Cuadernos Hispanoamericanos* 473-474 (1989), págs. 135-142, etc.

³⁸ Paloma Ulacia Altolaguirre / Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas* (Madrid: Mondadori, 1990; con presentación de María Zambrano).

dramática, de cuyo estudio se ocupa Emilio Miró en este Seminario.

Para el teatro representado, más concretamente -lo cual no quiere decir que los anteriores textos citados no se ocupen de ello- conviene acudir a los testimonios de María de la O Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, con dos obras destacadas: en la primera -y más importante para nuestro objetivo-, una mixtura de auto-bio-grafía, *Gregorio y yo*³⁹, retrata la actividad dramática de uno de los hombres más importantes del teatro de la época; y en la segunda, *Una mujer por caminos de España*⁴⁰, reivindica el papel de la mujer en la sociedad española.

Pero hay dos libros que se acercan a la historia de la vida escénica que quisiera resaltar. Me refiero al estudio, es decir, a las memorias de Luis Sáenz de la Calzada⁴¹, '*La Barraca*' *Teatro universitario*, que en realidad es -como el propio autor señala- "con algunos importantes añadidos, mi propia Barraca, la Barraca que mi recuerdo me permite ver al recorrer, penosamente, el telón de los años", vista desde dentro y desde la práctica escénica de tan importante empresa. Y a las memorias, recopiladas por José M.^a Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, del escenógrafo y hombre de teatro por antonomasia, Santiago Ontañón⁴².

Rafael Dieste⁴³, creador y director del Teatro Guíñol de las Misiones Pedagógicas - además de cofundador de la revista *Hora de España*-, proporciona algunas referencias de esta interesante empresa en el apartado II de *Testimonios y Homenajes*, dedicado a "Misiones Pedagógicas y teatro".

³⁹ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo* (México: Ganesa, 1953). Cf. Patricia W. O'Connor, *Gregorio y María Martínez Sierra* (Madrid: García Verdugo, 1987; con traducción de Juan García Puente).

⁴⁰ María Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España* (Buenos Aires: Losada, 1952; con reimpresión en Madrid: Castalia, 1989, con edición de Alda Blanco). En la defensa de los derechos de la mujer, sobresalen los escritos de la condesa María Campo Alange, *Mi niñez y yo* (Madrid: Revista de Occidente, 1964; con reimpresión de María de Salas de Larrazábal en Madrid: Castalia, 1990) y *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones* (Barcelona: Planeta, 1983) -anteriormente había publicado *La mujer en España. Cien años de su historia* (Madrid: Aguilar, 1964)-; Constancia de la Mora, *Doble esplendor* (Barcelona: Crítica, 1977); Clara Campoamor, *El voto femenino y yo* (Barcelona: Lasal, 1981), etc.

⁴¹ Luis Sáenz de la Calzada, '*La Barraca*' *Teatro Universitario* (Madrid: Revista de Occidente, 1976; con prólogo de Rafael Martínez Nadal).

⁴² Santiago Ontañón / José M.^a Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988; con prólogo de Rafael Alberti).

⁴³ Rafael Dieste, *Testimonios y Homenajes* (Barcelona: Laia, 1983, págs. 83-114; con edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler). El citado apartado contiene tres entradas: "Notas sobre una carta de J. Andrés Landaluce", "Cartas a Jim MacCarthy sobre el teatro republicano durante la Guerra Civil" y "Diversas perspectivas de las Misiones Pedagógicas con especiales referencias al Teatro Guíñol -ensayo en forma coloquial-".

Reseñada esta selecta nómina de literatura autobiográfica, me detendré, muy brevemente, en unos cuantos aspectos de la teatralidad reflejados en estas obras. Así, por ejemplo, Concha Méndez⁴⁴ destaca la influencia de Ibsen en el teatro español de principios del siglo XX y en su propia escritura:

Un día me presentaron a un tal doctor Bartrina: médico de palacio y profesor de gimnasia sueca. Yo sabía que él había vivido muchos años en Estocolmo, ciudad que me atraía por el recuerdo de la obra de Ibsen, Casa de muñecas. La había visto a los trece años en San Sebastián. Me llevaron mis padres; y al salir del teatro fuimos a la Alameda a dar un paseo. Todo el mundo se paseaba ahí; dando vueltas y más vueltas, hacían rueda, iban y venían. Nosotros esa tarde hicimos lo mismo; y entre vuelta y vuelta se me ocurrió: 'Cuando sea mayor -les dije a mis padres- escribiré teatro'. A ellos les pareció una tontería; pero fue entonces que me nació la inquietud de hacerlo. Fue una revelación; una doble revelación, ya que Casa de Muñecas me planteó aquello de emanciparse. He escrito varias obras de teatro: El carbón y la rosa, El Solitario y otras; pero en ellas no hablo de emancipación, porque liberarme fue algo que me preocupaba en la vida (C. Méndez, 1990: 47).

