

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#)

[Búsqueda](#) [Mapaweb](#)

Nº 15 (2025) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#)

[Encuentros](#) [Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

'Sortilegio', de María Lejárraga, y la renovación teatral de la Edad de Plata



Fernando Collada

Profesor de Literatura y Director de la colección de teatro "La Cuarta de Apolo", publicada por Ediciones Clásicas-Del Orto. Autor de estudios en el ámbito del teatro contemporáneo como **Los géneros chicos** (2010), **Carlos Fernández Shaw. El teatro y la vida** (2013) y **Transgresión y metateatralidad. La revista chica en el Teatro por horas** (en prensa); de manuales para la práctica del teatro como **Antología adaptada para un taller de teatro** (2015, segunda edición en 2023) y de **Taller de teatro. Manual práctico** (2024); editor y autor de artículos sobre teatro en revistas especializadas. Desde 1988 viene dirigiendo grupos de teatro. Fue ganador en 1996 del premio al mejor montaje, promovido por Escena Abierta con motivo del estreno de **Proceso por la sombra de un burro**, de **F. Durrenmat**. Con la adaptación de **Agua, azucarillos y aguardiente**, de **M. Ramos Carrión**, representada por el IES Francisco Ayala, obtuvo una mención especial en el certamen del Ayuntamiento de Madrid de 2009. Ha colaborado con los grupos profesionales de teatro Joven Escena y Ensayo 100, entre los años 1990 y 1994; y actualmente con Estudio 2. Algunas de sus piezas breves han sido llevadas a escena en 2018 y 2023 por la compañía teatral Estudio 2, dirigida por Manuel Galiana. En la actualidad, su comedia **Grifa en el tejado**

se ensaya para ser representada próximamente en la Sala Tarambana de Madrid. Asimismo, en 2009 dirigió el curso de formación teatral "Cómo organizar y desarrollar un taller de teatro", en el CTIF de Madrid. Ha dictado conferencias acerca del teatro del siglo XIX en instituciones como el Ateneo de Madrid (**Bambalinas de la Restauración**, 2010).

fernandocollada@gmail.com

Descargas:  PDF

Resumen / Abstract

Resumen.

A finales de los años veinte se vive en España un deseo de renovación escénica. Impulsada por idéntico afán, María Lejárraga ensaya diversas técnicas innovadoras en las obras que escribe por entonces, todas ellas en torno al tema del triángulo amoroso. De todas ellas, la más sugestiva es *Sortilegio*. Además de ser la única tragedia de la autora, y de explorar asuntos tan comprometidos en aquel momento como la homosexualidad o el suicidio, utiliza en ella recursos de enorme interés, como los títeres, el auto sacramental o el mundo del subconsciente.

Palabras clave: María Lejárraga, Martínez Sierra, teatro, Edad de Plata, feminismo, tragedia, homosexualidad, títeres, auto sacramental, subconsciente, *Sortilegio*, *Triángulo*, *La hora del diablo*, *Es así*..

'Sortilegio', by María Lezárraga, and the theatrical renewal of Edad de Plata

Abstract.

In the late 1920s, Spain experienced a desire for theatrical renewal. Driven by a similar de-sire, María Lejárraga experimented with various innovative techniques in the plays she wrote at the time, all of them centered around the love triangle subject. Amongst all of these plays, the most evocative one is Sortilegio. In addition to being the author's only tragedy, and ex-ploring deeply complex themes for its time like

homosexuality and suicide, she uses highly interesting resources in the play, including puppetry, the sacramental play, and the world of the subconscious..

Keywords: *María Lejárraga, Martínez Sierra, theater, Silver Age, feminism, tragedy, homosexuality, puppetry, sacramental play, subconscious, Sortilegio, Triángulo, La hora del diablo, Es así.*

Índice del artículo

[L15-14-41 'Sortilegio', de María Lejárraga, y la renovación teatral de la Edad de Plata](#)

- [1. María Lejárraga en 1930](#)
- [2. La autoría de sus obras](#)
- [3. El teatro en los años veinte. panorama general](#)
- [4. Ambiente de renovación](#)
- [5. El teatro innovador](#)
- [6. María Lejárraga y su teatro en los años veinte](#)
 - [6.1. La hora del diablo](#)
 - [6.2. Triángulo](#)
 - [6.3. Es así](#)
 - [6.4. Sortilegio](#)
 - [6.4.1. Tragedia](#)
 - [6.4.2. La recuperación del títere](#)
 - [6.4.3. El subconsciente](#)
 - [6.4.4. El 'superrealismo' y el auto sacramental](#)
 - [6.4.5. Pedagogía](#)
 - [6.4.6. Feminismo](#)
 - [6.4.7. Homosexualidad](#)
 - [6.4.8. Escenografía](#)
 - [6.4.9. Andadura escénica de 'Sortilegio'](#)
- [7. Referencias](#)
 - [7.1. Bibliografía.](#)
 - [7.2. Créditos del artículo, versión y licencia.](#)



Nota sobre visualización de imágenes: con un clic se abre la imagen a gran tamaño y con doble clic se reduce. Si se quiere ver a tamaño original: botón derecho y pulsar en «Abrir imagen en pestaña nueva».

1. María Lejárraga en 1930

En el año 1930, cuando **María Lejárraga** escribe **Sortilegio**, se encuentra en Niza, en su casa de Cagnes-sur-Mer. Bautizada como Villa Helios en recuerdo de la **revista**, adalid del movimiento modernista, que publicó, junto con **Gregorio Martínez Sierra**, entre 1903 y 1904, la casa se convirtió en el refugio ideal ante los sinsabores de su vida.



Casa de María Lejárraga en Villa Helios. Cagnes-sur-Mer, Niza.
Archivo María Lejárraga.

Con ella viven su madre y su hermana, y según ella misma cuenta en carta a su traductor y confidente por aquellos años, **George Portnoff**, recibe pocas visitas:

Yo, en mi Cagnes, con mis seis gatos, me he acostumbrado de tal modo a la soledad que cuando tengo algún huésped, en vez de distraerme, me molesta. Mi jardín, ahora que van creciendo los árboles, está muy bonito y sobre todo muy original. Mi vida se ha quedado inmóvil, como un árbol plantado en una pradera solitaria, pero no me quejo, porque aunque no escribo mucho pienso bastante, y mis pensamientos son como los pájaros que vienen a alborotar entre las ramas (19 junio 1929).



María Lejárraga con su madre y su hermana, en Cagnes-sur-Mer.
Archivo María Lejárraga.

Atrás quedó su casa natal, en San Millán de la Cogolla, con el huerto en el que jugó de niña y que guardará en su memoria toda la vida; y la posterior de Madrid, llenas ambas de libros de un padre médico y una madre cultivada, ambos ávidos lectores; los primeros juegos en un teatrillo de cartón; las clases de su madre, que le enseñaba francés y le pedía «a diario 'composiciones', como dicen en Francia, sobre todos los temas imaginables» (Lejárraga 2023: 135). Atrás quedan su paso por la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, cuna del primer feminismo español, donde entró en contacto con las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, que tanto la marcarían; sus estudios de Comercio y en la Escuela Normal de Maestras de Primera Enseñanza; sus clases ya como maestra en la escuela de la plaza del 2 de mayo; su noviazgo con el joven Gregorio, seis años menor que ella; su boda; sus primeras publicaciones; su participación en el Lyceum Club, fundado por **María de Maeztu**, entre cuyos principales objetivos estaba la promoción y desarrollo cultural de las mujeres, labor a la que tanto acabaría dedicándose en el futuro; sus viajes a París y a Bélgica para estudiar la organización escolar extranjera; más tarde, a Alemania, Holanda, Inglaterra, Portugal, Suiza; la lucha por la revista **Helios** y por la editorial **Renacimiento**, a través de las cuales traban conocimiento con los escritores y artistas más destacados del momento, como **Juan Ramón Jiménez**, **Rusiñol**, **Pérez de Ayala**, los **Quintero**, **Marquina**, la actriz **María Guerrero**, el autor y director **Rivas Cherif** o los músicos **Usandizaga**, **Vives**, **Turina**, **Falla** y **Albéniz**.

Difícilmente imaginaría María, en 1930, mientras disfrutaba de la soledad en su casa de Cagnes, que un año más tarde iba a cambiar tanto la vida española, con el advenimiento de la República. Su vida también dará un vuelco importante, porque se sentirá impulsada a colaborar, tanto en la construcción de la nueva sociedad como, sobre todo, en la lucha por los derechos de la mujer. Del Lyceum Club, pasará a fundar la Asociación Femenina de Educación Cívica, **La Cívica**; luego vendrán sus artículos feministas en multitud de publicaciones, su candidatura como diputada, la Guerra Civil, su exilio en México, Argentina y Nueva York.

Desde 1922 se había retirado cada vez con más frecuencia a la soledad de Cagnes, y a la soledad de su jardín. Ya en la casa de la calle Zurbarán, en Madrid, disfrutaba especialmente de la terraza, llena siempre de plantas y flores.



María Lejárraga, en su casa de Zurbarán. Archivo María Lejárraga..

Esa compañía vegetal suavizaba la aridez de sus pensamientos, y le traían a la memoria su huerto riojano. Por esta razón, sin duda, está tan presente el jardín en sus obras de esta época. Aquel año, su marido, **Gregorio Martínez Sierra**, y la primera actriz de la compañía, Catalina Bárcena, habían decidido vivir juntos. La separación, que nunca llegaría a ser legal, se había ido gestando lentamente. La primera señal que puso en guardia a María fue en 1909, con ocasión de un viaje a Italia del matrimonio. Gregorio pidió a María que se adelantara ella, para reunirse ambos más adelante. Acababa de conocer a la actriz, y María intuyó la intención de su marido de estar a solas con ella. La sacudida fue tan

fuerte que comenzaron entonces los primeros síntomas de lo que tal vez fuera una depresión, que la llevó a un intento de suicidio en una playa; episodios, todos ellos, recreados en sus obras.



Caricatura de la pareja Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra. *El Duende*, 22-2-1914 pág. 7.

La relación de Gregorio con Catalina fue haciéndose cada vez más evidente, y es siete años más tarde, en 1916, cuando el matrimonio se separa en la práctica, aunque continúan viviendo juntos hasta 1922, fecha en que Gregorio deja a María para ir a vivir definitivamente con Catalina. Las relaciones entre los esposos siguieron siendo cordiales, pero la casa en Cagnes se hace cada vez más atractiva para ella, sobre todo cuando, en 1926, Gregorio y Catalina tienen una hija, a la que llaman Catalina. Son años en que Gregorio embarca para América con su compañía, y necesita más que nunca el teatro escrito por María; porque, como ha quedado claro en la actualidad, quien escribía bajo la firma de Gregorio, era ella.



2. La autoría de sus obras

Fue **Patricia O'Connor** quien descubrió, en el año 2000, un baúl lleno de cartas que confirmaban esta autoría. En ellas, Gregorio, establecido en Hollywood con Catalina Bárcena, y contratado por la Metro y la Fox para hacer películas en español, pedía con insistencia textos a su esposa. Una de ellas es, en palabras de Patricia O'Connor, 'patética': «Estoy haciendo esfuerzos inauditos para escribir yo hasta que estés tú mejor. 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». (**O'Connor**, 2002: 33).

En el mundillo literario era algo de sobra conocido. **Rafael Cansinos Assens** cuenta una conversación que tuvo con el poeta **Fombona**, en el que este dejaba claro lo que todo el mundo sabía (2022: 424):

Gregorio tiene alma de comerciante... Hasta aquí explotó el talento de su mujer... que es quien le escribe sus libros... Ahora va a explotar la voz de oro de la Bárcena... Ha encontrado una mina... Por eso don Julio lo admira tanto... tiene instinto mercantil...

Con mucha retranca, publica **Madrid Cómic** una supuesta entrevista con el autor tras el reciente estreno de **Canción de cuna** (1911), y entre burlas y veras, desliza la siguiente irónica ambigüedad (**Domínguez**, 1911: 10):

—Perdone una indiscreción: ¿Tiene usted alguna manía de escritor?
¿Necesita usted, para llenar cuartillas, hacer dibujitos en los márgenes, fabricar bolitas de papel o atusarse los bigotes?
—Nada de eso; sólo necesito ver a mi mujer sentada frente a mí.

Acompaña a la publicación la siguiente caricatura, que recuerda la tan conocida fotografía tomada en su casa. Si en esta Gregorio parece supervisar el trabajo de María, en aquella es su mujer quien dicta a Gregorio.



Caricatura de *Madrid Cómico*, 25-03-1911.

Julio Cejador (1917: 484) también dejó dicho:

Debajo del nombre de Martínez Sierra se encubren dos escritores que trabajan juntos y tan inseparables que ni ellos mismos podrían deslindar lo que a cada uno particularmente pertenece. Y esta observación no es puramente biográfica, sino que, como las más de las observaciones biográficas, explica la misma obra artística del que llamamos Martínez Sierra y que de hecho son don Gregorio Martínez Sierra, de Lejárraga, y doña María de la O Lejárraga, de Martínez Sierra. La obra literaria de Martínez Sierra es de entrambos esposos.



María y Gregorio, en su casa de la calle Zurbano de Madrid.
Archivo María Lejárraga.

Afirmaciones semejantes efectuará el novelista **Alberto Insúa** en sus memorias (1953: 430-31):

Como en aquella ocasión yo le objetara a Martínez Sierra:
—¿No es todo su teatro en colaboración con su mujer?

—Sí —me respondió—, pero, aparte de que es una colaboración muy íntima y de que las obras vienen a ser como nuestros hijos, de común acuerdo María y yo hemos decidido que ella oculte su nombre por entender que al público le atraen más las obras de un solo autor que las de dos autores.

Más adelante afirma **Ricardo Gullón** (1961: 10):

Cuando hablo de las obras de Gregorio Martínez Sierra me refiero a las firmadas por él y escritas por su mujer.

Como es natural, se han aventurado diferentes explicaciones para este prolongado anonimato. **Patricia O'Connor** busca una explicación en un ensayo feminista de 1917 (2003: 57):

Las mujeres callan... porque creen firmemente que la resignación es virtud... callan por costumbre de sumisión... callan, porque en fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener alma de esclavas.

En 1930 pone en boca de un personaje que habla a un viudo sobre su mujer (1930: 65):

Fue tu compañera, y no fue tu igual... Pensó contigo, luchó contigo, trabajó contigo, afanó contigo...; ¡tú solo triunfaste! ¡Cuántas noches la he visto, rendido tú, repasando tus notas, poniendo en orden tus papeles, rectificando tus errores, preparando el discurso en que habías de brillar! ... ¿Quién se ha retirado, a la hora del triunfo, para dejarte a ti toda la vanagloria? ¿Quién ha hecho el silencio en torno tu-yo para que no se oyera más que tu voz?

Mucho más tarde, en **La muerte de la matriarca** (1960), llega más lejos, cuando una matriarca moribunda pide (1960: 188):

¡Oh, tú, que me creaste y hoy e matas... si me lanzas otra vez a vivir... hazme hombre! ¡Hombre, para ser yo sin ataduras... para perderme si me quiero perder, para salvarme si me puedo salvar!... Mi vida para mí... no para los otros... siempre... [...] apatando el fuego del corazón... por no ofender... por no escandalizar... El hombre no escandaliza nunca, ¡le basta con triunfar!

En los inicios de su actividad, cuenta la propia autora (2023: 140) que sufrió la decepción de la frialdad familiar ante su entusiasmo por la aparición de su primera obra, firmada conjuntamente con el joven Gregorio. Aquel libro, **Cuentos breves**, significó la renuncia a la autoría, pues María decidió no volver a firmar sus obras, iniciando así una colaboración que duró hasta, casi, la muerte de Gregorio.

En todo caso, el triángulo formado por Gregorio, María y Catalina era una relación de dependencia mutua, pues si Gregorio dependía de los textos de María, ésta necesitaba a la actriz y al director de escena.

Así pues, no solo las obras firmadas a partir de 1947 (fecha de la muerte de Gregorio), sino la gran mayoría de las que salían de esa «comunidad espiritual» de la que hablaba la autora, salieron en realidad de su pluma. Un documento firmado por Gregorio así lo atestigua (**O'Connor**, 1987, 51) :

para todos los efectos legales, que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, Doña María de la O Lejárraga y García.

Juan Aguilera (2023), en el prólogo a **Gregorio y yo**, matiza que la colaboración entre los esposos fue tan prolongada en el tiempo que debe hablarse de 'colaboraciones', pues fue variando con el tiempo, desde la auténtica simbiosis, o 'colaboración perfecta' inicial, a la que se produce desde la ruptura sentimental de ambos, a partir de 1915, en la que Gregorio se centra en la creación de la compañía teatral y carece de tiempo para dedicarlo a la escritura. Este periodo se prolonga hasta 1930, fecha de **Sortilegio**, y momento en el que cesa la producción teatral y María se concentra en la actividad social y política.

