

ARAQUISTÁIN ANTE «EL TEATRO IBSEN» COMO IMPOSIBLE DRAMÁTICO ESPAÑOL

María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

IEMYRhd/Universidad de Salamanca

szleon@usal.es

A lo largo de las primeras décadas del siglo XX un significativo número de escritores reflexionaron acerca de la crítica situación que atravesaba el teatro español. Luis Araquistáin, Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno, Enrique de Mesa, Ricardo Baeza entre otros muchos manifestaron sin ambages su rechazo al teatro de los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Muñoz Seca o Jacinto Benavente. A su modo de ver, este modo de interpretar la escena no constituía sino el triunfo de una serie reiterada de fórmulas cómicas de éxito que garantizaban por igual los beneficios de los empresarios que la ruina del teatro español. Este, de pasado glorioso, necesitaba de una regeneración que pasaba por respetar al público, educar a la opinión pública y hallar nuevos referentes dramáticos más allá de nuestras fronteras (Vilches y Dougherty, 1997: 62-68 y 171-190).

Entre estos últimos autores podría encontrarse Ibsen (Siguán, 2003). Sin embargo, el autor noruego se representaba poco en los escenarios españoles¹ y, lo que le parece más lamentable a Araquistáin, sin que ello causara pesadumbre alguna. Por tal motivo utiliza varios capítulos de su obra *La batalla teatral*, publicada en 1930, a analizar las causas de tan significativo desinterés². Araquistáin emprende en sus artículos una auténtica cruzada intelectual contra el desdén de las compañías y el escaso o nulo aprecio que dispensaba el público al dramaturgo noruego. El crítico se siente obligado a reflexionar sobre este hecho pero sobre todo a educar al público en el aprecio del teatro ibseniano por lo que con sus comentarios irá desentrañando sus valores y reclamando, como propugnó Bernard Shaw, su derecho a establecerse también en España como canon de la escena moderna (2013: 165).

¹ Se representó la obra *Espectros* a cargo del actor Tallaví, *La dama del mar* se escenificó en Canarias por la compañía de Lola Membrives, y el resto de los títulos *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, *Juan Gabriel Borkmann* y *Hedda Gabler* encarnada por Magarita Xirgu (Araquistáin, 78; Gregersen, 1936; Siguán, 1990; Rubio Jiménez, 2006).

² Araquistáin fue un periodista mordaz, inteligente y polemista que dirigió la revista *España* entre 1916 y 1922 y de *Leviatán* pero también un político activo próximo a Largo Caballero. Militó en el partido socialista expresando con claridad sus ideas antiliberales (Araquistáin, 2013 y Bizcarrondo, 1975).

1. El compromiso ibseniano y su teatro poético

La desolación del crítico se declara en las palabras con las que inicia su juicio: «La indiferencia de los españoles hacia la dramaturgia ibseniana es grave porque una de dos: o Ibsen es un valor falso y, en ese caso, los españoles tienen razón en desdeñarle, o no es un valor falso, y entonces alguna deficiencia hay en el intelecto o en la sensibilidad del público español» (Araquistáin, 1930: 78).

Araquistáin no comprende semejante desprecio que, en última instancia, es producto de la ignorancia y falta de educación teatral del público español. En líneas muy generales, Ibsen representaba al dramaturgo comprometido con lo más profundo del ser humano y con la sociedad de su tiempo. Constituía, por tanto, un autor capaz de configurar dramáticamente una visión de sus contemporáneos alejada de los tópicos con que se entretenía la burguesía española (Vilches y Dougherty, 1997). Como algunos críticos del momento, entre los que se encuentra Unamuno, Araquistáin se niega a no contribuir a la «regeneración del teatro español»³ explicando a la opinión pública que debe ampliar sus horizontes literarios admirando y, si fuera posible, importando, los méritos de autores contemporáneos cuya maestría ejemplifica una actualización del arte dramático basada en el compromiso intelectual y social que Ibsen adquirió para con su tiempo: «El autor victorioso no solo entretiene a sus contemporáneos mejor que otros autores, sino que interpreta como nadie la conciencia de su generación, sus ideales o su falta de ideales. Su arte es un arte representativo de un pueblo o de una época» (Araquistáin, 1930: 7-8).

En efecto, para Araquistáin, la función del dramaturgo consiste en *interpretar* el mundo y al hombre más que en procurar un amable entretenimiento. La diversión o el esparcimiento es una consecuencia que se halla implícita en el arte dramático pero que no debe constituir un fin en sí mismo. El teatro puede contener espectáculo y debe causar goce pero este debe trascender el lenguaje y la forma dramática. Ha de proceder de la comunicación de una visión existencial y moral, en sentido amplio del término, de la vida. La obra ha de representar, por consiguiente, lo que el propio Araquistáin denominó «la conciencia ambiente» (1930: 8).

No obstante, esta no se hallaba representada en la ignorante burguesía del momento, que alentaba el negocio de las empresas teatrales demandando un teatro lúdico y superficial⁴. Muy al contrario, la renovación dependía de que los dramaturgos del presente, como lo hicieron los del pasado, focalizaran su atención en otro sector del público, el que genéricamente se denomina el *pueblo*. Para Araquistáin, socialista convencido, existe una obvia correspondencia entre la decadencia del teatro español y el poder económico y político de las clases medias. La burguesía, que disponía de recursos para ejercer su influencia en la vida pública, había convertido, al decir del crítico, el teatro en el reducto donde reivindicar y poder contemplar un imagen pueril de sí misma: «El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros» (1930: 20-21). El problema es que la existencia de una clase social ascendente no sirve para

³ Se alude aquí al conocido artículo de Miguel de Unamuno «La regeneración del teatro español» publicado en 1836 (Unamuno, 1959: 1343-1373).