Sobre diversos aspectos relacionados con los autores dramáticos las informaciones son cuantiosas. Traeré a colación algún testimonio. Respecto a Jacinto Benavente señalaré dos, referidos a su misoginia y a su homosexualidad. Como es bien sabido, en 1926, se fundó en Madrid el Liceo Club Femenino, a imitación de los existentes en Nueva York, Londres y París, "una asociación de señoras -según Concha Méndez- que se preocupaban por ayudar a las mujeres de pocos recursos, creando guarderías y otras cosas. Pero sobre todo era un centro cultural; tenía bibliotecas y un salón para espectáculos y conferencias". El Liceo estaba dirigido por María de Maeztu y a él acudían "las maridas de sus maridos" (Zenobia de Camprubí; Pilar Zubiarre, mujer del crítico de arte, Juan de la Encina, etc.) "porque, como ellos eran hombres cultos, ellas venían a la tertulia a contar lo que habían oído en casa" (C. Méndez, 1990: 49). La mujer de Altolaguirre constata al respecto:

Dentro de las conferencias que organizamos, una vez invitamos a Benavente, que se negó a venir, inaugurando como disculpa una frase célebre del lenguaje cotidiano: '¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?' No podía entender que las mujeres nos interesáramos por la cultura (C. Méndez, 1990: 49).

⁴⁴ Para evitar la reiteración de notas, como las obras a las que me refiero han sido citadas con anterioridad, señalaré entre paréntesis, después de la cita de cada autor, el año de la edición que utilicé y la página de la misma.

Sobre Benavente, Francisco Ayala, tras anotar su admiración por el escritor en su niñez provinciana –“él era el gran poeta dramático, gloria de la escena española, el autor de *La ciudad alegre y confiada*, aquella comedia a favor de las actitudes más reaccionarias del momento” (principios de siglo)-, confiesa que con el tiempo, cambiaría de juicio: "Luego, de mayor, mis preferencias literarias como escritor incipiente en Madrid no me llevarían de modo alguno a apreciar demasiado la obra de este triunfante autor, debelado ya y desacreditado en la república de las letras por la aviesa autoridad de Ramón Pérez de Ayala". Después de estas observaciones iniciales, en el mismo epígrafe, "Benavente a orillas del Paraná", recoge el relato de la experiencia de un barbero con don Jacinto:

'Vea, señor. El grandísimo puto, como usted lo ha llamado, mientras yo le estaba haciendo la barba sacó con disimulo su mano bajo la toalla y, fíjese, de pronto siento que empieza a querer toquetearme. Yo al principio no podía creerlo. Me separé del sillón todo lo que pude; pero al comprobar que insistía me entraron tentaciones de rebanarle el pescuezo con la navaja de afeitar. De veras, tuve que contenerme mucho. Pero pensé: Calma, Romualdo, que eres padre de familia, y tienes mujer e hijos que mantener, y vas a desgraciarte, y vas a dejar sin su premio Nobel a la Madre Patria... De modo que lo planté así no más, a medio arreglar la barba. Le di un tirón de la toalla y le dije con rabia: ¡Servido! El muy desgraciado se marchó tan fresco. Encima, se me iba riendo todavía el grandísimo...' (Ayala, 1988: 290).

De Valle-Inclán, también abundan numerosas anécdotas. Concha Méndez, amiga de Concha Albornoz -hija del ministro de Educación Pública, que vivía en la misma casa que don Ramón-, cuenta lo siguiente:

Era un hombre con aquella rara cualidad de mantener la atención de los otros durante horas; era fantástico. Nos contaba una procesión que atravesaba España, de norte a sur, citando cada provincia y los hechos que en ella se sucedían; era una aventura de humor; con fina ironía sacaba gracia de cada anécdota. Era maravilloso ver cómo en esa larga historia los detalles pequeños iban dejando señales para circunstancias mayores, que se sucederían después. Estaba casado con una mujer que había sido una famosa actriz de teatro, pero que lo había dejado de ser, porque este hombre, tan absorbente, la anuló por completo. Otra tarde llevé a Maruja [Mallo, la pintora] a su casa porque quería conocerlo; nos recibió, como de costumbre, echado en un diván en el cuarto donde escribía. Una sola expresión salió de la boca de Maruja cuando terminamos la visita: 'Me ha parecido una bandera vieja tirada con descuido en un diván' (C. Méndez, 1990: 52).