Hay tal vez razones más profundas en esa renuncia. Por temperamento, María parecía huir de la multitud, detestaba estar en el foco de la atención. Ella misma se describe, rememorando el estreno en el teatro Lara, en 1911, de la celebrada **Canción de cuna**, de tal manera que se entiende la preferencia por el anonimato (2023: 374):

... yo, en el palco, me limitaba a presenciar el alumbramiento con no menos terror [que su marido], debo confesarlo; estaba en mi papel, que ha sido siempre, no tanto por voluntad cuanto por constitución mental, el de mirar la vida desde fuera. Siempre he asistido como espectadora de mis propios conflictos y gracias a un peculiar desdoblamiento, todas mis actividades me parecen ejecutadas por otra persona.

Finalmente, **Alda Blanco** aporta una razón interesante para que María entendiera la autoría con Gregorio una «colaboración», como titula su libro (2006: 340):

si el teatro era para ella —como parecía serlo— una totalidad, es decir, la combinación de la obra escrita y su representación, es innegable que verdaderamente existiera para ella una colaboración con el que el crítico **Federico Sainz de Robles** ha llamado 'el mejor director artístico con que ha contado el teatro español'.

En efecto, como veremos en las páginas que siguen, la concepción que del teatro muestra María es global, y su creación contempla siempre los aspectos dramáticos de la mano de los literarios. El texto literario y el texto espectacular forman un todo en su elaboración.



3. El teatro en los años veinte. Panorama general

En su retiro de Villa Helios, durante la década de los años veinte, escribe María sus obras más innovadoras, participando así en la corriente teatral que se propone renovar la dramaturgia convencional. Su

innovación es comedida y pragmática, como veremos, algo comprensible en quien había escrito ya innumerables obras y conocía los engranajes dramáticos tanto como al público a quien los destinaba. No era el suyo un teatro para consumo propio, sino para la escena. Bien sabía que los atrevimientos debían integrarse en los mecanismos escénicos tradicionales para ser tolerados por el público habitual del teatro.

Este público estaba acostumbrado a la comedia burguesa de **Jacinto Benavente** y sus sucesores, entre los que se encuentran **Linares Rivas** y los propios **Martínez Sierra**, Gregorio y María. También se programaban obras del llamado **teatro poético**, o dramas modernistas en verso, que, si en un principio estaban vinculados a la estética simbolista, con el nombre de **teatro de ensueño**, de la que participaron **Valle-Inclán** (**Tragedia de ensueño**, 1903; **Comedia de ensueño**, 1905), **Pérez de Ayala** (**La dama negra: tragedia de ensueño**, 1903) y **Martínez Sierra** (**Teatro de ensueño**, 1905), acaba por estereotiparse estéticamente en una tendencia teatral que se prolongará durante bastante tiempo, ya con el marbete de **teatro poético**, banalizando los contenidos y haciéndolos tolerables para el público. Es el caso de **Villaespesa** o **Marquina**.

El teatro cómico seguía llenando los escenarios. Son sus autores **Arniches**, los hermanos **Álvarez Quintero**, **Muñoz Seca**, etc. Pronto **Jardiel Poncela** introducirá innovaciones en ese teatro, en su intento de «renovar la risa», adaptándola a una estética más vanguardista. Arniches, y muchos de estos autores, habían salido de la escuela del **Teatro por horas**, en el que se cultivaba el género chico. Su aparición sacudió al teatro de declamación de su atonía, y su costumbrismo supuso una bocanada de realidad en la estereotipada comedia burguesa (**Collada**, 2010 y **Etayo** 2022). Su huella queda en el teatro renovador, como veremos. La experiencia se agotó en 1910, barrida por la sicalipsis, los espectáculos de variedades, la copla y otros sustitutos. En los años 20, toma el relevo en el favor del público la zarzuela grande, gracias a figuras como **Guillermo Fernández Shaw** y **Federico Romero**, con músicos de la altura de **Amadeo Vives**, **Pablo Sorozábal**, **Federico Moreno Torroba** y **Jacinto Guerrero**. Algunas de estas piezas se aproximan

formalmente a la ópera, como ocurre con **Adiós a la bohemia**, de **Sorozábal**, con libro de **Pío Baroja**, o **Las golondrinas**, con libreto de **María Lejárraga** y música de **Usandizaga**. Son ensayos por escapar a los condicionamientos de un género tal vez demasiado anclado en el melodrama neorromántico, y en el que nuestra autora tuvo un importante papel, tanto que hay quien la considera «la más importante libretista española del primer tercio del siglo XX» (**Jones**, 2004: 90). Sin duda, intervino en los intentos de más altura en este terreno, con obras tan señeras como **Margot** (1914), **Navidad** (1916), ambas con **Turina**; **El amor brujo** (1915, y versión definitiva en 1925), **El corregidor y la molinera** (1916) y **El sombrero de tres picos** (1919), las tres con **Falla**.



4. Ambiente de renovación

Desde principios de siglo se viene criticando la mercadería en que se ha convertido el teatro, debido al error de identificar el éxito con la calidad; a la pobreza de la interpretación, ocasionada por la falta de modernas instituciones donde aprenderlas, una demanda que colea desde los tiempos de la reforma promovida por **Moratín**, como ha estudiado **Fernando Doménech** (2004: 21); a la necesidad de directores de escena y de un **Teatro Nacional** y otro de **Cámara** para educar al público en las nuevas sensibilidades.

Desde entonces surgen iniciativas que se proponen la ruptura con la atrofia de las condiciones empresariales, la quiebra del naturalismo y la aceptación de las nuevas propuestas escénicas, como el **Teatre Íntim**, de **Adrià Gual** (1898 - 1928) o el **Teatro Escuela Nueva** (1920-1921) de **Rivas Cherif**, que programa obras de **Galdós**, **Benavente**, **Valle-Inclán** o **Jacinto Grau**. Rivas Cherif se mostró especialmente activo, siendo suya también la dirección de **El Mirlo Blanco** (1926-1927), ligado a la familia **Baroja**, con la que estrenaron **Los cuernos de don Friolera** o a **Claudio**

de la Torre; o la sala Caracol (1928-1929). También bajo su dirección, Valle-Inclán impulsó **El Cántaro Roto** (1926) en el Círculo de Bellas Artes. **Burgos Lecea**, tras crear la **Agrupación Teatral La Cancela Abierta**, fundó el **Teatro Íntimo El Mirador** (1929); y **Pura Mortua**, que años antes había sido una de las fundadoras del Lyceum Club Femenino y años después de la Asociación Femenina de Cultura Cívica (la Cívica), en ambos casos acompañada de **María Lejárraga**, fundó el **Club Anfistora** en 1930, que representaría poco después **La zapatera prodigiosa** y la aleluya erótica **El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**, prohibida durante la dictadura de Primo de Rivera. Al **Teatro Íntimo Fantasio** (1929-1930) de **Pilar de Valderrama**, y al **Teatro Mínimo** (1928) de **Josefina de la Torre**, con dirección de su hermano Claudio, se había anticipado la importante labor de **Gregorio Martínez Sierra** en el Teatro Eslava, donde crea el **Teatro de Arte** (1916-1925).



Representación de **El maleficio de la mariposa** en el Teatro Eslava, el 22 de marzo de 1920, a cargo del Teatro de Arte, con dirección de Gregorio Martínez Sierra. Fuente: CDAEM.

El **Teatro de Arte** fue una iniciativa de gran importancia en el desarrollo del teatro español. Se propuso con ella seguir la estela de similares proyectos europeos. Su objetivo fue elevar el nivel del público y ampliar sus gustos teatrales, ofreciendo un repertorio ecléctico, internacional, clásico y moderno, con calidad interpretativa, incluyendo también obras de vanguardia española. Quiso también dar carta de naturaleza a la figura del director, separándola definitivamente de la del primer actor, usar escenografía tridimensional, abandonando los telones

pintados, incluir las mutaciones y perspectivas novedosas, e incluir nuevos signos escénicos como el vestuario, la música y la iluminación. Defiende la concepción del teatro como un espectáculo total, incorporando músicos como **Falla**, **Usandizaga** o **Turina**; y escenógrafos como **Fontanals**, **Bürmann** o **Penagos**. En cuanto a la interpretación, quería impulsar la interpretación naturalista, abandonando la simple declamación, para lo que eran necesarios numerosos ensayos. Los fundamentos de la actuación eran la sobriedad, la interiorización dramática, el abandono de la afectación y la búsqueda de la naturalidad. Una interpretación «muy matizada, con muchas pequeñas pausas y, de cuando en cuando, aceleramientos expresivos. Que dé la sensación de la vida misma». (**O'Connor**, 2003: 270) El cambio que no se había conseguido en época de **Moratin**, a pesar de su lucha, se logró entonces. Pudieron verse **Casa de muñecas** de **Ibsen**, **Pigmalión** de **Bernard Shaw**, o **El maleficio de la mariposa**, de **García Lorca**.

También son los críticos los que se muestran interesados en las nuevas propuestas, algunos tan influyentes como **Díez Canedo**, **Enrique de Mesa** o **Pérez de Ayala**, quien pedía «el retorno del teatro a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales» (1927: 10). Ese retorno a la teatralidad que **Ortega** había señalado como representativo del teatro vinculado con el arte nuevo (1925: 49).

A ellos se suman las voces de los propios autores que opinan con más o menos virulencia. A este respecto son relevantes las de **Unamuno**, **Azorín**, **Valle-Inclán** y **García Lorca**. Tanto Unamuno como Azorín buscan la esencialidad del drama. Este último dedicó muchos artículos al teatro reclamando siempre nuevos cauces expresivos. En 1927 escribe, en defensa de un teatro que abandone la estética naturalista (1962, IX: 104):

Otra realidad [debe expresarse] más sutil, más tenue, más etérea y, a la vez —y ésta es la maravillosa paradoja—, más sólida, más consistente, más perdurable. Y hemos llegado, desprendiéndonos de la materialidad cotidiana, a la realidad de la inteligencia. Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora

presente, la materia más duradera y fina del arte.

Llama la atención la modernidad de sus conclusiones, como la de que hay que acabar con el predominio del texto, puesto que este constituye «solo uno de los elementos» del teatro, siendo el lenguaje teatral un conjunto de códigos, entre los que, además del texto, destacan «el gesto del actor, el decorado, la luz y la música —si la hubiese—» (1962, IX: 164). **Azorín** tenía una viva conciencia del teatro como espectáculo, y no solamente como lectura. Y de la importancia del actor, hasta el punto de reclamar la desnudez teatral, aproximándose en este aspecto, como queda dicho, a **Unamuno**. Tan sorprendente es la intuición azoriniana, que no deja de señalarla **María del Carmen Bobes Naves**, la mayor especialista en semiología dramática (Bobes 1997: 23):

Hacia el años 30 del presente siglo la teoría literaria de orientación semiológica empieza a ocuparse de los signos dramáticos no verbales [...], confirmando indirectamente el papel de auténtico precursor que, bajo este aspecto, desempeñó Azorín .

Valle resume sus ideas en las palabras que recoge **El Caballero Audaz** en una entrevista publicada en **La Esfera** el 6 de marzo de 1915 (**Dougherty** 1983: 72):

Mire usted: si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésta es la misión del artista. Pero un público corrompido por el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida.

La misma opinión expresaba **García Lorca** en una **Charla sobre teatro**: «El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro» (1992: 461). Pero la solución no es solamente de educación estética, sino de organización económica (1992: 461):

Mientras que actores y autores estén en manos de empresas

absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible.

De forma estilizada, en el prólogo a **La zapatera prodigiosa** (1930, con una nueva versión en 1933 que no introduce ninguna variación en este prólogo), se disculpa El Autor, dirigiéndose al público, ante las Musas, por... (1992: 376):

...haber transigido en esta prisión de la zapaterilla, por intentar divertir a un grupo de gentes, pero les promete en cambio, más adelante, abrir los escotillones de la escena para que vuelvan a salir las copas falsas, el veneno, las bibliotecas, las sombras, y la luna fingida del verdadero teatro.

Afirmación que se refiere, sin duda, a **El público**, que para entonces estaba seguramente concluido, y en donde saca a la luz el otro teatro posible, el «teatro bajo la arena». El amor, el deseo, la frustración, los anhelos incumplidos, que son tratados en la figura de la zapatera en tono de farsa, podrían tratarse desde el ángulo de la tragedia, como lo son en aquella y lo serán en la futura **Bodas de sangre**, algo que hace ver a los espectadores (1992: 376):

Pudo el autor llevar los personajes de esta pantomima detrás de las rocas y el musgo donde vagan las criaturas de la tragedia, pero ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapatería popular.



5. El teatro innovador

Así pues, pese a las voces que clamaban por la renovación, el teatro realista, comercial y dirigido al público burgués, con gustos

convencionales, señoreaba la escena. Durante la década de los años veinte, sin embargo, se tiene conocimiento en pequeños círculos, como acabamos de ver, de otro teatro. También llega la información a un público cultivado a través de críticas, revistas y periódicos como **Revista de Occidente** o **El Sol**, de otro teatro innovador procedente de Europa. Obras como las de **Bertolt Brecht**, **Luigi Pirandello**, o los surrealistas franceses, procuraban renovar el panorama. María y Gregorio, en sus numerosos viajes por Europa, empujados por el compartido amor al arte escénico que servía de amalgama para su **comunidad espiritual**, sin duda habían asistido a numerosas representaciones de este teatro, además de leerlo en su lengua original y de traducir a algunos de ellos, como por ejemplo a **Anouilh**, **Ionesco**, **Maeterlinck**, **Thornton Wilder**, **William Saroyan** o **T. Williams**. (Aguilera, 2012).

Varios autores españoles intentaron introducir algunas de las innovaciones de estas corrientes europeas, e incluso llegaron a estrenar con más o menos éxito algunas de ellas. Es el caso, por orden cronológico, de: **El otro** (1927) de **Unamuno**, **Tic-tac** (1927) de **Claudio de la Torre**, **Lo invisible** (1927) de **Azorín**, **Sinrazón** (1928) de **Ignacio Sánchez Mejías**, **Tararí** (1929) de **V. Andrés Álvarez**, **Los medios seres** (1929) de **Gómez de la Serna**, **De la noche a la mañana** de **Ugarte y López Rubio** y **Un sueño de la razón** (1929) de **Rivas Cherif**, **El hermano Juan** (1929), de **Unamuno**, **El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín** (1929), **El Público** (1930), **La zapatera prodigiosa** (1930) y **El retablillo de don Cristóbal** (1930), todas ellas de **García Lorca**, **Angelita** (1930) de **Azorín** y finalmente **Martes de carnaval** (1930), de **Valle-Inclán**.

Desde distintas posturas tratan de renovar las fórmulas gastadas del teatro comercial. Con sus esfuerzos, parecen responder a la petición de **Ortega y Gasset** y **Pérez de Ayala** de una reteatralización, o restauración de los géneros esencialmente teatrales. Ese retorno se manifestó en múltiples direcciones: en la recuperación de formas primitivas como la farsa o el guiñol, en la incorporación de las fórmulas vinculadas con el pirandellismo, en la influencia del psicoanálisis de **Freud** y el consiguiente interés por el mundo del subconsciente, en la

recuperación de la tragedia, en la experimentación con el **superrealismo** de raigambre simbolista de **Azorín**, que persigue mostrar un mundo de realidades superior al mundo visible, y por último, en la recuperación del auto sacramental. **Las limitaciones de la escena española del momento no permitieron un desarrollo directo del teatro vanguardista, pero sí dejaron su huella**, de manera que, si no un teatro vanguardista, sí podemos hablar de un teatro que consiguió renovar elementos o al menos incorporó aspectos vanguardistas.



6. María Lejárraga y su teatro en los años veinte

En su casa de Cagnes, durante la segunda mitad de la década de los años veinte, escribe María sus obras más experimentales y también más feministas. Su matrimonio se ha deshecho definitivamente, la separación de Gregorio se ha convertido en definitiva, sobre todo tras el nacimiento de la hija de este con Catalina Bárcena, aunque nunca dejará de haber contacto y colaboración entre ellos; y la distancia de España, junto con el cada vez mayor conocimiento del teatro europeo, parecen darle una perspectiva nueva con la que abordar su teatro. Un teatro que Gregorio sigue pidiendo desde la distancia, muchas veces americana, ya que, según confesó (2023: 181) :

unióme la fortuna a marido ambicioso y emprendedor que además dio en la flor de hacerse empresario de teatros, y un teatro es hidra, no de siete, sino de mil bocas que hay que estar cebando incesantemente con tuétano y médula de los propios huesos... En vista de lo cual, ¡a parir se ha dicho, sin tregua ni reposo!

Así pues, en esta segunda mitad de la década, incorpora a su teatro las líneas renovadoras que hemos ido repasando, sin abandonar, eso sí, la base benaventina que le sirve de armazón. Los títulos son: **Cada uno y su vida** (1924), **Mujer** (1925), **La hora del diablo** (1926), **Triángulo**

(1929), **Seamos felices** (1929) y **Sortilegio** (1930). También escribió por esas fechas la serie de piezas breves que finalmente constituyeron el libro **Eva curiosa: Libro para mujeres** (1930), con diálogos y cuentos de tono y enfoque marcadamente filosóficos, que reflejan la madurez y cultura de la autora, y su escepticismo nos dice que ya mira el mundo sin velos engañosos. A ellas habría que añadir **Es así. 'Comedia dramática a la antigua'** (1950), que a pesar de la fecha de composición, en el prólogo reconoce haberla imaginado hacia 1930. Cinco de las obras comparten el tema central, al tratarse de triángulos amorosos: **Mujer, La hora del diablo, Triángulo, Es así** y **Sortilegio**. Puede afirmarse que las cinco son variaciones sobre el tema del triángulo sentimental, sin duda la tragedia personal de la autora, y sugieren que el amor es un hechizo o filtro mágico que nubla la razón fatalmente y anula la libertad.

Es inevitable preguntarse por la razón de la elección del tema del triángulo. Tal vez analizar su propia situación, o intentar expiar su pena, o exorcizar sus demonios interiores, dar rienda suelta a su enojo, o consolarse imaginando caminos aún peores. O tal vez, por qué no, reírse de su propia situación. En algún momento, ella misma dio una explicación, amparándose en una cita de su admirado **Goethe**: el amor es un sentimiento engañoso, una «pena insolente y mal nacida que no tiene consuelo ni medida», y afirma haber seguido el consejo del autor: «si tienes un monstruo, escríbele [sic]» (**Blanco**, 2000: 24). Si analizamos las obras de forma cronológica, desde la comedia en **Mujer** a la tragedia en **Sortilegio**, es indudable que su visión se va oscureciendo. En **Mujer** (1925), comedia convencional, el marido infiel retorna al redil matrimonial en las condiciones impuestas, puede que como María hubiera deseado que ocurriera en su propio matrimonio.



6.1. *La hora del diablo*

La hora del diablo (1926), comedia mucho más ambiciosa, describe no uno, sino dos triángulos, manejados por la figura del diablo, que

aparece como personaje tentador en los entreactos, disfrutando del juego que despliega con los seres humanos, muñecos en sus manos de demiurgo valleinclanesco. También recuerda a los títeres lorquianos. Participa así, de algún modo, en la recuperación de los títeres (1930a: 179):

¡Sufrid, gritad, muñecos deleznales que mis manos agitan a mi
antojo! [...] ¡Llorad, muñecos; gritad, muñecos; suspirad, muñecos!
¡Náufragos desdichados de la tormenta, que es mi voluntad: chillad,
alza los brazos queriendo hacer señales desesperadas al destino
que huye!... ¡No le detendréis!

Posiblemente es esta la obra en la que más se refleja la influencia de **Goethe**, por quien María sintió tanta devoción que estudió alemán para poder leerlo. La comedia es una meditación sobre el bien y el mal, sobre la frustración, la debilidad humana y la cobardía que conduce a la soledad. La protagonista, no por casualidad, es Soledad, y posiblemente refleje la situación de la propia María. Su marido, Felipe, como Gregorio, es profesionalmente ambicioso y viaja constantemente. El tercer componente de este triángulo es Mariano, seis años menor, como Gregorio, y representa la voz de la tentación mefistofélica. En una ocasión, cuando Soledad está deprimida y casi se ahoga, la salva, un episodio claramente autobiográfico. Mariano se declara, y cuando ella acepta recibirlo en su habitación, entra en juego la componente del otro triángulo, Carmela, hermana de Soledad, que vive en la misma casa como vivía Nati, la hermana pequeña de María. Enamorada, o hechizada secretamente por Mariano, lo acoge en su habitación cuando este se dirige a la de su hermana al ver aparecer por sorpresa a Felipe, que vuelve inesperadamente. Mariano, al comprender el amor de Carmela por él, sella su compromiso con ella.



Edición de **La hora del diablo** y **Triángulo** en Renacimiento, en 1930.

Soledad, en su enfrentamiento con Felipe, su marido, expresa ideas que reflejan bien el feminismo de María, que por entonces participaba en el **Lyceum Club** fundado por **María de Maeztu** difundiendo el ideario pedagógico en defensa de la igualdad política, social, legal y emocional entre hombres y mujeres. Así, ante los elogios de su marido, que la considera «una santa», ella defiende su sexualidad (1930: 172-173):

No. Soy una mujer con deseos, con celos, con esperanzas, con desesperaciones, con carne y sangre, con voluntad, con malas pasiones... igual que tú.. Un hombre..., una mujer, ino tu mujer! [...] Tengo tantísimos almohadones... precisamente porque no tengo casi nunca un pecho en que apoyar la cabeza.

Desconsolada por la pérdida del amor de Mariano, espeta a su marido, rechazando su deseo sexual: «Tranquilízate. La propiedad está intacta» (1930: 168). Asimismo, ante la justificación de sus infidelidades, porque «el hombre es un animal repugnante, chiquilla; la sed atormenta...», ella afirma con rencor: «Y se la calma en la primera fuente que se encuentra al paso, aunque el agua no esté demasiado limpia» (1930: 172).

Hay amargura en Soledad, que no ha sido capaz de ser feliz por cobardía, no ha sabido aprovechar la oportunidad de amar, porque el amor es «un relámpago que pasa», y a su lado acechando está el diablo. Confiesa: «yo no he sabido..., nunca he sabido..., he dado y no he sabido

conservar..., soy cobarde..., no sé precipitarme sobre la hora que pasa..., no sé gritar lo que me ahoga dentro [...] nunca he tenido la arrogancia, el orgullo de decir: "¡Es mío!"» (1930: 213).

También en la comedia hay lugar para el subconsciente, que aparece en forma de un sueño de Soledad, en el jardín. El espectador asiste al debate que se libra, en el sueño de la protagonista, entre el Diablo y el Espíritu de la Tierra, que defiende la fuerza de la vida, que debe seguir y dejar espacio al renacimiento del amor, a pesar de todo. Este último es un personaje, incorpóreo, puesto que «no ha de tener forma definidamente humana: es una sombra, gris también, pero coloreada tenuemente de rosa. Parece una columna de humo, de gasas, algo alto, ondulante, pliegues sutiles y abundantes, que recogen al moverse las primeras chispas del rayo de sol que se va haciendo dueño del jardín» (1930: 217). La escena tiene un cierto aire de auto sacramental, de manera que en el final de la comedia se completa la presencia de buena parte de las corrientes innovadoras, aun cuando solo sea de forma indirecta.



6.2. *Triángulo*

Constituye **Triángulo** un paso más en su afán renovador. Aunque comienza como comedia benaventina, en el ambiente elegante de un crucero, sigue con tono de farsa y acaba en una pirueta pirandelliana. En el crucero, un joven matrimonio formado por Faustino y Diana recibe el pronóstico de una vida larga y de una tercera mujer. Aunque todo se diluye en el ambiente festivo de una echadora de cartas, el peligro se materializa. Un naufragio del que Faustino se salva nos lleva al segundo acto, donde lo vemos casado con otra mujer. Si en **La hora del diablo**, la mujer prudente era la esposa, y la festiva la rival, en este caso se invierte la situación, y Marcela, la nueva mujer, es seria y teme que el recuerdo de Diana, mucho más alegre, oscurezca su relación con Faustino. Marcela cree que Diana tiene algo diabólico que atrae a los hombres. Esta idea, transformada según las diferentes tramas, se repite en todas las obras de

esta época, como iremos viendo. La situación llega al límite cuando inesperadamente aparece Diana, a la que creían muerta. La convivencia de los tres se vuelve imposible de resolver, con Faustino incapaz de decidir entre ambas, y con ellas en enfrentamiento perpetuo. El marido, que en el primer acto parecía un perfecto seductor de estirpe mefistofélica, emparentado por lo tanto con **La hora del diablo**, va tomando un carácter ridículo de pelele vapuleado por las dos mujeres. El desenlace es sorprendente, y llega cuando Faustino comprende que no es más que un personaje de comedia, lo que le permite abandonar libre y feliz el escenario y sentarse en el patio de butacas a contemplar la pelea de las rivales. Llegados a este punto es inevitable recordar **Seis personajes en busca de autor**, estrenada en Roma en 1921 y dos años después en el Teatro de la Princesa de Madrid. También está emparentada con **El hermano Juan**, en la que se trata asimismo el problema de la identidad; o con **Tararí**, en la que también aparece el personaje del Visitante, que acaba dudando si es él o el hermano al que va a visitar al manicomio.

Un tema que está presente en ambas es el del destino y la fatalidad. Si en **La hora del diablo**, este juega con los humanos, que son muñecos a los que ve sufrir por no atreverse a ser felices, en **Triángulo** el destino aparece en forma de cartas que anuncian la desdicha. En ambos casos, los personajes ven acercarse la desgracia sin poder evitarla, por cobardía en el caso del drama, o por incapacidad en el caso de la comedia. Se da en el teatro de María una concepción fatalista de la existencia, queda una sensación de que las cosas suceden inevitablemente, y no hay salida posible, salvo en la solución pirandelliana de escapar del círculo de la ficción. Pero incluso en este caso, Diana exclama (1930: 120):

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!

Aparece en la obra un personaje recurrente en su teatro de estos años, que es el de la joven desenvuelta, moderna, que representa la

mujer liberada que defendía María en sus artículos y en la labor desarrollada por el Lyceum Club. Margaritina fuma y habla libre de prejuicios sobre las relaciones con los hombres. Su madre, en cambio, defiende la moral tradicional, de manera que solo encuentra apoyo en su padre. Como veremos, esta relación se repite en **Sortilegio**. Esta libertad para hablar de temas que habitualmente están vedados por el pudor acaba transmitiéndose a la recatada Marcela, que, llena de celos por Diana, confiesa que ella siempre ha estado interponiéndose entre los dos, incluso cuando la creían muerta, ya que, «cuando creíamos que se había muerto, ¡estaba entre él y yo... o yo la veía! A veces..., en el mejor momento..., cuando los hombres pierden la razón..., él..., en vez de nombrarme, la nombraba!» (1930: 92).



Escena de **Triángulo** en su estreno en el Infanta Beatriz. 4 de febrero de 1930.

El 4 de febrero de 1930 se estrena **Triángulo** en el Infanta Beatriz. El mismo día Gregorio declaraba a la prensa que había tomado la idea del argumento de un suceso ocurrido en Inglaterra, pero que el desenlace lo había transformado, haciendo «una farsa sin final, o con un final que es una pirueta». El protagonista opta «por la única posibilidad contemporánea: por evadirse del problema y considerarlo desde fuera». Confiesa que lo ha escrito «sin miedo... a la rutina, a la intolerancia, a la incompreensión» (*Heraldo de Madrid*, 4 - 2- 1930, p. 5). Así pues, ambos son conscientes de la innovación que supone su propuesta. Al día siguiente, **L Araujo Costa** elogia el arte del diálogo: «hoy, que se habla

de teatro sin literatura, debemos consignar y alabar [...] el lenguaje, el diálogo, la conversación interesante» (*Heraldo de Madrid*, 5-2-1930, p.1).

En 1952, a los cinco años de la muerte de Gregorio, se organiza un homenaje en el María Guerrero, con el reestreno de **Triángulo**. Escribe **V. Fernández Asís** al día siguiente, el 21 de septiembre de aquel año, en *Marca*: «Lo aparentemente escandaloso del triángulo, que diríase arrancado de un original francés, constituye otra de las ironías de la comedia. No hay triángulo, fuera del título, porque ninguna de las tres primeras figuras lo consiente; solo se da la coincidencia sobre un mismo escenario de un marido con dos sucesivas esposas». Por lo tanto, se preserva la moral en este Madrid de 1952. También alaba la interpretación de Catalina Martínez Sierra, una «esperanza de fruto cierto», «como no podía menos de esperarse de tales apellidos» (pág. 10). Ni una palabra de **María Lejárraga**, autora viva, pero diputada socialista que fue, feminista y defensora del régimen republicano. Como curiosidad, el mismo día se repone **Las golondrinas**, la zarzuela a la que puso libreto María.



6.3. *Es así*

Aunque fue compuesta en 1950, ella misma reconoce haberla ideado hacia 1930, y efectivamente comparte la temática de las anteriores. También comparte con ellas el hibridismo genérico, pues se trata de una mezcla de alta comedia con melodrama.

El argumento que se desarrolla nos es familiar. Isabel está casada con su antiguo profesor, y se dedica a trabajar sobre sus temas de investigación, que firma con el nombre del marido. Recibe una visita de un antiguo pretendiente, Carlos, a cuyo cortejo se resiste, defendiendo su cariño, que tiene mucho de maternal, como el suyo por Gregorio, que tuvo una salud delicada: «él no podría vivir sin mí... durante su convalecencia no ha querido dormirse una sola vez sin que yo le tuviera de la mano» (1996:168). En cuanto Carlos se marcha, recibe una carta de su marido

en la que le anuncia que tiene una amante: «eres mi vida, pero ella es mi demonio» (1996: 170). Pasados los años, nos la encontramos a punto de recibir el Premio Nobel. Explica que, tras el abandono, siguió escribiendo «como si él me dictara [...] firmado con su nombre. [...] Cuando supe que había muerto, volví a Europa y seguí escribiendo... en libertad... a mi modo. Y sucedió una cosa extraordinaria: aquellos libros que daban tanta fama y se vendían poco, empezaron a venderse como pan bendito (1996: 196). Carlota, su hija, recién casada, es también abandonada por su marido. La mujer, una artista que toma cocaína y tiene algo que embruja a los hombres, resulta ser Clavellina, la misma que provocó la huida de Carlos. De nuevo aparece la idea del hechizo, como en **La hora del diablo**, en la figura mefistofélica de Mariano, o en **Triángulo**, en la de Faustino. Isabel decide visitarla, comprueba su embrujo, la sensualidad de sus movimientos al bailar, pero a causa de un grito desgarrado de Isabel, la artista cae del tablado y muere.

El lenguaje elegante, los diálogos ingeniosos, la categoría social de los personajes y los ambientes refinados nos trasladan a la alta comedia de **Benavente**. Sin embargo, el maniqueísmo de los personajes, así como la inverosimilitud de los acontecimientos, que sacuden al espectador, nos llevan al melodrama. Así pues, nuevamente ensaya la autora la experimentación con los géneros.

También en **Es así** la fatalidad se convierte en el motor de la acción, en este caso llevada al extremo, pues Clavellina (casi paranomasia de Catalina), que se interpuso en el matrimonio de Isabel, reaparece para impedir la felicidad de los jóvenes esposos. Subyace, como en muchas de sus obras, una concepción de fracaso de las relaciones afectivas, y de frustración por la pérdida de una felicidad que se ha dejado marchar por falta de coraje. Al igual que la Soledad de **La hora del diablo**, Isabel ha dejado escapar el amor de quien verdaderamente la amaba por una fidelidad que de nada la ha valido.

Finalmente, encontramos también en esta obra una referencia intertextual, como en **Triángulo** y **La hora del diablo**. Si en estas es el **Fausto** de **Goethe**, en aquella es **Peer Gynt** de **Ibsen** el que está en la base, un poco irónica, del regreso de Carlos, ya mayor, al abrigo de su

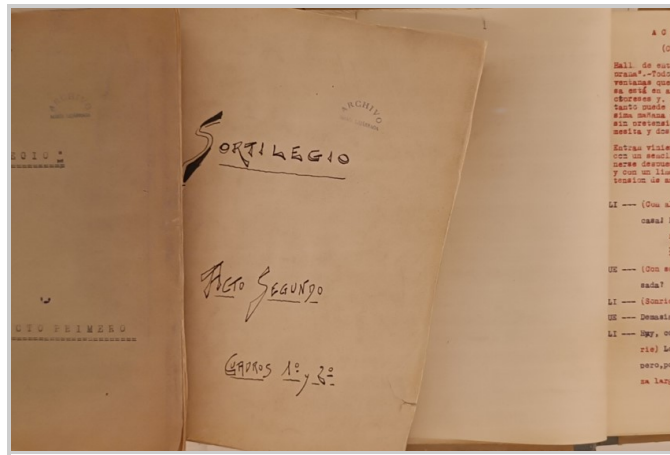
amada Isabel, como el viejo Peer Gynt llega a los brazos de Solveig. Ambos, Goethe e Ibsen, escritores venerados por María, pues si al primero lo consiguió leer en alemán, el segundo la sirvió de modelo dramático para los profundos y elegantes diálogos de muchas de sus obras, **Es así** entre ellas.



6.4. *Sortilegio*

Entre todas las obras de este periodo, **Sortilegio** tiene un interés especial. Además de profundizar en los aspectos innovadores ya tratados en sus obras inmediatamente anteriores, como los recursos propios del auto sacramental y del mundo de los títeres, incorpora otros como el género trágico, única vez que lo ensaya en su dilatada carrera. Por otro lado, ahonda en temas y procedimientos que forman parte esencial de su teatro o de sus inquietudes personales, como el feminismo y la pedagogía, ambos recurrentes en buena parte de su obra, así como la importancia que concede a los aspectos escenográficos y a los detalles actorales, que tanto cuidaba en las acotaciones.

Así pues, vamos a explorar estos y otros detalles para obtener una perspectiva más real de **Sortilegio**. La tragedia se divide en tres actos, con tres cuadros en cada uno de ellos. El asunto, como venimos diciendo, es una variación más, la más sombría de todas, acerca del triángulo amoroso, formado ahora por una pareja protagonista, Paulina, joven optimista, y Augusto, elegante y refinado, acostumbrado a la buena vida; y Leonardo, joven y cínico efebo.