Asimismo, se constatan otras anécdotas de la estancia de Valle-Inclán en Argentina. Según Concha Méndez, que llegó al país americano el 24 de diciembre de 1929:

[...] se decía que hacía unas extravagancias tremendas. Un día el dueño de una industria lechera le pidió que le dedicara un libro para guardarlo de recuerdo. Valle-Inclán escribió: '¡Qué industria ésta, la de la leche!' ¡Qué leche (en sentido español)! (C. Méndez, 1990: 80-81).

Los testimonios sobre Federico García Lorca son muy abundantes. Traeré a colación algunos. El primero, de una mujer:

Recuerdo que nos retorcíamos de risa al oír a Federico. (Es curioso cómo podía existir en García Lorca aquel contraste tan grande: sus obras de teatro son una verdadera tragedia y, en cambio, él era la alegría misma) (C. Méndez, 1990: 88).

El segundo, de Santiago Ontañón:

Federico en cuanto superstición, la tenía y la jaleaba como andaluz que era, aunque leyese en un castellano perfecto, apenas sin entonación, como nunca llegaron a representar sus obras. Si es frecuente que los poetas digan mal sus versos, ni Federico, ni Rafael han estado jamás entre éstos. Federico García Lorca, adquirió la superstición propia de las gentes del teatro, donde el color amarillo es gafe. Él solía vestirse más bien claro, pero si el decorado de sus obras, en el billeteje o en la publicidad de la calle aparecía el amarillo protestaba, porque ello traía 'mal fario' (Ontañón, 1988: 126-127).

También tenemos testimonios de su intervención como actor en *La vida es sueño*, de Calderón, en *La Barraca*:

Federico, que iba en calidad de director, tan sólo hizo una vez de actor; por cierto, bastante mal. Hizo de La noche en el auto de Calderón y salió envuelto en unos mantos de tul, negros, que resultaban catastróficos. Nosotros le decíamos que parecía una viuda tibetana y él se reía, como siempre, con aquella sonrisa que llenaba el mundo (Ontañón, 1988: 147).

De Jacinto Grau -para terminar este aspecto- tanto Francisco Ayala como Santiago Ontañón coinciden en señalar algo curioso:

Jacinto Grau era un gafe. En los círculos literarios de Madrid, y luego en los de Buenos Aires, se eludía mentar su nombre, designándole como 'el dramaturgo catalán, usted sabe'. Sería excesivo atribuir al carácter del autor el que sus obras teatrales -que desde luego tienen la dignidad de un tema noble y de un no menos noble propósito artístico- estuvieran prácticamente desterradas de los escenarios españoles. Esta desdicha está suficientemente explicada por el ínfimo gusto que

prevalecía por entonces en el mundo de la farándula y entre el público que la sostenía [...] condición ésta que, siendo, como Jacinto Grau lo era, criatura de la más inocente bondad, hacía de él, sin embargo, una figura bufa, el latoso a quien cada cual deseaba quitarse de encima. Tal era el ambiente que lo rodeaba cuando yo le conocí en Madrid, antes de la guerra civil (Ayala, 1988: 274-275).

Por su parte, Santiago Ontañón lo evoca -sin nombrarlo siquiera- de la siguiente manera:

Era una autor teatral español, mallorquín por más señas, pero cuyo nombre no puede decirse. Nosotros le llamábamos 'El Innombrable'. Había más 'gafes' señalados y reconocidos como tales, pero 'El Innombrable', que vivió y murió en Argentina después de la guerra, descuella sobre todos los que he tenido que padecer (Ontañón, 1988: 124)⁴⁵.