Mecanoescrito de **Sortilegio**. Archivo María Lejárraga.

La obra comienza en la finca propiedad de Paulina y su padre, en la que funciona una fábrica de perfumes de su propiedad. Paulina, por delegación de Miguel, su padre, supervisa la producción, mostrando verdadero interés y aptitudes. Francisco, perfumista de la fábrica, está secretamente enamorado de la joven, aunque oculta sus sentimientos ante la evidente atracción que esta siente por Augusto. La situación económica de este y su madre es desesperada, pues han dilapidado la que creían era una fortuna, y se encuentran al borde de la ruina. Miguel, socio del padre de Augusto, que acabó suicidándose al ver venir la quiebra, ofrece apoyo a la madre y un trabajo en la fábrica al hijo; ella, no obstante, sugiere a Augusto el matrimonio con Paulina como solución más fácil. El joven, un «artista», en palabras de la madre, incapaz de someterse a la obligación de un trabajo, se resigna a lo que claramente es para él un matrimonio de conveniencia.

El segundo acto transcurre en un hotel de París, donde el matrimonio pasa una temporada mientras Augusto procura solucionar ciertos trámites para recuperar algo de la fortuna de su padre. Paulina ha pasado de ser una muchacha jovial a una mujer que sufre por la indiferencia y el abandono que percibe en su marido. Cecilia, una amiga que reside en París, la sirve de confidente, pero no consigue amortiguar su dolor, que crece cuando recibe la visita en el hotel de Leonardo, un cínico conocido de su marido que demuestra disfrutar de una extraña intimidad con él. Cuando Augusto regresa, Paulina se desploma presa de un ataque.

En el tercer acto, el matrimonio regresa a la finca. Paulina,

convaleciente, parece haber encontrado la paz, es atendida por su padre, su suegra y por un solícito Augusto, que muestra un enorme interés por salir de allí y viajar. Sin embargo, una carta que lo reclama desencadena una nueva crisis entre los dos, esta vez definitiva, por mucho que ella trate de darle celos con Francisco, que es amado por Mariana a pesar de saber que nunca podrá ser querida por él. Augusto se confiesa incapaz de satisfacer el amor de su esposa, y revela al fin su condición homosexual. Al mismo tiempo, y a pesar del espanto de Paulina, que trata de impedirlo, se suicida con el fin de no ser un estorbo para su felicidad.

En una carta sin fecha, pero necesariamente de ese año, Gregorio se muestra entusiasmado con la obra (O'Connor 2002: 32):

no se hubiera podido escribir así hace veinte años. Ha quedado una obra estupenda, original, 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 el asunto, puede ser muy grande el éxito. Estoy seguro de que es obra de resonancia, que se hará en el mundo. Creo que en Norteamérica gustará mucho. Es un tema universal y no está hecha con gazmoñería ni mucho menos.

Seguramente, el atrevimiento al que se refiere apunta al tema de la homosexualidad, el más sensacional. La novedad del procedimiento radica en varios aspectos, pero el recurso del títere y el uso del subconsciente son dos de los principales. Es interesante y justo que valore la falta de «gazmoñería» en el tratamiento, pues efectivamente, como veremos, es uno de los rasgos más destacados al abordar la homosexualidad, y las relaciones sentimentales en esta obra.

Así pues, repasaremos a continuación los procedimientos innovadores que nos son familiares, como el mundo de los títeres, la presencia del subconsciente, y la recuperación del auto sacramental, a los que se suman otros nuevos, como la renovación de la tragedia, la ya citada temática homosexual y asuntos que vertebran buena parte de su teatro, como el afán pedagógico, la lucha feminista y el interés por el teatro no solo como

texto, sino como espectáculo total.



6.4.1. Tragedia

Entre las tentativas o variaciones sobre el tema del triángulo amoroso, como hemos visto, está la comedia, el melodrama, etc. No podía faltar, tras todas ellas, y como último eslabón, ya en 1930, el gran género trágico.

El género trágico renace históricamente en épocas de crisis, como explica **Goldmann (Doménech 2016:120)**, cuando el mundo antiguo se derrumba y aún no aparece un nuevo sistema de valores. Los años de entreguerras, caracterizados precisamente por el desequilibrio social y moral, fueron fecundos en la experimentación de nuevas formas artísticas, y entre ellas estuvo el renacimiento de la tragedia. Explica Goldmann que la visión trágica del mundo se da en oposición a la visión religiosa y a la visión materialista, ambas sustentadas en creencias sólidas, ya sea en la promesa de otra vida, ya en un futuro mejor.

Como forma de revitalizar el teatro, son varios los autores que ensayan una vuelta al género trágico. El primero de ellos es **Unamuno**, que en fechas tan tempranas como 1918 estrena **Fedra**, sobre el mito de **Eurípides** actualizado por **Racine**; puesta en escena en el Ateneo de Madrid bajo la dirección de **Rivas Cherif** y en 1924 en el Teatro Martín, lo que demuestra el interés que despertaba el género. En 1926 escribe **El otro**. Teniendo como fondo el mito de Caín y Abel, se nos presenta a Cosme, el protagonista, que asume la personalidad de su hermano gemelo, al que asesinó. La viuda anuncia que tendrá un hijo de su marido muerto, ante lo cual Cosme se quita la vida, dejando planteado el dilema de la muerte como simiente de la vida.

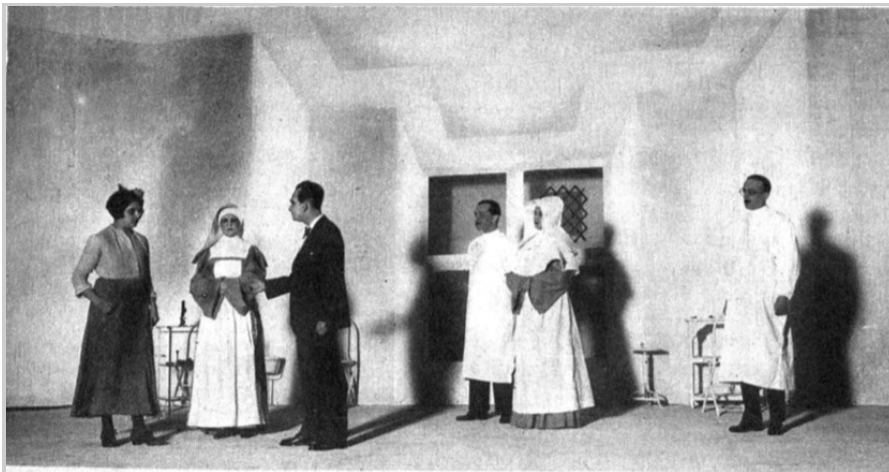
En 1928, **Sinrazón**, de **Sánchez Mejías**, plantea la necesidad de la fantasía para conseguir la felicidad, y la imposibilidad de vivir en el mundo de la imaginación, plasmada en escena mediante la muerte del doctor que pretende curar a la Reina, sacrificado por el promotor del sanatorio donde

se escenifica el ilusorio palacio. La obra se estrenó en el teatro Calderón, el 24 de marzo de 1928, y según un crítico tan reputado como **Enrique de Mesa** (1928: 16):

Si su juguete trágico no tuviera otros valores latentes y en potencia —aparte, claro está, de sus logros felices— le bastaría haber apartado del tabladillo escénico a los maniquíes resobados de nuestras dramáticas moralidades burguesas para que señalásemos complacidos el alborear de un dramaturgo. Pues si la primera jornada de *Sinrazón* es fruto cierto de un autor, la obra en total nos deja el regusto de una promesa.

Sin duda, la necesidad de una renovación era sentida por amplios sectores del mundo cultural, como lo demuestra la opinión de **Díez Canedo**, en parecidos términos (1928: 12):

Es confortador el salir, una vez siquiera, del pan nuestro de cada día, casi siempre duro o mal cocido... *Sinrazón* tiene la suficiente personalidad para sobreponerse y vivir por sí misma.



Escena de **Sinrazón**, de **Ignacio Sánchez Mejías**, representada por la compañía Guerrero Mendoza en el Teatro Calderón. Foto: Campúa y Díaz Casariego. *Mundo gráfico*, 28-3-1928, pág. 25.

Tragedias son, en el fondo, **Divinas palabras** (1920) y **Luces de Bohemia** (1924). **García Lorca** reclamaba por aquellos años la recuperación del género trágico como forma de reteatralizar la escena, como se lee en una entrevista con **Juan Chabás** (1992: 605) :

Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.

Tanto **El Retablillo de don Cristóbal** como **El público**, ambas de 1930, son una apuesta por la tragedia. Tragicomedia en el caso de la primera, y plena tragedia con profundas resonancias surrealistas la segunda, además de adentrarse en el campo del auto sacramental.

En el caso del teatro de **María Lejárraga**, la tragedia sirve, además, de vehículo a su concepción fatalista de la existencia, que puede apreciarse en sus obras anteriores, tanto en **La hora del diablo**, en la que domina la frustración por la imposibilidad de alcanzar la felicidad, como sobre todo en **Es así**, en la que se aparece la composición circular de la acción, repitiéndose el abandono de la esposa por parte del marido. En **Sortilegio** se aprecia también el *fatum* en forma de telegrama que persigue a Augusto en el tercer acto y le obliga a desvelar a Paulina la verdad.

Los elementos formales de la tragedia, como explica **Fernando Doménech** (2016: 121-123) son la hamartía, la agnición (o anagnórisis), el lance patético y la catarsis. Repasemos su cumplimiento en **Sortilegio**.

La **hamartía** es el error trágico que lleva al héroe a su perdición. No se trata de la culpa cristiana, puesto que el héroe desconoce las dimensiones de su acción, por lo tanto no es un ser virtuoso, pero tampoco un malvado, extremos ambos propios del melodrama, sino un personaje moralmente conflictivo al que el espectador puede entender y con el que es capaz, incluso, de identificarse. En **Sortilegio**, tanto Paulina como Augusto cometen un terrible error, que los conduce a la infelicidad y, en el caso de este último, a la muerte. Paulina ama a Augusto y se niega a ver que él no la quiere, cegada por el engaño del amor romántico que lee en las novelas (Martínez Sierra 2021: 220):

... Se acerca despacio a AUGUSTO, que no la siente venir, y le habla suavemente en tono de broma cariñosa.)

PAULINA.- Muy pensativo está el príncipe encantado.

Ella misma reconoce su trágico error al final, y está dispuesta a inmolarse entregándose al amor de Francisco, enamorado secreto, siempre fiel hasta ese momento, en el que no está dispuesto a participar en el engaño (274):

PAULINA.- (Con dureza.) Vengo a darte una noticia que, de seguro, no te sorprenderá: ¡me he equivocado!

FRANCISCO.- (Con angustia) ¿En qué?

PAULINA.- ¡En todo! (Habla temblando, con dureza y sin tomar aliento, como si dijera una lección aprendida.) En el camino de la vida. He tenido a mi lado un amor de verdad, ¡el tuyo! No lo descubro ahora. Lo he sabido siempre. Pero he sido insensata, necia y cruel, y he fingido no verlo, por seguir una quimera absurda.

Este descubrimiento del error personal es la **agnición**, o anagnórisis, es la caída de la venda que saca al personaje de su ceguera, de su error moral. Paulina lo había «sabido siempre», no lo descubre ahora, según sus propias palabras, ha querido vivir una «quimera absurda», convencerse de una correspondencia amorosa que desde el primer momento no se producía. Más adelante analizaremos el tratamiento que da la autora a esta y otras concepciones del amor, pero sí podemos adelantar que la pasión que ciega a Paulina es un maleficio, un «sortilegio» que la tiene atrapada hasta el momento mismo en que Augusto decide suicidarse, momento en el que, ««sintiendo la desesperación y aún no del todo libre del hechizo que la atrae hacia él, adelanta un paso...» (281). El mismo maleficio que vemos, de una u otra manera, en las obras de este ciclo. En **Triángulo**, Diana y Marcela están embrujadas por Faustino; en **La hora del diablo** Soledad y Carmela están enamoradas, o hechizadas, por Mariano; y en **Es así**, Clavellina «tiene algo que “embruja” a los hombres» (Martínez Sierra 1996: 240). Este sortilegio que hechiza es el mismo que sirve de trama a **El amor brujo** (1915-1925), obra también de **María Lejárraga** y **Gregorio Martínez Sierra** con música de **Manuel de Falla**.

En el caso de Augusto, el error trágico es dejarse llevar por el egoísmo, entregándose a un matrimonio por interés, en lugar de rebajarse a aceptar un trabajo que lo obligaría a abandonar su vida de «artista», tal

y como lo considera su madre en la presentación de los personajes:

BEATRIZ.- ¡Es tan artista!

MIGUEL.- Artista ¿en qué? ¿Escribe, pinta, esculpe, hace música?

BEATRIZ.- Es artista en la vida y de la vida. Sueña, piensa, imagina. Dice que la belleza, fin supremo, debe el hombre crearla y contemplarla dentro de sí mismo. Todo arte, práctico, toda manifestación exterior del sueño íntimo deben realizarla los artistas (con desdén) de categoría inferior, los que no pueden vivir su ideal sin comunicarlo porque no son capaces de soportarlo a solas. (Cada vez más desdeñosa.) Los que tienen espíritu humano, pedagógico, caritativo... esos producen, esos escriben, pintan, dan y se dan. El artista excelso crea en sí y para sí, guarda y se guarda, no hace caridades porque no necesita admiraciones. Su sueño es suyo y no lo prostituye arrojándolo a las multitudes. ¡Ya ves!

MIGUEL.- ¡Estética de millonario! (213)

Augusto no es un malvado, sin embargo. En el fondo está movido por la frivolidad de su madre, tal vez el personaje más unidimensional de la obra, pues su primera aparición en escena se produce en el tocador, en el trance de ser peinada por su doncella, y pintándose los labios de forma casi compulsiva. Pues bien, es ella la que mueve los hilos de su hijo, e incluso quien provoca el desenlace final, como tendremos ocasión de comentar. En efecto, Beatriz, la frívola madre de Augusto, exige a este, tras hacerle ver lo desesperado de su situación financiera, el matrimonio con Paulina como medio más directo para salir de la ruina (218):

BEATRIZ.- ¿Cómo no hemos de hablar? ¡Es nuestra salvación!

AUGUSTO.- Por salvarnos nosotros, económicamente, no tenemos derecho a disponer así del destino de otro ser humano,

BEATRIZ.- ¡Qué más quiere ella!

AUGUSTO.- ¡No, madre! ¡Ella tiene derecho a esperar de la vida todo lo que yo no puedo darle!

Tras este primer arranque noble y generoso, acaba aceptando la salida fácil, venderse por dinero, casarse sin amor y ahí radica su hamartía, su

error trágico, que al final descubre, produciéndose así la agnición o anagnórisis (271-272):

AUGUSTO.- De sobra sabes que si tú no quieres no me puedo marchar. Soy tu esclavo, puesto que me he vendido.

PAULINA.- ¿Qué dices?

AUGUSTO.- Puesto que, sin quererte, me he casado contigo.... ¡Por tu dinero!

El descubrimiento de Augusto lo conduce a un callejón sin salida. De nada vale el disimulo con que ha intentado fingir un matrimonio ideal, y parece no encontrar otra salida digna. Así pues, la tragedia desemboca en el **lance patético**, que en este caso es el suicidio de Augusto, que ha ido anticipándose en numerosas alusiones. La primera de ellas, al referirse al de su propio padre como una salida comprensible ante la quiebra familiar: «¡Ay, mi padre tomó el mejor camino!». Augusto no confía en las soluciones fáciles basadas en el simple voluntarismo que propone Paulina, quien asegura que «hay que esperar hasta lo imposible. Hay que repetir: ¡creo!, ¡espero!, ¡quiero! Sobre todo eso: ¡quiero! ¡Estoy segura de lograr mi ilusión! ¡Todo lo que he soñado será mío!». Antes bien, lo considera «filosofía barata para uso de porteras sensibles» (221). Ante el agravio de la vida, como un nuevo Hamlet, reflexiona Augusto sobre la posibilidad de elegir el «no ser» (222):

Solo desespera el imbécil que le tiene a la vida apego insuperable. (Ella lo mira con desconcierto sin comprender del todo.) Y que está decidido a soportarla venga como venga. El hombre inteligente se consuela pensando que cuando la molestia sea inaguantable tiene en su mano el acabar con ella.

Cuando Paulina comprende sus intenciones, se propone impedirselo, para lo que vigila su vuelta a casa. Es este un motivo recurrente también en sus obras, como vimos en **La hora del diablo**, en la que Mariano salva a Soledad en una ocasión en la que está a punto de ahogarse, algo que sucedió de manera bastante parecida a la propia María. Sin embargo, la situación se volverá insostenible en el tercer acto, cuando Augusto será ya

incapaz de sostener el engaño, el papel de marido perfecto que desempeña, y desvela su condición homosexual, y el error que ha significado el matrimonio, que a ninguno ha proporcionado la felicidad. En un gesto por fin noble, se propone devolver su libertad a Paulina de la única manera posible, mediante su suicidio, que ella, esta vez, es incapaz de evitar.

El lance patético lleva a la **catarsis**, es decir, a la identificación con las figuras trágicas en su dimensión humana. El espectador comprende la naturaleza del error que ha llevado a la catástrofe. En este caso, el error tiene que ver especialmente con **el espejismo del amor romántico, que numerosas feministas como María trataban de combatir entre las mujeres**. La vocación pedagógica de la autora fue algo que la acompañó toda su vida, y a ello dedicamos un posterior apartado.



Representación del Teatro dei Piccoli en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela. *La Esfera*, 15-11-1924, pág. 34.



6.4.2. La recuperación del títere

La incorporación de la farsa y el guiñol en los años que nos ocupan es tal vez el caso más evidente de reteatralización. Había ya alcanzado una especial brillantez en las propuestas de los futuristas y en su cauce privilegiado de expresión, el Teatro dei Piccoli de **Vittorio Prodecca**, fundado en Roma en 1914. En España se había desarrollado en **Els Quatre Gats** modernista. Gracias al siempre atento **Rivas Cherif**, el

Teatro dei Piccoli realizó una gira por España en 1924. La influencia de todo este movimiento se deja sentir en la obra de **García Lorca** y **Valle-Inclán** especialmente.

En el caso de **García Lorca**, el procedimiento es el uso del guiñol, el títere, o el aguiñolamiento de los personajes al menos; en cualquier caso, el alejamiento del realismo al uso. Este recurso procede del gusto por la Comedia del Arte, recuperada por el vanguardismo y la estética dadaísta, que clamaba por la pureza primitiva del arte escénico. El mismo interés estético que empujó a **Valle-Inclán** a escribir los esperpentos de **Martes de Carnaval** en 1930. De estos presupuestos nacen **El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín** (1929), **El retablillo de don Cristóbal** (1930), **La zapatera prodigiosa** (1930), y finalmente **El público** (1930). Las tres primeras tratan el tema del matrimonio desigual, y en ocasiones por interés. Ese tema es el que está en la base de **Vidas cruzadas** (1929), de **Jacinto Benavente**, obra que, sin tener pretensiones vanguardistas, sí se atreve a tratar el tema del orgullo de clase y de la infelicidad causada por la diferencia económica. En ella, una mujer se entrega a un hombre rico pero de clase social inferior por salvar a su hermano, que ha contraído deudas de juego. El hombre, Enrique, que la ama, ve rechazada su petición de matrimonio, algo que en la buena sociedad se comenta con cinismo (Benavente 1929: 53):

MARQUESA.- De todos modos es muy lamentable que Eugenia tenga que aceptar como reparación un matrimonio con quien, por su origen, por su educación, por todo menos por su dinero, es muy inferior a ella.

MARQUÉS.- ¡No has dicho nada!... Por su dinero...

Este tema, como veremos, es fundamental en **Sortilegio**, pero en sentido contrario, pues es el hombre, en este caso Augusto, quien contrae matrimonio con Paulina para conservar su vida acomodada.

En **Sortilegio**, el títere aparece en esa particular bajada nocturna a los Infiernos que lleva a cabo Augusto en el segundo acto. Leonardo y él se dan cita con sus decadentes amigos Max, Darío y Magda, en el cabaret parisino que se describe de la siguiente manera (241):

Rincón en un cabaret de noche en París. Luz velada. Una cortina en el fondo oculta la entrada de los salones interiores. En el diván, sobre la mesa, colgando de la pared, hay tres o cuatro muñecos de trapo bastante grandes y lujosamente vestidos. Sentados a una de las mesitas MAX y DARÍO esperan que les sirvan. Una gramola lanza al aire las notas de una canción ultra extravagante.

No solo la música es extravagante, sino todo el que pulula por la «caverna», como un «camarero fantásticamente armenio», un «criado vestido de genízaro» o un Indeseable «peludo, bigotudo, indudablemente balcánico» que muere en un altercado y es trasladado al exterior con disimulo (247):

ENCARGADO.- (Dentro.) Calma, señores, no es nada, señores. Un mareo, un simple mareo. (Las voces se van calmando. Se levanta apenas la cortina del salón interior y salen el ENCARGADO y el CAMARERO ARMENIO sosteniendo al INDESEABLE y haciéndole andar como si en realidad solo estuviera borracho. La cabeza del INDESEABLE se mueve de atrás adelante y de derecha a izquierda como la de un pelele.

Es evidente la similitud con los personajes esperpénticos de Valle-Inclán, en especial con **Las galas del difunto** que se publica en **Martes de Carnaval** ese mismo año, y en donde un gato salta por encima del cadáver del boticario don Sócrates, tendido en el suelo doblado «como un fante» (Valle-Inclán, 1994: 95).

Por otro lado, en el tercer acto, de vuelta de ese descenso infernal y nocturno a la decadencia parisina, y en la mañana esperanzadora mediterránea, a pesar de que Paulina se ha repuesto de su delirio, el matrimonio vuelve a discutir a consecuencia de la llegada de un telegrama por el que reclaman la presencia de Augusto de nuevo a su verdadera vida. Él se ha portado durante todo este tiempo como un marido solícito y fiel, pero ella lo acusa de falta de amor (271):

AUGUSTO.-¿No te quiero a tu gusto? ¡No te puedo querer de otra manera! Lo lamento, pero no lo puedo remediar. ¡Ni quiero! Renuncio a esta comedia de suavidad perpetua y sonriente.

PAULINA.- (Cada vez con más espanto al ver que él no esperaba protestas de cariño.) ¿Comedia?

AUGUSTO.- (Sordamente.) ¡Tragedia para mí!

Con claridad reconoce Augusto que ha representado una comedia, no se ha comportado como una persona sino como un personaje, carente de verdadera voluntad.



6.4.3. Subconsciente

Desde que fueron traducidas al castellano las obras de **Sigmund Freud**, en 1922, publicadas por Biblioteca Nueva, el interés por las enfermedades mentales, que había sido elevado ya desde el siglo anterior, aumenta considerablemente, incorporándose todo lo relativo al psicoanálisis y al subconsciente. Tanto **Ortega y Gasset** como **Gregorio Marañón** se ocuparon de las teorías freudianas, y los debates en torno al psicoanálisis, en la España de los años veinte, se extendían en campos diversos de la sociedad, entre ellos el teatro.

Es el caso de **Sinrazón**, en la que **Ignacio Sánchez Mejías** presenta un «mundo al revés», en el que los locos pueden desarrollar su visión distorsionada del mundo. El argumento parte del convencimiento de un enfermo recuperado que quiere satisfacer los anhelos de los enfermos. Además de plantear también el tema cervantino de la confrontación de la realidad y la fantasía, y cómo la felicidad se consigue o no viviendo en esta última, anticipa en parte **Prohibido suicidarse en primavera** de **Alejandro Casona**, que se estrenará en Buenos Aires en 1937. La huella de **Freud** es evidente en opiniones como la siguiente, del médico del hospital (Sánchez Mejías 2002: 16):

Hay quien opina, con sobrado fundamento, que la locura es al hombre despierto lo que el sueño al hombre dormido. Un hombre loco es, por tanto, un hombre que sueña continuamente. El sueño, según teorías modernas, es un deseo reprimido por nuestra conciencia.

De igual modo, **Claudio de la Torre** presenta en **Tic-tac** la lucha entre la realidad y los sueños, sus aspiraciones de escapar de su vida gris, que lo llevan a buscar «sueños» que sirven unos farmacéuticos en un establecimiento onírico, «de límites confusos» (2002: 288), como lo es la imagen del protagonista, cuando vuelve a su casa y aparece en una cama colocada de forma vertical, de manera que «recuerda en su actitud el momento postrero de un descendimiento» (Torre 2002: 299), prefiguración clara de la que aparecerá en **El público** de **García Lorca** tres años más tarde, habiendo asistido al estreno de *Tic-tac*, recién llegado de América, donde se había gestado **El público**.

De la noche a la mañana (1929), de **Eduardo Ugarte** y **José López Rubio**, presenta un desdoblamiento del protagonista entre él y su conciencia, con la que discute sobre el enamoramiento de una mujer que aparece por sorpresa en la casa, enfadada con su marido. Cuando finalmente se rinde al amor, ella vuelve con su marido y Mateo enloquece, víctima de la enfermedad del mundo moderno, la neurastenia (2002: 5):

Mateo tiene cuarenta y cinco años, edad en que las pasiones alcanzan su mayor violencia. Delgado, inteligente y muy sensible, está atacado por todos los males y bienes de su tiempo. Entre los primeros cuenta una arrebatada neurastenia, que da a su aspecto exterior una gran palidez y una mirada profunda, reflejo de su complicada vida interior.

Finalmente, **Vicente Andrés Álvarez** trata el tema de la locura en su vertiente cómica en **Tararí**. En un manicomio, los locos toman el poder y quieren curar a los cuerdos, convencidos de que la perspectiva de la locura es la única forma de enfrentarse con la vida y conseguir la felicidad. El personaje del Visitante, que va a visitar a su hermano interno y enloquece, porque acaba convencido de que el enfermo es él, recuerda el drama **El otro** (1927), de **Unamuno**, tres años anterior.



Escena de **Tarántula**, de Ignacio Sánchez Mejías, representada en el Teatro Calderón. Foto: Pío. *La Nación*, 26-9-1929, pág. 6..

En **Sortilegio**, el interés por el subconsciente freudiano aparece en el cierre de ese segundo acto. Cuando Augusto huye del local, Leonardo, dolido, le arroja uno de los muñecos que adornaban el cabaret (252):

¡Ahí va tu retrato! ¡Pelele! (El muñeco da en la cabeza de AUGUSTO y cae a sus pies. AUGUSTO, sin saber lo que hace, porque lleva la cabeza perdida, coge el muñeco, lo estrecha contra su pecho y sale).

Con esa reacción de Augusto se está sugiriendo la identificación que establece con el muñeco, porque lo siente tan inauténtico como él. Ambos son objetos manejados desde fuera, carentes de auténtico ser. Hay que recordar a este respecto que «muñeco» era el apelativo que usaba María con frecuencia en las cartas para llamar a Gregorio. Así se entiende aún más la descripción que hace Augusto del muñeco, al ser interrogado por Paulina cuando lo arroja a la cama al llegar al hotel, en la que se comprende que se está refiriendo a sí mismo (253-4):

PAULINA.- ¿Qué es esto?

AUGUSTO.- Un muñeco, un pelele. ¿Te gusta?

PAULINA.- ¿Es un bailarín ruso?

AUGUSTO.- ¡Vaya usted a saber!

PAULINA.- Tiene cara de mala persona.

AUGUSTO.- ¡Tiene cara de imbécil!

PAULINA.- ¡Pobrecillo! (Acaricia la cabeza del muñeco y se

estremece.) ¡Huy! Está frío y húmedo.

AUGUSTO.- Se le ha metido la humedad de la noche en el cuerpo.
Ha estado paseando tres horas por las calles.

El tacto «húmedo y frío» representa la distancia de Augusto respecto a su esposa, y a partir de ese momento se hará evidente el rechazo de esta hacia Augusto. Paulina, por otro lado, ha bebido «cuatro copas de whisky» durante la angustiosa espera del esposo. El alcohol está relativamente presente en la obra, como antídoto contra la inestabilidad emocional. Por eso mismo, Paulina ha bebido, explica a Augusto, porque «dicen que el alcohol anima», y que su angustia ha sido tan «horrenda» que poco le ha faltado para tirarse por el balcón (255). Similares razones daba Cecilia a Paulina cuando esta se sorprendía al verla beber: «Es un remedio contra la depresión y estos días de niebla parisiense me aplastan» (239). El alcohol contribuye a relajar el control de los impulsos racionales y a aflorar el subconsciente, y por eso comprende mejor el espectador la reacción de Paulina al encontrarse con el muñeco abandonado en la cama, tras la discusión con Augusto por su frialdad y desapego, que la han dejado con sospechas de algo que aún no comprende (258):

(Al verlo da un grito de espanto.) ¡¡Ah!! (Retrocede temblando sin dejar de mirar al muñeco, alargando las manos para rechazarlo.)
¿Quién eres? ¡Tú! ¡Tú! ¡Estás muerto! ¡No! Tú lo has matado y has venido a morirme en su sitio. ¡Tú! ¡Tú! No me mires así. No, no mires. ¡Socorro! ¡Socorro! (Se apoya en la pared y se ríe con espanto.) ¡Ja, ja, ja! (Se levanta la cortina y aparece AUGUSTO que, asustado, se precipita hacia ella.)

PAULINA.- (Confundiéndolo con el muñeco y rechazándolo con espanto.) ¡No quiero! ¡No te acerques! ¡No quiero! ¡No eres tú! (Vuelve a reír desesperadamente.) ¡Ja, ja, ja, ja! (Antes de que AUGUSTO haya llegado a tocarla, cae el telón rapidísimamente.)

El delirio de Paulina se produce cuando aflora su subconsciente. Las sospechas que no es capaz de formular racionalmente surgen como un rechazo ante el espanto que le produce el peso que soporta en su interior.

El muñeco simboliza el otro Augusto al que ella no consigue llegar, el que ha "matado" y al que ahora sustituye. Es "el otro", que ya no consigue distinguir de su marido cuando aparece el Augusto real, en una confusión que parece recordar a **El otro**, la tragedia unamuniana de Cosme, que no consigue distinguir si es él o es su gemelo muerto.

El desenlace de **Sortilegio**, como en otros aspectos, es poco convencional. Tras el suicidio de Augusto, y cuando Paulina está desvaneciéndose, una luz fosforescente ilumina la escena y aparece el Fantasma de Augusto que se dirige a Paulina, que yace «en actitud, más que desmayada, de sueño». Se subraya así que la figura es una proyección que se le aparece en el sueño. El Fantasma habla «con piedad» y «suavemente». Aunque le recrimina que es una «acreedora inexorable» y sabe «exigir», y por eso mismo él ha desaparecido, le pide que lo olvide en ese mismo instante para poder ser feliz. Deja patente así su condición de mártir, como con razón defiende **Emilio Peral** (2021a: 81), pero a la vez su papel de víctima sacrificial de la tragedia.



6.4.4. El 'superrealismo' y el auto sacramental



Escenografía de Sigfrido Burmann para **El gran teatro del mundo**. Dirección de Rivas Cherif en el Teatro Español. 1930.

Foto: Col·lecció d'esceno-grafia de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

La recuperación del auto sacramental hay que vincularla con el interés

que despertó el teatro clásico español fuera de España, al ser visto como una dramaturgia que coincidía con alguna de las innovaciones más audaces del momento, como el dinamismo escénico, el lenguaje poético o la imaginación creadora y ajena al naturalismo. Frente a posturas como la de **Unamuno**, que defendía un teatro desnudo, **Valle-Inclán**, **Azorín** o **García Lorca**, entre otros, creen en la necesidad de **incorporar los hallazgos expresivos del cine, en busca de la necesaria reteatralización del género**. El cine llevaría, con su plasticidad, a la búsqueda de nuevos caminos en los orígenes del teatro. Y esa búsqueda, la recuperación de autores barrocos como modelos llevó en el ámbito germánico a la obra de **Calderón**, en el que vieron recursos próximos al simbolismo y al expresionismo. Críticos atentos como **Enrique Díez-Canedo** o **Fernández Almagro** dieron cuenta de las puestas en escena del auto sacramental **El gran teatro del mundo** y de **La vida es sueño**. La primera se programó en Salzburgo por **Max Reinhardt** en 1922, y dejó en el ambiente un enorme interés por Calderón y en particular por los autos sacramentales y la adopción de un nuevo lenguaje como respuesta a la crisis de valores derivada de la devastación de la guerra. Ese estímulo llevó a la puesta en escena de **El gran teatro del mundo** en Granada en 1927, con decorados de **Hermenegildo Lanz**, música de **Falla** y un grupo de actores entre los que se contaba **Francisco García Lorca** (**Muñoz-Alonso** 2004: 77). Tanto fue el interés que **Valbuena Prat** realizó la edición de sus autos en Clásicos Castellanos. En 1930 **Rivas Cherif** llevó a cabo un montaje de nuevo en el Teatro Español, con escenografía de **Burmán**, que se formó en Alemania. Es muy posible que estos montajes influyeran en la decisión de **García Lorca** de comenzar la andadura de **La Barraca** con dicho auto sacramental, decisión en principio sorprendente si no se tienen en cuenta estos antecedentes.

Había, por lo tanto, un evidente interés por **Calderón** como modelo para las tendencias renovadoras del teatro español, según ha estudiado también **Emilio Peral** (2021b), que seguían el ejemplo de **Pirandello** como búsqueda existencial a través de procedimientos metateatrales. **Azorín** ya llamó la atención sobre la relación en algunos artículos. El

pirandellismo está muy presente en las obras anteriores, porque el títere, por su propia naturaleza, implica una estética distanciadora. Ya en **Los cuernos de don Friolera**, el bululú del compadre Fidel relata el argumento que posteriormente contemplará el público. Así lo vemos también en el **El retablillo de don Cristóbal**, en las numerosas ocasiones en que el Director recrimina al Poeta que quiera decir la verdad, porque este sabe «que don Cristóbal no es malo», que hay otra historia debajo, pero «el Director no quiere contarla», «el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente las señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barba que van al club y dicen: Ca-ram-ba» (**García Lorca** 1992: 691).