Veamos algunos botones de muestra relacionados con la representación. El primero, de Rafael Alberti, sobre un estreno de Sánchez Mejías, en 1928, en el que aparecen referencias a diversos aspectos del espectáculo:

[...] la compañía de don Fernando Díaz de Mendoza -de luto aún por la muerte de doña María Guerrero- anunciaba el estreno de Sinrazón, primera obra dramática de Ignacio Sánchez Mejías. Expectación en el mundo literario, pero mucho mayor en el taurino, aquel público madrileño que se la tenía jurada al torero por algún feo gesto que éste le dedicara en una tarde de corrida. Cuando llegué al teatro -el Calderón- hervía todo él. Por la cazuela se agitaban extraños tipos de pañuelos al cuello y tremendos garrotes en las manos. Entre bastidores, la compañía temblaba. Don Fernando, un aristócrata, acostumbrado a los estrenos de gala, no podía ocultar su preocupación y disgusto. '¡Si doña María levantara la cabeza!', nos dijo a Bergamín y a mí cuando lo saludamos. Largos minutos antes de levantarse el telón, parecía el teatro una plaza de toros. El tendido de sol -la cazuela, quiero decir- pateaba y silbaba al compás de las trancas contra el suelo, ante la indignación de los palcos y el patio de butacas, quienes pretendiendo acallar aquel escándalo mayúsculo lo aumentaban aún más con sus protestas. Por fin sonó un clarín, digo, se alzó el telón, produciéndose un instantáneo silencio. La escena aparecía completamente a oscuras, fosforeciendo -novedad- el filo de los muebles. Se escucharon primero las palabras de algún ser no visible... Se encendieron las luces... Surgió entonces, en toda su moderna blancura, la gran sala de un consultorio médico. En el centro, ante una mesa, un hombre, de blanco también, interrogaba a otro de apariencia abstraída. La obra había empezado. Ahora, a más de treinta años de aquella noche memorable, yo no la recuerdo. No era, como esperaba el público, de ambiente taurino. Sucedió en un manicomio: un problema de locura o razón, que Ignacio resolvía gallardamente como en su mejor tarde de lidia. Un raro éxito, además del primer intento de teatro freudiano en la lengua castellana. Al final del último acto, aquel público del tendido de sol dispuesto a reventar al gran espada, se volcó en aplausos y ovaciones, redoblados

⁴⁵ A continuación cuenta algunas 'gafadas' relacionadas con Grau (págs. 125-127).

con más vigor cuando Sánchez Mejías salió a escena para dar las gracias. Al otro día, la crítica más exigente y puntillosa concedía al torero la oreja, el rabo, los pitones, saludando en él la aparición de un nuevo autor dramático. Malas voces hicieron correr pronto que Sinrazón no era de él, sino de alguno de aquellos jóvenes escritores que lo rodeábamos. Nada más estúpido y falso. Ignacio era un hombre de genio, hasta capaz de hacer, como hizo, aquella obra teatral que fue la admiración de todos (Alberti, 1975: 274-275).

El segundo, sobre el estreno, en 1920, de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca:

La obra se estrena en el teatro Eslava de Madrid, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, sagaz olfateador de los valores de su época. Otra vez le cupo a él el orgullo de haber sido el primero en montar una obra de un poeta que, pocos años después, gozaría de enorme celebridad. Mignoni hizo el decorado, el pintor uruguayo Rafael Barradas los figurines y fueron intérpretes Catalina Bárcena, Josefina Morer, Amalia Guillot y 'La Argentinita', que interpretaba el papel de la mariposa Blanca y danzaba. Todos se portaron muy bien... pero el estreno fue desastroso (Ontañón, 1988: 141).

Asimismo, los testimonios sobre compañías, directores y empresarios son abundantes.

Ontañón afirma al respecto:

Debo señalar que en aquellos tiempos no había en España directores teatrales, aunque en Francia esa figura había aparecido en los años veinte. Dirigían siempre los autores. Federico dirigió, por ejemplo, Bodas de sangre. Lo que en España había era un empresario muy inteligente, Martínez Sierra, que tenía la mejor compañía de actores y a quienes no había que decirles 'usted, no se ponga ahí, porque tapa a la figura que está detrás', pues lo sabían todo. A Martínez Sierra le debe mucho el teatro español y prueba de ello fueron los fenómenos que salieron de su compañía: Manolo Collado, Espantaleón y otros muchos (Ontañón, 1988: 145).

Las referencias a los actores son innumerables. No puedo detenerme en ello. Señalaré dos botones de muestra. El primero:

El año 1927, después de tres de incubación, Federico estrena en el Teatro Goya de Barcelona Mariana Pineda, y meses después lo hará también Margarita Xirgu en Madrid, actriz que le presentó Eduardo Marquina. Margarita aceptó en seguida, porque estaba ansiosa de encontrar un nuevo autor que le creara nuevas interpretaciones y porque vio en la delicada y mártir Marianita lorquiana un autor teatral (Ontañón, 1988: 142).

Y el segundo, relacionado con *Bodas de sangre*⁴⁶:

⁴⁶ Sobre la costumbre de la lectura de la obra por los autores, antes del estreno, ver el caso de *Bodas de sangre*

Días después fui al Beatriz, donde la Membrives estaba representando la obra de Marquina Teresa de Jesús, y me dijo que había leído Bodas de sangre, que le había gustado mucho, pero volvió a poner ciertos inconvenientes y no aceptó representarla. Lo que en realidad pasaba, era que Lola quería hacer la Novia, el romance de La Luna y la Biblia en verso; poco menos que quería hacer la obra ella sola. Tanto es así, que cuando días después llevé a Federico al teatro de la Comedia, donde había pasado a representarse la obra de Marquina, reunión a la que el poeta iba muy molesto y bastante tenso, porque no le agradaba verse rechazado, ocurrió una cosa muy divertida.

A poco de saludarla, Lola, dándose mucha importancia y con cierto aire de desprecio, le dice:

-Lorca: usted tiene que hacer para mí una obra en la que haya una mujer apasionada, en la que yo cante, baile, toque la guitarra y me muera.

Vamos, la Membrives quería, reunida en una obra 'escrita para ella', toda la gama de una actriz temperamental.

Federico se puso más serio si cabe y le dijo:

-Lola: esa obra está ya hecha.

-¿Cuál? -dijo ella.

-Haga usted Carmen.

Ella no comprendió muy bien la ironía y nos marchamos. Lo curioso es que luego se fue Federico con Lola Membrives a Buenos Aires (Ontañón, 1988: 143).

Sobre la recitación del teatro de Lorca -que "por regla general, casi absoluta, a los cómicos de entonces no les gustaba", por demasiado poético y poco realista (Ontañón, 1988: 134)-, el gran escenógrafo narra una anécdota:

Cuando se ensayaba Bodas de sangre en el teatro Infanta Beatriz, le dieron el papel de La Luna, ese personaje precioso, a la mujer del crítico teatral Olmedilla, porque era muy anfistórica⁴⁷, muy de tules. Entonces ella debió pensar 'ahora voy a echar yo la casa por la ventana'. Comienza a decir su papel, correspondiente al primer cuadro del acto tercero, en medio de un decorado muy bonito, todo azul y lleno de árboles, que era preciso sortear como si fuera un bosque de verdad:

-'Cisne redondo en el río ojo de las catedrales alba fingida en las hojas soy, no podrán escaparse...'

Entonces Federico, que estaba al fondo de la sala, se adelantó velozmente hacia ella.

que evoca Santiago Ontañón (1988: 142).

⁴⁷ El origen del vocablo -uno de tantos que se inventaba García Lorca- lo cuenta Ontañón (1988: 119): "Un día inventó la de 'anfistora', que luego daría nombre al club que dirigía Pura Ucelay, donde fuimos tantas veces. El origen de la palabra 'anfistora' es el siguiente: Federico tenía en su casa de Granada, en la de sus padres, una 'chacha', una vieja sirvienta de esas que te quieren como una madre y que es para ti, después de tus padres y hermanos, el ser más querido. Un día entró Federico en la cocina y se le ocurrió decirle:

-¡Miradla, aquí está, miradla!... ¡la anfistora de Granada!

Aquello sorprendió a los demás sirvientes que lo oyeron, y cuando se quedaron solos, uno de ellos dijo:

-¿Qué habrá querido decir el señorito con eso?

-Ha querido decir 'mamporrera' --señaló maliciosamente otro.

Naturalmente, aquello enfadó mucho a la sirvienta, pero a Federico, que los estaba oyendo, le hizo mucha gracia".

-¡No, no, no, no, no! ¡Alto, alto! Por favor: cuidado. No me haga usted lorquismo. Federico se subió al escenario y dijo:

-Mire usted: Lorca es así: 'Cisne redondo en el río (coma) / ojo de las catedrales (coma) / alba fingida en las hojas / soy (punto y coma) ¡no podrán escaparse! (punto). Por favor: ¡no me andalucee usted la obra y diga su papel en el correcto castellano en que está escrita!