Valle-Inclán también se interesó por el auto en **Autos para siluetas**, entre los que incluye **Ligazón** (1926) y **Sacrilegio** (1927), e incluyó en el **Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte** (1927) junto con otras tres piezas, situándolas en la tradición estética simbolista.

El lenguaje del auto sacramental es visible también en el llamado «surrealismo» de **Azorín**, que, a pesar del nombre, nada tenía que ver con el surrealismo de **Breton**, que ya había publicado su manifiesto en 1924. El auto permitía el apartamiento de la realidad y la creación de un ambiente de fantasía y ensueño. Azorín lo vinculaba, además de a **Pirandello**, a **Rilke**, **Cocteau**, y el **ruso Eveinov**, de quien tradujo a nuestro idioma, en 1928, **El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad**. No llegó Azorín a definir el «surrealismo», únicamente defendió que el nuevo teatro debía ser como la sociedad presente, rápida, contradictoria, tenue, cercano al cine. Calificó **Angelita** (1930) como auto sacramental, y se propuso simbolizar en ella la idea del tiempo, el tema que atraviesa toda su obra. Un desconocido, el Tiempo, regala a una mujer una sortija que le permite navegar por el tiempo a su antojo, sin recordar nada de lo vivido en cada vuelta.

También es evidente la influencia del auto sacramental en las ya mencionadas **Tic-tac** (1927) de **Claudio de la Torre**; en **Un sueño de la razón** (1929) de **Rivas Cherif**, en la que aborda el lesbianismo; y en **De la noche a la mañana** (1929), de **Ugarte y López Rubio**. Precisamente

durante la época en que el grupo El Caracol estrenó *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif, **García Lorca** estaba ensayando con ese mismo grupo teatral la tragicomedia **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**. **Ian Gibson** señala que es posible que esta obra, que trata de dos lesbianas, animara a García Lorca a concebir **El público**. En ella lleva a cabo un «auto sacramental sin sacramento» que le permite abordar el tema del homoerotismo y la persecución pública del amor entre personas del mismo sexo. La escribiría finalmente en 1930, el mismo año en que aparecen reunidos los esperpentos de **Valle-Inclán** con el título de **Martes de carnaval y Sortilegio**.

Hay en el mecanoescrito de **Sortilegio**, publicado por **Emilio Peral** (2021a), un epílogo añadido que, en su opinión, se trató de «una línea de trabajo explorada pero no resuelta escénicamente» (2021a: 283). En ella aparecen unas figuras femeninas que representan distintas dimensiones del amor, iluminada cada una con una luz distinta: la Desolada, la Desesperada, la Desatinada, la Atormentada, y finalmente, la propia Paulina y La que aún no conoce el amor. Se trata de figuras alegóricas, por lo tanto. Con este epílogo la autora estaba experimentando con el lenguaje del auto sacramental.

En la acotación inicial se indica que hablan todas «con apasionamiento», lamentándose del dolor que provoca el amor en sus distintas dimensiones: el amor robado por otra mujer, el perdido por el juego o el alcohol, por la castidad religiosa, el desamor por alguien a quien no se desea, y el de la propia Paulina, «estrellado contra lo imposible». Se destaca que Paulina debe hablar con «un resto de tristeza ilusionada». Acaba el epílogo con el monólogo de La que aún no conoce el amor, que hablará «con franca alegría segura, como Paulina en el primer cuadro de la obra» (283). La idea que transmite esta última figura es la esperanza inexorable en que las cosas pueden cambiar (285):

(Mira desde lo alto con gracioso desdén y se ríe.) ¿Imposible?
Pobres fracasadas. Porque no habéis sabido. (Con pueril
arrogancia.) ¡Pero yo sabré! ¡Yo, que acabo de abrir los ojos a la
vida! ¡Yo, que aún no sospecho a qué sabe el amor! Yo sabré... Me
lo dice el ansia de ventura que anida en mi pecho. Mi esperanza es

promesa. Y no miente. ¡A mí, no! Yo sujetaré el instante inefable.
¡Yo sí! ¡Yo sí! ¡Fantasmas lamentables de la noche del alma, huid!
¡Dejadme paso! ¡Amanece! ¡Es mi hora! ¡Mi sueño será mío!

Por lo tanto, es posible que el amor exista, y no sea, como dice Soledad en **La hora del diablo** «un relámpago que pasa». Mientras que esta se quejaba de no haber sabido aprovechar la oportunidad y reclamar lo que era suyo, la figura ilusionada afirma que sabrá sujetar «el instante inefable», luchar por su sueño. Así pues, la propuesta en la que trabajaría la autora sería una anticipación de la «tragedia esperanzada» de **Buero Vallejo**, una prefiguración de la escena de **Historia de una escalera** (1949) entre Fernando y Elvira hijos, que trazan los mismos planes para el futuro que sus padres, bajo la mirada entre nostálgica y desolada al ver en qué ha quedado todo. Pero, como en esta obra, también nos encontramos ante el eterno retorno de **Nietzsche**, ante la circularidad inevitable de las pasiones humanas que conduce a la joven a creer ingenuamente que para ella todo será distinto, y que este nuevo amanecer es el anuncio del triunfo de su sueño, repitiéndose así una y otra vez, en una condena nihilista, la tragedia.

Treinta años más tarde publicará, firmando ya como María Martínez Sierra, **Fiesta en el Olimpo** (1960), que contiene sus últimas obras. La última de ellas parece ser **Tragedia de la perra vida**. Se trata de una pieza breve que tiene aire de farsa. El argumento es tragicómico. Júpiter escribe una obra teatral en la que un enano va pasando por las cuatro edades y de todas es expulsado. Sin embargo, él quiere volver una y otra vez porque, a pesar de ser triste la vida, lo único que tiene el ser humano es la existencia. Se combinan en ella el contenido existencialista y el tratamiento alegórico, como en este epílogo, con lenguaje de auto sacramental. Y, como vemos, la consecuencia vuelve a ser la misma: la existencia como una condena que se repite sin cesar, porque el ser humano no puede renunciar a la esperanza.



6.4.5. Pedagogía

Si bien **Sortilegio** no tiene un propósito didáctico, son innegables las pinceladas pedagógicas con las que la autora opina acerca de la educación social. La vocación pedagógica es fundamental en **María Lejárraga**, que creció en una familia de alta formación cultural, fue educada por su propia madre según métodos franceses, y estudió después en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, vinculada a la Institución Libre de Enseñanza. Finalmente, acabó ejerciendo como maestra durante diez años, e incluso obtuvo una beca a través de la Junta para Ampliación de Estudios para conocer los sistemas pedagógicos belgas. Allí, además de contrastar formas pedagógicas europeas, en la línea regeneracionista, tomó contacto con la desigualdad social y con las casas del pueblo, una realidad que la llevaría a tomar conciencia y a un compromiso político que con el tiempo desembocaría en la militancia socialista y en la lucha feminista, a través de conferencias, mítines y sobre todo artículos periodísticos.



Clase de Contabilidad en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. *Estampa*, 22-5-1928, pág. 9.

El poso krausista e institucionista es palpable en **Sortilegio**. Se centra en los valores del trabajo, la cultura y el estudio, y en la crítica de la burguesía improductiva y de la falta de formación cultural, en especial la femenina. Los personajes de Augusto y Beatriz, su madre, representan estas carencias. El primero es un joven educado en la indolencia, la superficialidad y el lujo, un espejismo que con la ruina económica, que ha llevado al suicidio de su padre, se ha desvanecido. Su propia madre lo describe (211):

BEATRIZ.- ¡Bueno es él! Es decir, ¡es un ángel! Pero, en cuestiones de dinero... ¡No tiene él la culpa! Vivía convencido, lo mismo que yo, de que estaba en el mundo para gastar. ¡Y eso lo sabe hacer!

¡Es tan artista! Pero ¿calcular? ¡Hijo, entre los dos, no somos capaces de ajustarle la cuenta a la cocinera!

El personaje es la antítesis de los valores institucionistas representados por **Giner de los Ríos**, recordado por **Antonio Machado** en los famosos versos de su elogio (2007: 237):

Como se fue el maestro,
la luz de esta mañana
me dijo: Van tres días
que mi hermano Francisco no trabaja.
¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más,
sed lo que he sido entre vosotros: alma.
Vivid, la vida sigue,
los muertos mueren y las sombras pasan;
lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!
Y hacia otra luz más pura
partió el hermano de la luz del alba,
del sol de los talleres,
el viejo alegre de la vida santa.

Augusto es hijo del antiguo socio de Miguel. Tras el suicidio de su padre, este se ofrece a ayudar a la familia: «siempre hay sitio para un muchacho inteligente, honrado e instruido. Si él quiere ganarse la vida trabajando no tendrá nada que agradecerme» (214). Pero tropieza con su inutilidad (213):

MIGUEL.- Pero ¿qué sabe hacer? Y, sobre todo, ¿qué está dispuesto

a hacer?

BEATRIZ.- ¡Es tan artista!

MIGUEL.- Artista ¿en qué? ¿Escribe, pinta, esculpe, hace música?....

BEATRIZ: El artista excelso crea en sí y para sí, guarda y se guarda, no hace caridades porque no necesita admiraciones. Su sueño es suyo y no lo prostituye arrojándolo a las multitudes. ¡Ya ves!

MIGUEL.- ¡Estética de millonario!

En una conversación privada entre madre e hijo hablan sin subterfugios. Beatriz intenta convencerlo de la situación extrema en que han quedado tras la desaparición de su padre, y de la conveniencia de aferrarse a la solución que ha sugerido Miguel, la boda con su hija Paulina (218):

BEATRIZ.- Date cuenta, hijo; no tenemos nada, nada en este mundo. ¡Y no servimos para nada! ¿Tú sospechas lo que es la miseria?

AUGUSTO.- (Sonriendo.) ¿Nada menos?

BEATRIZ.- Miseria, sí. ¡La negra, la abyecta, la amarga, la imposible! Te he criado como una flor de lujo. ¡Y eres mi vida! ¡No puedo soportar que tú... tú vivas necesitando! Eres de otra pasta. ¡Tienes derecho a todo!

AUGUSTO.- ...Me has criado mal.

Si en Augusto se critica la ociosidad de las clases acomodadas, en este caso venida a menos, en Beatriz, su madre, se parodia su superficialidad, e incluso frivolidad. Durante años ha vivido en la abundancia, sin cultivar otros valores que los del lujo. Instalada ahora en casa de Miguel, y a pesar de su situación económica desesperada, no se resiste a abandonar su estilo de vida (209):

MIGUEL.- (Sorprendido.) Ahora, a las doce y media. ¿A quién esperas?

BEATRIZ.- ¿A quién voy a esperar? ¡A mi doncella! ¡Ay, Dios mío! Augusto se empeñó en que no la trajéramos en el coche, porque

dice que huele a perfume barato y que le estropea la emoción del paisaje.

Abundando en la parodia, no puede reprimir la tentación de pintarse los labios sin parar en medio de sus quejas por la ruina en que se encuentra, sacando así de quicio a Miguel, que se indigna e ironiza sobre su desconsuelo (263-4):

BEATRIZ.- (Ofendida.) ¡Hijo, no soy tan tonta! (Suspira.) Bien me he preocupado yo también durante la dichosa enfermedad. ¡Y bien se me conoce! (Patética) ¡Seis kilos he aumentado en estos cuatro meses!

MIGUEL.- (Indignado.) Por lo visto, te engordan las preocupaciones.

BEATRIZ.- (Patética) ¡Naturalmente! Como que no he tenido humor para nada: ni masaje, ni gimnasia, ni régimen. Estoy hecha una facha.

De manera indirecta, un tema central en estos personajes es la deficiente educación que han recibido. La crítica del **atraso educativo** es uno de los temas que ocuparon a los autores coetáneos de **María Lejárraga**. Tanto **Baroja** como **Antonio Machado** clamaron contra la ignorancia como raíz de los males del país. En el campo teatral, **Arniches** se ocupó algunos años antes del tema en una de sus «tragedias grotescas» más conocida, **La señorita de Trevélez** (1916). Tras una burla cruel a una solterona, los miembros del «Guasa Club» son reconvenidos por Marcelino, el catedrático de la capital de provincia, que ve en ellos el símbolo de toda la sociedad (Arniches 2006: 101) :

¿En qué se parecen estos muchachos a los hombres cultos, interesados en el porvenir de la patria? [...] ¡En nada, en nada; absolutamente en nada! [...] ... la manera de acabar con este tipo tan nacional de Guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos.

Donde mejor se aprecia es en Paulina. Huérfana de madre, ha sido

criada por su padre. Es interesante la poca presencia de la madre en las obras de este periodo. Tan solo en **Es así** aparece, como protagonista, quizá por la necesidad de que se reproduzca el fatal abandono del marido en madre e hija. Paulina ha sido educada por las monjas, y ella misma lamenta la pobreza de su formación: «Cuando mi padre me sacó del colegio y me trajo a casa, yo era un animalejo sin alma. ¿Recuerdas? No sabía más que engarzar rosarios y hacer *frivolité*... ¡Pobres monjas!» (201). Una vez casada, en París, recibe la visita de su amiga Cecilia, que representa a la mujer nueva, liberada. Cuando esta ve las sospechas y celos de Paulina, le reprocha su concepción romántica del matrimonio, y le pregunta por sus lecturas (230-1):

CECILIA.- ¡Casi, casi! ¿Tú qué novelas lees?

PAULINA.- ¿Por qué?

CECILIA.- Porque pareces una heroína de Octave Feuillet. De eso hace casi un siglo, vida mía. Lee a Paul Morand, que está más a la última.

Octave Feuillet era un conocido autor de novelas de folletín, mientras que **Paul Morand** pertenecía al círculo de los simbolistas, movimiento que tanto influyó en **María Lejárraga**. Las referencias a autores literarios, pero también a mitos, como los de Psique y Cupido, o a ciudades, y movimientos culturales, son muy frecuentes en sus obras, lo que muestra la notable cultura de la autora. En este caso llama la atención la elección de dos autores franceses, lo que, si bien puede explicarse por situarse este segundo acto en París, sin duda tiene que ver también con su conocimiento directo de la literatura francesa.

Como vemos, el contraste entre las posturas de Paulina y Cecilia es enorme, como también lo es la de estas y Beatriz. Esto nos lleva a otro tema presente en **Sortilegio**, que es el del tratamiento de las figuras femeninas, y con él, el del feminismo.



6.4.6. Feminismo

Desde 1926, **María Lejárraga** forma parte del Lyceum Club, con feministas como **María de Maeztu** o **Victoria Kent**. Ya desde algunos años antes venía desarrollando una labor en favor de la educación de la mujer y sus derechos, sobre todo desde las páginas de **Blanco y Negro**, pero también en multitud de actos, como el que tuvo lugar el domingo 24 de febrero de 1924 en el Teatro Eslava de Madrid, del que ha quedado constancia en una caricatura realizada por **Fresno**.



Acto abolicionista en el Teatro Eslava. De izquierda a derecha, Victoria Kent, Beatriz Galindo, María Martínez Sierra, Aurora Riaño, Pilar Oñate y el Dr. César Juarros. Caricatura de Fresno. ABC 26-2-1924.

En la velada se defendió la abolición de la prostitución, y según la publicación, «La señora de Martínez Sierra afirmó la necesidad de que las mujeres tomen parte en la actividad política para hacer entrar la vida en la ley y la salud en la vida».

Desde esa perspectiva de defensa de los derechos de las mujeres, y desde el Lyceum Club, se criticaban los cuentos de hadas y las novelas románticas que, como las de **Octave Feuillet**, fomentaban ilusiones falsas como el matrimonio como único objetivo con el que conseguir la felicidad. Paulina es la representante de ese amor concebido como una pasión devoradora, enfermiza, consecuencia de un hechizo o «sortilegio» que anula la razón. Como vimos en **La hora del diablo**, en **Triángulo** o en **Es así**, la enamorada presa del amor es víctima de la infelicidad, y deja pasar el verdadero amor. Al igual que Soledad o Isabel, tampoco Paulina

corresponde al amor de Francisco, el encargado de la fábrica de perfumes que la quiere desde siempre y acaba alejándose de ella. Su amiga Cecilia no entiende ese amor irracional, y pregunta a Augusto: «¿Qué filtro envenenado le has dado a esta mujer?» (229). Y cree que debe de estar embarazada, porque de otro modo no puede explicarse su “histerismo” (230)

Aunque su feminismo puede parecer tibio en la actualidad, en realidad parte de una postura pedagógica, como siempre en la autora, y propia de un reformismo pragmático, que le permitió escribir un teatro que trastocó el discurso dominante de la época. **Vilches** y **Dougherty** resumen así la forma en que aparecía en los escenarios el tema de la mujer y el feminismo (1997, 23-24):

De las inquietudes creadas por la llegada a Madrid de formas de vida moderna la que más atención mereció en los éxitos de taquilla durante este lustro [1926-1931] fue sin duda la aparición de la «mujer moderna» en la sociedad española [...], lo habitual era encontrar una sátira del feminismo tanto en las adaptaciones de las obras extranjeras, como en las creaciones nacionales. [...] Era fácil sacar partido cómico del feminismo caricaturizándolo o simplemente llevando al escenario estereotipos de la 'mujer moderna'.

Un buen ejemplo de estas caricaturas fue **Teatro feminista**, el «apropósito» que representó **Jacinto Benavente** el 28 de diciembre de 1892, no sin intención, día de los Inocentes. En él, un grupo de feministas, que hace tiempo trabajan «por la emancipación de la mujer», y participan en una Revista científico-literaria... **La mujer redimida** pretenden sin éxito fundar un teatro que sirva de propaganda de la mujeres modernas, que buscan «la conquista de los derechos políticos para la mujer... el voto, la diputación, el gobierno... ¡Un gobierno de mujeres», y argumentan que «ahora es la ocasión, porque en todo caso sucedería como con el chocolate del cuento, más barato podría ser, peor, imposible...» (1916: 294).

Frente a estas caricaturas, en **Sortilegio** encontramos a dos hermanas, Cecilia e Isabela, jóvenes e independientes, para quienes el

amor y el matrimonio no son la única meta vital. Así, frente a la sufriente Paulina, las hermanas son mujeres que se erigen en modelos femeninos capaces de controlar y determinar sus vidas. Cecilia intenta tomarse con humor el lenguaje de folletín romántico que emplea Paulina cuando intenta explicar sus los sentimientos que le provocan las sospechas de desamor de Augusto (234):

PAULINA.- No sé nada, no sospecho nada, no hago más que angustiarme en el vacío. Hay algo, algo. Yo no sé dónde está ni en qué consiste. En el aire envolviéndome, arañándome, hablándome al oído, ino!, queriéndome hablar en una lengua que yo no entiendo, acercándose, alejándose, haciendo mucho ruido... desvaneciéndose.

CECILIA.- Una audición de radio en día de tormenta. Cómprate un Telefunken.

Cecilia se burla también de los tópicos trasnochados, como la identificación que hace Paulina de su amor por Augusto con el mito de Psique y Cupido, que considera un «motivo de reloj de chimenea ya un poquito pasado de moda» (235).

Su hermana Isabela, más joven, se muestra aún más emancipada. Viene a visitar a Paulina a París, y la acompaña su novio. Ella explica a Paulina por qué no tiene celos (236):

ISABELA.- Eso era en otros tiempos, cuando las pobrecitas solteras estaban suspirando por casarse y ellos sabían que no había más que llegar y besar el santo. [...] Volvamos a la naturaleza, hija mía. La hembra elige y ellos hacen la rueda. ¡Qué tontas hemos sido las de hace seis años! Verdad que nosotras queríamos casarnos principalmente por tener libertad, y las de ahora no se quieren casar por no perderla.

Llama la atención la libertad con la que se expresa la sexualidad femenina, ausente completamente en el teatro burgués. Augusto reprocha a Paulina su deseo sexual, y esta defiende que su amor es una entrega total, de alma y cuerpo (256):

Te quiero desatinadamente y de todas maneras, con toda mi alma y con todo mi cuerpo. ¡Es verdad! En tus caricias pierdo la razón y me muero en tus brazos. ¡Es verdad! Te deseo y no me da vergüenza confesarlo porque en mi deseo está lo mejor de mí misma, mi salud, mi alegría, mi anhelo de vivir y de darte mi vida.

Más adelante, Paulina se avergüenza de haber desnudado de esa manera sus sentimientos ante él. Tratará de despertar sus celos, siguiendo los consejos de Beatriz, que de puro egoísmo no sabe entender a su hijo, y es Francisco, el encargado de la fábrica enamorado de Paulina, quien parece ver su verdadera naturaleza: «Sois el día y la noche. A ti te gusta el sol, a él el foco eléctrico» (206). Poco tardará ella en enfrentarse a la verdad de su homosexualidad.



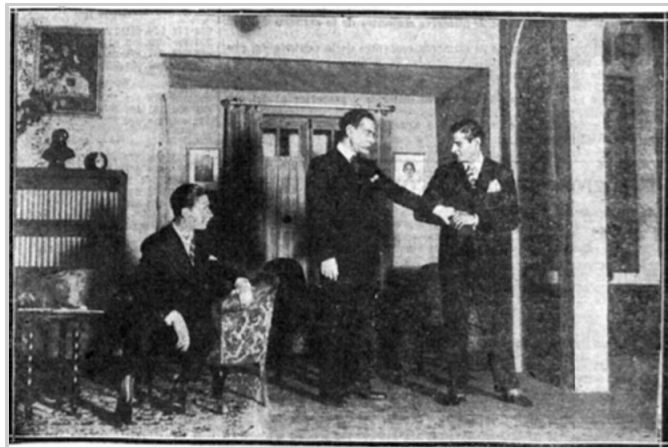
6.4.7. Homosexualidad

A finales del siglo XIX, la homosexualidad es un tema de debate social. Buen ejemplo es el ensayo de **Max Nordau** de 1892, traducido como **Degeneración** por **Nicolás Salmerón** en 1902, que condenaba el amor entre iguales como una perversión propia de la burguesía decadente. Prueba del interés que suscita el asunto es el ensayo de **Bernaldo de Quirós La mala vida en Madrid** (1901), que incluye a la homosexualidad entre las enfermedades y delitos como la prostitución o la delincuencia, y que, desde una postura regeneracionista, procuran diagnosticar y tratar. Ya en los años veinte, **Gregorio Marañón** muestra una postura más avanzada, con influencias darwinistas, en **Los estados intersexuales en la especie humana** (1929), donde expone la existencia de una bisexualidad de partida en los individuos, que dan lugar a la diferenciación sexual en la pubertad, dándose el caso de la «intersexualidad», que supone una interrupción o regresión.

En los años veinte, aparecen algunas muestras de homosexualidad en la vida social, como es el caso del Círculo Sáfico de Madrid, creado por la

escenógrafa **Victorina Durán** al amparo del feminismo representado por el Lyceum Club. En el Círculo participaban escritoras como **Elena Fortún**, **Matilde Ras** o **Rosa Chacel**, y figuras como **Victoria Kent**. **María Lejárraga**, a través del Lyceum Club, tuvo relación con ellas, y ayudó a Elena Fortún con sus primeras publicaciones, facilitándole una colaboración en **Blanco y Negro**.

También en el campo literario se extendía el tratamiento de la homosexualidad. Como vimos más arriba, **Rivas Cherif** trató el tema en **Un sueño de la razón**, y **Lorca** en **El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín** y en **El público**. Siguiendo a **Emilio Peral** (2021a), destaca también el tratamiento del asunto por parte de **Jacinto Benavente** en **De muy buena familia** y de los «novelistas galantes» **Antonio de Hoyos**, **Álvaro Retana** y **Alfonso Hernández-Catá**.



Escena de **De muy buena familia**, de **Jacinto Benavente**, representada en el Teatro Calderón. Foto: Pío. *El Imparcial*, 12-3-1931, pág. 6.

Jacinto Benavente, en la obra citada, presenta dos hermanos, uno de los cuales es homosexual, y decide acabar con su vida para no mancillar el nombre de su familia. El suicidio, como veremos, es la seña de identidad de muchas de estas obras, porque, como en las ya mencionadas de **García Lorca**, cuyos protagonistas homosexuales acaban inmolándose, en **El martirio de San Sebastián** (1927) de **Antonio de Hoyos**, el efebo muere atado a una columna martirizado como el santo; y en **El ángel de Sodoma** (1928), de **Alfonso Hernández-Catá**, el protagonista homosexual se tira al metro al no poder ejercer su libertad sexual.

Así pues, el tema de la homosexualidad en **Sortilegio** no es un hecho aislado, sino que se inscribe en un interés social creciente. El tratamiento del homoerotismo es de enorme dignidad. Augusto pertenece al tipo decadente, está envuelto en el nihilismo modernista del **spleen**. Aunque intenta representar el papel del «amante esposo», no consigue engañar a Paulina. Como le hace ver Leonardo, su amante (251):

LEONARDO.- Infeliz criatura. ¡No desvaríes! ¡Complicación y laberinto! ¡Pero si eso eres tú! Quintaesencia. ¡Pero si eso eres tú! ¡Afortunadamente! ¡Mentira, máscara, barro amasado en exquisita podredumbre! ¡Pero si eso eres tú! ¡Y no puedes ser de otra manera! Aire fresco, agua clara. Lo sencillo... ¡Ja, ja! Seis meses has pasado entre azahares, rosas y claveles, bajo el cielo azul, y, si no vuelves pronto al pantano, te mueres. ¡Déjame que me ría! Lo sencillo, lo claro, para ti, emperador de la penumbra refinada, para ti...

Hay un componente fatídico, muy presente siempre en las obras de la autora, que conduce también a Augusto al desenlace fatal.

Leonardo, el amante de Augusto, es un efebo «elegante, rubio, exquisitamente vestido con ademanes vivos y mirada miope, y un poco insolente» (232). El nombre elegido no es casual, pues recuerda el Leandro de **Los intereses creados** (1907), obra en la que se sugiere también una relación homoerótica. **Benavente** fue una gran referencia para el matrimonio Martínez Sierra, y en otras ocasiones más usó el nombre de Leandro, como recuerda **Emilio Peral** (2021a: 88), quien también apunta su posible relación con los **innamorati** de la **commedia dell'arte**, que solían tener el nombre de Leandro. El cinismo de sus comentarios, con los que consigue constantemente desvelar la falsedad en la que vive instalado Augusto, tiene en su base una doble intertextualidad. Por un lado, la pareja valleinclanesca de Max Estrella y Don Latino, que se arrastran como ellos por los tugurios parisinos en una bohemia trasnochada. Para mayor transparencia, los compañeros de farra se llaman Max y Darío, redondeando así el homenaje al incluir también a Rubén. La tercera es Magda, en alusión tal vez a **Magda Donato**, hermana de **Margarita Nelken** y periodista amiga de **María Lejárraga**.

Magda pregunta a Darío, al verlo turbado por el altercado que acaban de presenciar en el cabaret, si acaso se ha encontrado «con los sepultureros de Hamlet», en recuerdo de la famosa escena de **Luces de bohemia**. La otra base intertextual es la referencia al Rey Lear, que se arrastra por los páramos de la desesperación y el desconsuelo perseguido por los comentarios cada vez más cínicos de Yorick. El propio Leonardo se denomina bufón (251):

LEONARDO.- (Riéndose.) Espera, voy contigo.

AUGUSTO.- (Casi con terror.) ¡Tú no, tú no!

LEONARDO.- ¿Me tienes miedo? ¿A mí? ¿A tu sombra? ¿A tu bufón?
¿A tu perro fiel? ¿Me tienes miedo?

Hay respeto y comprensión por el homoerotismo de Augusto. La autora no juzga, tan solo muestra otra opción vital que reclama aceptación, en una línea cercana a la de **Gregorio Marañón**. Así lo exige Augusto ante las protestas de Paulina, en la anagnórisis final (280):

PAULINA.- ¿Tan despreciable soy, tan poca cosa, tan nada para ti?
(Abre los brazos y mira con desconsuelo.) ¿Qué tengo? ¿Qué me falta? ¿Qué hechizo malo llevo encima?

AUGUSTO.- (Sordamente y siempre sentado, más bien hundido en el sillón, porque su depresión nerviosa es tal que no tiene aliento para moverse.) No eres tú. No te angusties. Eres como todas, mejor que casi todas. Si alguna mujer hubiera podido llegar, no a mi corazón... ¡en él estás bien dolorosamente!... a mi deseo, habrías sido tú. Pero no puede ser (sordamente.) ¡No puede ser! (Lo dice con desolación, pero sin humillarse.)

PAULINA.- (Que no quiere comprender.) ¡¡Qué dices!!!

AUGUSTO.- (Hosco.) ¿No está claro?

PAULINA.- (Retrocediendo lentamente y mirándolo con desvarío.) No es posible que ninguna mujer... Pero, entonces (con ira dolorosa) eres un miserable!

AUGUSTO.- (Que, ante el insulto, al fin encuentra fuerzas para incorporarse.) ¡Silencio!

PAULINA.- (Que, al ver que intenta levantarse, retrocede hasta apoyarse en la pared.) Un desdichado...

AUGUSTO.- (Poniéndose en pie.) ¡Silencio! ¡No consiento!

PAULINA.- ¡¡Tú!!

AUGUSTO.- (Apasionadamente.) ¡¡Yo!! ¡Échame en cara un [mal], y más si te parece! ¡El mal que he cometido contra ti! Di que te he defraudado, que te he mentado, que te he atormentado. ¡Bien me duele! Di que en este momento, por mi culpa, aborreces la vida. Ódame, insúltame, por ti, solo por ti..., ¡por lo que tú has sufrido! (Con apasionamiento.) Pero ¡otra cosa no! Cada uno es cada uno y es como es, y siente como siente...

Como en las otras obras literarias del momento, Augusto pagará con su suicidio la incomprensión social. «Los errores se pagan» (281), dirá, antes de pegarse un tiro, quitándose definitivamente la máscara.



6.4.8. Escenografía

María Lejárraga es una mujer de teatro. Sus textos no son solo piezas literarias, sino espectáculos en ciernes, con las indicaciones de quien se preocupa por la puesta en escena. Son numerosos los ejemplos que hay en **Sortilegio**. Ya en la primera acotación proporciona una descripción acabada de la escenografía, en la que, por cierto, una vez más observamos la predilección de la autora por los jardines (193):

Empieza el mes de mayo y la rosaleda, en todo el esplendor de su florecimiento, forma un maravilloso laberinto de arcos, pedestales, cascadas, setos en todos los tonos de blanco, rosa y rojo. Unas cuantas palmeras altísimas, a cuyos lisos troncos se enredan rosales trepadores con profusión de flores amarillo limón, limitan la decoración por el fondo. Más allá de los troncos de las palmeras, se ven perdiéndose, en profunda lejanía, bandas de rosales enanos que forman riquísimo tapiz de colores hasta donde alcance la vista. En primer término a la derecha, inmensa higuera, como solo se ven en el Mediterráneo, que forma por sí sola un gran cenador a cuya

sombra hay una mesa y varios sillones de junco. Es por la mañana. El sol, que cae como lluvia de oro de un cielo profundamente azul, parece arrancar sangre y fuego a las flores. La sombra de la higuera forma grato contraste entre azul y verde con la orgía de vivos colores, azul de cielo, dorado del aire, rosa, rojo, amarillo de las flores.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Véase como muestra la acotación inicial de **Es así** (Martínez Sierra, 1996: 143):

Floencia.- Jardín de una de las 'villas' que, en los alrededores de la ciudad, suelen alquilarse amuebladas para extranjeros que vienen a pasar una temporada. El jardín es bonito, pero está descuidado. Es el mes de mayo y todo está en flor: rosales, peonías, alhelíes, jazmines. Cipreses, naranjos, arrayanes y boj es recortados.

La iluminación también se utiliza como elemento significativo, pues los sucesivos cuadros (tres en cada acto) van de la luz a la oscuridad, según la situación anímica de los personajes. Así, si el primer acto comienza como hemos visto, con una luz refulgente, acaba de noche, con una romántica luz de luna sobre el mar. El segundo acto, en cambio, discurre en París, sumidos los personajes, o bien en la habitación del hotel, o en el café de los barrios bajos. Puede decirse que la obra tiene una estructura circular, pues acaba en el mismo lugar, la finca La Temprana, de nuevo con una luz prometedora. Paulina parece recuperada de su crisis nerviosa y Augusto está pendiente de su bienestar. La autora prevé el mobiliario necesario (259):

Y, al fondo en lejanía, un azul intenso que tanto puede ser del cielo como del mar. Es una clarísima mañana de fin de enero. Algunos muebles cómodos sin pretensión de estilo. Lo único necesario es una mesita y dos sillones

Sin embargo, en el tercer cuadro del tercer acto dominará la oscuridad que acompañará el final trágico. No por ello evita el humor, rasgo significativo del carácter de **María Lejárraga**, con los ruiseñores, no gorjeado palabras amorosas como dicta el tópico romántico, sino

insultándose desafiantes (278):

La misma decoración del cuadro primero. Es de noche. La luz de la luna llena, intensificada por el reflejo del mar al fondo, entra en inundación caudalosa por las grandes puertas-ventana, poniendo en la habitación claros intensísimos y sombras temerosas. Se ve perfectamente (si bien un tanto irrealmente) sin necesidad de luz artificial. En el jardín trinan a más no poder dos ruiseñores, sin duda insultándose en desafío desesperado.

Es inevitable recordar las imposibles indicaciones de **Valle-Inclán** en **Martes de Carnaval** o **Luces de bohemia**. Es de sobra conocida la acotación que abre la escena segunda de esta última, en la que Max Estrella, buscando recuperar los libros empeñados, entra en la librería de Zaratustra, donde acompañan al librero diversos animales de compañía (1980: 14):

LA CUEVA de Zaratustra en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombro y cubren las paredes. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta, cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia, el gato, el loro, el can y el librero. Zaratustra, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente— promueve con su caracterización de fante, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero.