Y es que se trata de una serie de imágenes poéticas, en las que la luna redonda finge los vitros de las catedrales.

Las palabras de Federico desconcertaron mucho a la actriz que, naturalmente, se atuvo a la indicación, lo hizo muy bien y obtuvo un éxito. Todavía remachó el poeta:

-La obra está escrita en castellano puro y, es más, puedo hasta decir que estos personajes no son andaluces; son salmantinos, a la hora de la puesta en escena (Ontañón, 1988: 136).

Apuntaré algo relacionado con la escenografía y el vestuario. Sobre la primera, Ontañón ofrece abundantes referencias:

Aunque había llegado de París con más fama de dibujante e ilustrador de revistas y libros, ya había hecho allí la escenografía para un ballet y a mi regreso a España, tras la creación del Consejo Nacional de Teatro, me hicieron el encargo de realizar las escenografías de Las Golondrinas, de Usandizaga, y La Revoltosa, representadas en el teatro Calderón con bastante éxito. Fue mi debú como escenógrafo en España. No recuerdo si fue antes o después de Bodas de sangre, cuando hice los decorados con la obra de Jardiel Usted tiene ojos de mujer fatal (Ontañón, 1988: 143-144).

Después narra el encargo escenográfico que le hizo Federico para la citada obra, hecho que le creó un problema de conciencia:

[...] porque el decorador de la compañía de Josefina Díaz de Artigas era Manolo Fontanals, el mejor que había y, además, amigo mío. En tal situación, no quise, por imposición de amistad del autor, quitarle a Fontanals un estreno de esa categoría. Yo dije que no podía hacerlo sino junto con Fontanals, lo que éste aceptó, pero dicho sea en honor de la verdad, Manolo tenía mucho trabajo que hacer en Barcelona, preparando un espectáculo para los carnavales, y la verdad es que el decorado me lo tragué yo todo en el taller de Fontanals, pues éste hizo tan sólo el boceto de un acto.

De todas formas, yo estaba más en la línea moderna que le gustaba a Federico, mientras que Fontanals era un estupendo escenógrafo, pero clásico (Ontañón, 1988: 144).

Sobre vestuario, pondré también un ejemplo:

Recuerdo que para el estreno de Bodas de sangre, García Lorca me explicó cómo quería que fuese el traje de la novia. Junto con el resto del vestuario, hice uno

como me había pedido y otro a mi manera y se los llevé al teatro. Ugarte⁴⁸ iba dando el visto bueno a los diseños: 'exacto, exacto... muy bueno... ¡una mierda, esto es una mierda!' Y Federico, que estaba delante, dijo: '¡el que yo he dicho!' Y Ugarte: 'Pues es una mierda; déjalo a él, que de eso sabe más que tú'. Trataba así a Federico. Y, al fin, se hizo lo que dijo Ugarte [...] Luego Federico se lo llevó a 'La Barraca', como supervisor y segundo de abordo (Ontañón, 1988, 146).

No podían faltar las referencias a la recepción por parte del público de los espectáculos dramáticos. En "El mayor pateo teatral del mundo", sobre *El maleficio de la mariposa*, de Lorca, Ontañón consigna:

[...] el estreno fue desastroso. Fue uno de los estrenos madrileños en que se venían abajo los techos del pateo. De forma que el maleficio anunciado en el título, se cumplió al pie de la letra y hasta sus últimas consecuencias [...] Aquella noche tuvo lugar una interrupción graciosísima. Los personajes eran sencillos animalitos: gusanitos, escarabajos, mariposas, sapitos y demás. A uno de estos bichitos, se le ocurrió decir que iba a comerse una 'cucarachita'. Entonces bajó una voz del gallinero, en el tono más elevado, que dijo como dirigiéndose al autor: -¡Asqueroso! La carcajada fue atronadora. Federico la repetía cada vez que la recordaba (Ontañón, 1988: 141-142).