Abundan también las referentes al vestuario, que funcionan como códigos paratextuales. Véase como ejemplo de ello la primera aparición de Augusto, en la que, desde el principio, quiere presentar un personaje decadente, en la órbita del modernismo bohemio, pero desea también dejar claro que huye del tópico homosexual amanerado (202):

...elegantísimo. Viste completamente de blanco, con camisa floja y sin corbata, en desaliño un poco artificial, pero de muy buen gusto. Habla con suavidad y gentileza, pero sin afectación de ninguna clase.

Las acotaciones que guían la interpretación actoral, asimismo, son las propias de un director de escena. Es el caso de la sospecha que embarga a Paulina cuando ve el telegrama que ha recibido Augusto y comprende que su deseo apremiante de viajar se debe a que no quiere abrirlo (268):

Lo mira salir y se queda sin saber qué pensar, inmóvil en pie mirando al suelo. Levanta los ojos lentamente y mira, sin moverse, el telegrama. Vuelve a quedarse inmóvil en actitud de meditación dolorosa. Es preciso que su inmovilidad sea absoluta y hasta obsesionante.

El interés por los detalles escenográficos la lleva a explicar, en el prólogo a **Es así**, cómo se resolvió en los Estados Unidos la dificultad que suponen la variedad de decorados que necesita la obra. Resulta evidente el interés por los problemas escenográficos que demuestra la perspectiva global con la que contemplaba la dramaturgia (**Martínez Sierra** 1996: 139-140):

Aunque los tres actos de esta obra suceden en lugares distintos, para las representaciones en Norteamérica se hizo una estilización que sirvió para todos los actos, evitando el trabajo de cambiar la decoración. Ello se consiguió con un semicírculo fijo de columnas. (Lo mismo pudieran emplearse pilastras.) Ahí va algo parecido a un dibujo: [dibujo] Las columnas van unidas y sujetas con una cornisa.

En el primer acto, para dar la impresión de primavera en un jardín florentino, tras las columnas había un fondo purísimo y radiante azul. En los huecos entre las cinco columnas del fondo, se alzaban cuatro magníficos cipreses. El banco de mármol estaba a la izquierda del espectador; las mesitas para la máquina de escribir y los papeles, a la derecha. Unas cuantas sillas de jardín.

En el acto segundo, los intercolumnios estaban cerrados por espléndida cortina de damasco —Muebles lujosos.

En el acto tercero, las cortinas eran modestas, de tono gris y los muebles vulgares.

Entradas y salidas por los huecos de primero y segundo término.

El juego de luces creaba el ambiente necesario.

Acaso, en España, los cipreses resulten fúnebres. En Florencia no lo son, y tal vez el escenógrafo norteamericano recordó el verso de d'Anuzzio: 'Mentre i cipresi ridonno al mattino', pero pueden sustituirse con adelfas o granados en flor.

Asimismo, puede verse de nuevo su interés por los jardines. No olvidemos que la redacción de las obras la llevaba a cabo en su casa de Niza, en la que cuidaba un jardín. Es más que probable que la finca La Temprana esté de alguna manera inspirada en aquella finca. Esta perspectiva europea le proporciona una mentalidad más abierta que sin duda se nota en algunos personajes. La enorme cultura de la autora está presente también en las referencias cosmopolitas que salpican el texto, en el que se citan Londres, París, India, Buenos Aires (228-229); o cuando miente sobre el remitente del telegrama que desencadena el fatal desenlace le dice a su mujer que es un amigo de Oxford (269). No en vano, por aquellas fechas ya había traducido , como estudia **Juan Aguilera** (2012) a algunos de los mayores dramaturgos del siglo XX (**Sartre, Adamov, Anouilh, Ionesco, Maeterlinck, Thornton Wilder**) y a algunos clásicos, por añadidura (**Ben Johnson**, por ejemplo).



6.4.9. Andadura escénica de 'Sortilegio'

Se estrenó en Buenos Aires el 26 de julio de 1930, y se repuso repuso en 1942. En una carta a su amiga Collice Portnoff del 12 de septiembre de 1930, María, al parecer satisfecha, escribe: «Ahora hemos estrenado en Buenos Aires una obra nueva, **Sortilegio**, en la cual, por lo visto, gasté toda la sustancia gris que me quedaba y que afortunadamente parece haber tenido grandísimo éxito» (**O'Connor** 2002: 24). En efecto, la crítica bonaerense alabó la interpretación, «si no brillante, atinada», destacando el trabajo de Catalina Bárcena, Dicenta y Manuel Collado. También

alabaron unánimemente «las decoraciones de Fontanals, de una exquisita magnificencia»(1930c: 148). La producción en su conjunto fue elogiada, aunque con algunas salvedades. Por una parte, la consideraron «extraña en el repertorio» de la compañía, y más tratándose de **Gregorio Martínez Sierra**, que siempre se había distinguido por «la delicadeza y el sello de feminidad» que había empleado en otros temas (1930b: 27). Por otro lado, el crítico de **Caras y caretas** observa un desequilibrio en la composición de la obra, que incluso supone haber sido escrita en dos épocas, la segunda más precipitada, puesto que, mientras en los siete primeros cuadros muestra «verdaderas notas de valor que traslucen un ponderable regodeo intelectual, cuyos resultados se manifiestan en escenas tan atractivas como la de la boîte de ex hombres y la pseudo nupcial entre Paulina y Augusto», lo dos últimos cuadros, «sobre todo el penúltimo, acusan una precipitación lamentable, que perjudica seriamente el equilibrio y ritmo de la obra» (1930c: 148). El penúltimo cuadro, ciertamente breve, muestra la pantomima que lleva a cabo Paulina ante Francisco, aleccionada por Beatriz, como revancha por el rechazo de Augusto.



Catalina Bárcena. Buenos Aires. *Caras y caretas*, 9 de agosto de 1930

Caricatura de Gregorio Martínez Sierra con motivo del estreno de *Sortilegio* en Buenos Aires.

En lo que todos los críticos muestran sintonía es en el repudio de la homosexualidad, que ni siquiera nombran, como se comprueba en la denominación de «ex hombres» para los decadentes amigos de Augusto, «despreciables, que inspiran compasión» (1930b: 27), calificando a este como «un hombre de torcidos afanes sexuales» (1930a: 24), «de pestilente esencia» (1930c: 148). Alaba, el crítico de **Caras y caretas**, la fidelidad con que se ha retratado el «morboso tipo de Augusto», y el no

haber desvirtuado su carácter, dejándolo caer, como habrían hecho otros, en «jeremíacos arrepentimientos» que habrían adulterado la repulsa moral que merece su conducta. Apegado a una concepción del teatro como transmisor de los valores morales tradicionales, no concibe, al parecer, que la «fidelidad» (1930c: 148) con que ha retratado y mantenido al personaje no se debe a ninguna intención moralizante sino al deseo de no juzgar su opción sexual.

Desde estas representaciones bonaerenses, **Sortilegio** permaneció olvidada hasta que, tras la muerte de la autora en 1974, apareció en un baúl que fue enviado a sus sobrinos a Madrid con algunos efectos personales. La profesora **Patricia O'Connor** quiso publicarlo en 1976, en la revista **Estreno**, pero se encontró con la oposición de Catalinita, la hija de Gregorio y Catalina Bárcena, depositaria en aquel momento de los derechos, quien se negaba, según cuenta la profesora O'Connor, por razones morales, al considerar su «consejero espiritual» que trataba un asunto «escabroso» (O'Connor 2002: 24).

Las menciones que se hacían de la obra despertaron el interés del mundo teatral. En 2009, la directora, actriz, dramaturga e investigadora **Antonia Bueno Mingallón**, dirigió la lectura dramatizada de **Sortilegio**, que llevó a cabo el grupo DonesenArt, en el marco del Ciclo de Dramaturgas Republicanas. El interés de Antonia Bueno venía de atrás, pues el año anterior había representado **Solo para mujeres** (1913). El Ciclo de Dramaturgas Republicanas buscaba acercar al público el trabajo de autoras como **Mercè Rododera**, **Halma Angélico** y **María Lejárraga**. En lo relativo a **Sortilegio**, se destacó especialmente la audacia en el tratamiento de la homosexualidad y el suicidio, además del hecho de ser la primera vez que la obra se montaba en España, casi ochenta años después de su creación. La directora resaltó la perfecta construcción dramática de la pieza, la delicadeza en el tratamiento de temas tan sensibles y la actualidad de los problemas que aborda. El reparto estuvo integrado por Lucía Aibar, Alberto G.^a Baño, Miguel Ángel Herrero, Ana M.^a Martín, Juan Carlos Nogales y la propia Antonia Bueno, que tuvo la amabilidad de ceder algunas imágenes de la representación para la elaboración de este artículo.



Augusto y Paulina. Representación de **Sortilegio** por DonesenArt. Valencia, octubre de 2009. Cortesía de Antonia Bueno Mingallón

No tuvo por tanto **Sortilegio** el recorrido que tal vez hubiera merecido. Fue la última obra que firma con el nombre de Gregorio, y posiblemente su apuesta más arriesgada. Ella misma se lo reconocía a su amiga Collice Portnoff cuando decía que había gastado «toda la sustancia gris» al escribirla. Quizá haya que mirarla «con curiosidad y cariño, como a viejos retratos de familia», como decía que había que contemplar los personajes de **Es así** (Martínez Sierra 1996: 141), como se ven las tragedias griegas o las comedias de los Siglos de Oro. En la actualidad podemos apreciar la valentía en el tratamiento de temas sensibles que aún hoy son objeto de debate y por otra parte su audacia innovadora en aspectos formales como la renovación de la tragedia y la incorporación de procedimientos como el auto sacramental, el títere y el mundo del subconsciente.



Escena en el cabaret. Representación de **Sortilegio** por DonesenArt. Valencia, octubre de 2009. Cortesía de Antonia Bueno Mingallón

A partir de 1930, la quietud de Villa Helios habría de alterarse. Comenzaron unos años de cierta sequía teatral, pues se hizo prioritario el intenso compromiso político y social. Como en el caso **Antonio Machado, García Lorca** y otros autores contemporáneos, puso manos a la obra en la actividad cívica, multiplicándose como conferenciante, diputada socialista, articulista (propagandista, prefería llamarse) de temas feministas y de su nunca abandonada vocación pedagógica. Después vinieron la guerra civil y el exilio. Los años de la posguerra y de la dictadura franquista, formó parte de la **extensa España peregrina**. Su nombre cayó en el olvido hasta que la profesora **O'Connor** puso en ella el foco de sus análisis.

Su personalidad se va definiendo a medida que se profundiza en su obra, y ahora sabemos que **fue capital para el teatro español entre los siglos XIX y XX**. En los últimos años se multiplican las actividades alrededor de su legado: estudios; obras teatrales, como **Firmado Lejárraga**, con texto de **Vanessa Monfort** y dirección de **Miguel Ángel Lamata**; documentales como el de **Laura Hojman** titulado **A las mujeres de España. María Lejárraga**; biografías noveladas, como la de **Isabel Lizarraga** titulada **Luz ajena**; artículos; una reciente exposición en la Biblioteca Nacional sobre su figura con el nombre de **María Lejárraga: una voz en la sombra**; y finalmente, un congreso internacional, con el sugestivo título de **María de la O Lejárraga (1874-1974) y la Edad de Plata**. Prueba, todo ello, del interés que suscita su compleja personalidad, hasta hace bien poco casi desconocida.

Por fin, en 2021 pudo publicarse **Sortilegio** en la Editorial Cátedra, en edición de **Emilio Peral**, como anexo a su estudio **La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)**. Quizás sea hora de preparar una representación de una obra que sigue formulando no pocos interrogantes.



7. Referencias

7.1. Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, Juan (2012), «María Martínez Sierra, traductora: una lectura del teatro contemporáneo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 37:2, págs. 9–36.
- —(2023), «Prólogo» a *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, edición de Juan Aguilera Sastre, Sevilla, Renacimiento.
- ANÓNIMO (1930a), «Teatro. En su función de honor Martínez Sierra nos dio anoche una primicia», *La Prensa*, Buenos Aires, 26 julio, p. 24.
- — (1930b), «Sortilegio, extraña comedia de Martínez Sierra, se estrenó ayer», *Crítica*, Buenos Aires, 26 julio, p. 27.
- — (1930c), «Viernes, en la Ópera», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 9 agosto, p. 148.
- ARNICHES, Carlos (2006), *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!*, Edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra.
- BENAVENTE, Jacinto (1916), *Don Juan, La Farándula, La Comida de las Fieras, Teatro Feminista*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
- — (1929), *Vidas cruzadas*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando. •
- BLANCO, Alda: (2000): «Prologo» a María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Valencia: Pre-Textos, págs. 11-42.
- — (2006), «M Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra», *Arbor* CLXXXII 719 mayo-junio.

- BOBES NAVES, María del Carmen (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco-Libros.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2022), *La novela de un literato*, edición de Rafael M. Cansinos, Madrid, Arca Ediciones.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917). «Martínez Sierra». *La revista quincenal*, nº 4, 25 de julio. Barcelona.
- COLLADA, Fernando, (2010), *Los géneros chicos*, Madrid, Ed. del Orto.
- DÍEZ CANEDO, Enrique (1928), «Un estreno y una presentación de compañía», *El Sol*, 25 de marzo.
- DOMÉNECH, Fernando (2004), *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.
- — (ed.) (2016), *Manual de dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- DOMÍNGUEZ, Antonio (1911), *Madrid cómico*: Número 58, Madrid, 25 de marzo.
- DOUGHERTY, Dru (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos-Espiral.
- — (1997) *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Fundamentos.
- ETAYO GORDEJUELA, Juan y Miguel, (2022) *El género chico o la fiebre teatral española de la Belle Époque*, Madrid, Ed. Casimiro.
- GARCÍA LORCA, Federico (1992), *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar.
- GULLÓN, Ricardo (1961), *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico.
- JONES, Joseph R (2004), «María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista», *Berceo*, 147, págs. 55-95.

- MACHADO, Antonio (2007), *Campos de Castilla* [1917], Ed. De Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ RUIZ, José [Azorín] (1962), *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ SIERRA, María [Lejárraga, María] (1930a), *Triángulo. La hora del diablo*, Madrid, Renacimiento.
- — (1930b) «No le sirven las virtudes de su madre» en *Eva Curiosa*, Madrid: Renacimiento págs. 63-70.
- — (1960) *Fiesta en el Olimpo*. Buenos Aires: Aguilar.
- — (1996), *Es así*, en *Teatro escogido*, Ed. Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, ADE.
- — (2021), *Sortilegio*, en Peral, Emilio, *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890 - 1936)*, Madrid, Cátedra.
- — (2023). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* [1952], edición de Juan Aguilera Sastre, Sevilla, Renacimiento.
- MESA, Enrique de (1928), «El estreno de anoche en el Calderón», *ABC*, 25 de marzo.
- MUÑOZ-ALONSO, Agustín (2004), «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 20, págs. 69-86.
- O'CONNOR, Patricia (1987), *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración* (trad. española), Madrid: La Avispa.
- — (2002) «Sortilegios de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra», en: Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, Logroño 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre 2001, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, págs. 15-34.
- — (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*,

Madrid, Revista de Occidente.

- PERAL VEGA, Emilio (2021a), *La verdad ignorada. Homoerotismo masculino y literatura en España (1890 - 1936)*, Madrid, Cátedra.

- — (2021b), «*De sentidos guarnecido y potencias ilustrado*» *La recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1927), «El surrealismo en el teatro», *ABC*, 31 de marzo.

- SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio (2002), *Sinrazón*, en *Teatro español de vanguardia*, Ed. Agustín Muñoz Alonso López, Madrid, Castalia.

- TORRE, Claudio de la (2002), *Tic-tac*, en *Teatro español de vanguardia*, Ed. Agustín Muñoz Alonso López, Madrid, Castalia.

- UGARTE, Eduardo y LÓPEZ RUBIO, José (2002), *De la noche a la mañana*, en *Teatro español de vanguardia*, Ed. Agustín Muñoz Alonso López, Madrid, Castalia.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1980), *Luces de bohemia* [1924], Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

- — (1994), *Las galas del difunto*, en *Martes de Carnaval* [1930], Edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe.



17.2. Créditos del artículo, versión y licencia

COLLADA, Fernando (2025). «'Sortilegio', de María Lejárraga, y la renovación teatral de la Edad de Plata». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo»*. Año XII. N.º 15. ISSN 2341-1643 [URI: <https://letra15.es/L15-15/L15-15-11.Fernando.Collada-SortilegiodeMariaLejarragaylarenovacionteatraldelaEdaddePlata.html>]

Recibido: 6 de junio de 2025.

Aceptado: 30 de junio de 2025.



Licencia Creative Commons: Reconocimiento – CompartirIgual (by-sa): se permite el uso comercial de la obra y de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Letra 15 

[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)

[Quevedo-IUCE](#) |