Santiago Ontañón cuenta también el *reventón* de las representaciones de Benavente, por parte de los residentes:

El genial Pepín Bello era, insisto, tan surrealista como el que más. Un día inventó el 'vómito', para ir a escuchar las obras de Benavente. Se metía en el bolsillo un frasco con agua y salvado, adquiría una butaca y cuando, a mitad de la obra, algún personaje soltaba uno de aquellos pensamientos benaventinos de ida y vuelta, que hacían exclamar a la burguesía: '¡Qué talento!', entonces Pepín Bello tomaba el agua y el salvado y le entraban, acto seguido, unas arcadas escandalosísimas con las que alborotaba a todo el teatro. Entonces la gente que estaba a su lado le preguntaba, tratando de ayudar '¿Qué le pasa?... ¿Se ha puesto usted enfermo?...' Y Pepín lanzaba una vomitona espantosa sobre cualquiera y, entre arcada y arcada, decía: -No sé, no me siento bien. ¡Yo creo que han sido los pensamientos de don Jacinto! Y es que a Benavente se la tenía jurada el grupo, como 'putrefacto' preclaro (Ontañón, 1988: 173).

Respecto al teatro de títeres (marionetas), Rafael Dieste ofrece algún dato de interés. El director del Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas se refiere, ante todo, a la

⁴⁸ Sobre este personaje dice Ontañón (1988: 146): "[...] Eduardo Ugarte, escritor y luego cineasta en Méjico, persona que tuvo un gran ascendiente sobre Federico. Quizá fuera Ugarte el único amigo a quien toleraba las críticas más acerbas. Nunca he logrado explicarme la razón de esta influencia".

preparación de la infraestructura:

Los medios de fabricación fueron de mi cosecha, lo mismo que el diseño del estaribel, con sus recursos de iluminación, escenográficos, etc. Todo esto requirió experimentos en los que participó con su fogoso ingenio José Valdelomar. En el modelado de los muñecos y en los decorados intervinieron principalmente Ramón Gaya, Fernández Mazas, Miguel Prieto, Urbano Lugrís y yo también, no sólo como teorizante -ya que surgieron muy curiosas discusiones estéticas-, sino como artesano (Dieste, 1983: 105-106).

Después, sobre la puesta en escena del guiñol, especifica:

Todos ellos colaboraron asimismo como actores. Lugrís, que había pertenecido al ya entonces desaparecido guiñol de Bartolucci -pomposamente espectacular y decorativo-, era un guiñolista portentoso, tanto en el arte de mover los muñecos como en cuanto al extenso registro de sus voces, que abarcaba en su escala desde la más fina, dulce y musical de una doncella hasta el rugido de un león o los baladros imposibles de un dragón fabuloso, siempre con gran acierto y oportuna inventiva en la aplicación de tales recursos. En "La Doncella Guerrera" fue quien acertó a resolver teatralmente un final de escena, culminación de la comedia, con un relincho brioso y jubiloso del caballo en fuga llevándose a la heroína. La dirección de escena, así como la aportación de guiones o farsillas, corrían a mi cargo, y rara vez dejaba de tener algún papel en las representaciones (Dieste, 1983: 106).

Y finalmente proporciona una referencia a Cernuda como guiñolista:

Seducido por el espectáculo, Luis Cernuda solicitó participar. No sin cierta sorpresa para todos, dada su habitual actitud vagamente ausente o melancólica, resultó ser un guiñolista efficacísimo, con las más sorprendentes y exactas inflexiones y una gracia perfecta en el manejo del muñeco (Dieste, 1983: 106).

No faltan pinceladas curiosas, como las relacionadas con ciertas costumbres reales. Cuenta Concha Méndez que su familia solía veranear en San Sebastián -donde, en 1916, se hizo novia del hijo del director de un importante diario vasco y donde conocería a Buñuel, con el que tuvo relaciones durante siete años-; pues bien, en uno de aquellos veranos -¿1918?-, asistió a una representación teatral:

Una vez que mis padres me llevaron al teatro pude ver al Rey. Al llegar al entreacto salimos al foyer a comprar bombones; los Reyes salían, como siempre, antes de acabarse la función, porque tenían que llegar a palacio a vestirse para la cena. Justamente a mi lado, el rey se detuvo a hablar con un señor, yo creía que el Rey, por el hecho de ser Rey, tenía que ser guapo; no sé en qué me basaba, ya que

los retratos de Velázquez prueban lo contrario. Se detuvo y vi que era feísimo... me defraudó y me dije: 'Ahora voy a ser antimonárquica' (C. Méndez, 1990: 38).

Y así podríamos seguir largo rato⁴⁹.

⁴⁹ Trabajo publicado como "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)", en D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (Madrid: CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera, 1992, págs. 305-319). Este trabajo es producto de una subvención otorgada por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia, proyecto de investigación n.º PS90-0104, realizado bajo mi dirección.