⁴ La crítica contemporánea, sin embargo, ha puesto en valor este teatro. Véase el estudio introductorio de Romero Ferrer, 2005.

expresar escénicamente «la constitución o la radical transformación de una sociedad en torno a una nueva idea de la vida [...] o de un nuevo concepto del Estado» (1930: 25). Sirve tan solo para arraigar la comedia que se convierte en la expresión de la ruina interna que socaba a la sociedad (1930: 25). Precisamente por ello, hay que reclamar un regreso del teatro a la esencia misma del *pueblo* (Rodríguez Sánchez de León, 2016).

Este último ha desaparecido del teatro contemporáneo y, como consecuencia, el arte dramático ya no se apoya «en los perennes sentimientos de humanidad espontánea, de simpatía ingénita, que son siempre la esencia de un pueblo naturalmente capacitado para interesarse por el ser en sí, en su dramática inmanencia, sin prejuicios y sin hipocresías». Se ha convertido así en «un arte de alfeñique, deleznable y desustanciado, verdaderamente deshumanizado y anodino» (1930: 19). Contrasta esta situación con la existente durante el periodo clásico antiguo o durante el Siglo de Oro español. En ambas épocas se encontraba dominado por una aristocracia intelectual, al autorial, que, en tanto que educadores, se dirigía a un pueblo que respetuosamente iba al teatro a aprender y a emocionarse asumiendo su condición de «educandos» (1930: 17). Existía entonces, asegura el crítico, un respeto bidireccional, hacia la creación literaria de un lado y de otro hacia el público, que permitía al dramaturgo la escritura en libertad tanto como para incorporar temas político-sociales que Araquistáin relaciona con la lucha de castas y de clases (1930: 18). *El alcalde de Zalamea* o *Peribáñez* son los ejemplos aducidos de esa interpretación dramática del sentimiento popular que juzga imposible en el teatro contemporáneo (Araquistáin, 1930: 17).

Lejos de ello, el teatro del día ha prescindido de la aristocracia, sobre todo de la intelectual o reflexiva:

En España, el teatro ha dejado de ser para los llamados intelectuales liza de formas y de ideas [...]. Esto es funesto para el arte escénico que así se priva de la colaboración de los hombres más inteligentes de nuestro tiempo, ya sea directa, como autores, ya indirecta, como crítica creadora. Pero también puede ser un síntoma de la crisis por la que pasa actualmente la inteligencia española, demasiado «autista» o ensimismada, desarticulada e infecunda para apasionarse por un gran arte, social y arquitectónico por excelencia, como la literatura dramática (Araquistáin, 1930: 18-19).

Coincide Araquistáin en esta queja con Miguel de Unamuno. Para este último, el divorcio del pueblo es el mal mayor del teatro actual porque, al hacerlo, ha dejado de penetrar en su «vida dramática»: «El teatro no vive ya del pueblo ni busca sustento en las entrañas de este; vive de sí mismo» (Unamuno, 1959: 1351, 1352). Araquistáin y Unamuno reivindican, pues, la devolución del teatro a su legítimo dueño, el pueblo. En palabras de este último:

Del pueblo, masa relativamente homogénea, origen y fuente de donde toda la diferenciación surge y adonde vuelve para resucitar en incesante palingenesis, plasma germinativo de las naciones y raíz de la inmortalidad, principio de la continuidad en espacio y tiempo de las naciones todas, del pueblo brotó el drama (Unamuno, 1959: 1366)⁵.

⁵ En esta línea se inscribe también Enrique de Mesa, detractor también del teatro de los hermanos Álvarez Quintero. En sus *Apostillas a la escena* de 1929 aclara: «La resurrección del teatro solo puede lograrla una dramática popular, algo que encarne ideas y sentimientos comunes a todos [...]. Pero no debe confundirse lo popular con lo plebeyo» (1929: 16).

Para Unamuno y Araquistáin es tal la relación existente entre drama (que no comedia) y pueblo que la historia de nuestro teatro resulta admirable debido a la interrelación entre lo popular y lo erudito: «Cuando las dos tendencias se unen y el proceso docto informa al vulgar tomando de él materia y alma, el drama sube en excelencia, pero siempre que los doctos se apartan del pueblo, caen ellos en el cultivo de vaciedades muertas y el pueblo en recrearse con truculentos disparates» (Unamuno, 1959: 1345)⁶. De hecho, para Unamuno en ese arraigo del teatro se podrá encontrar el camino de una regeneración tan española como europea y contemporánea: «Quieren los ingenios bien intencionados que nuestro teatro sea español, europeo y contemporáneo, y esto solo se encuentra en el pueblo» (Unamuno, 1959: 1354, 1364, 1368)⁷.

Es en este contexto en el que Araquistáin reivindica el teatro de Ibsen como referente universal del teatro contemporáneo. Le sitúa a la altura dramática de Shakespeare y lo expresa diciendo: «Siempre habrá hombres y mujeres que en los héroes y heroínas ibsenianos vean la imagen de sus sueños y la tristeza de sus fracasos» (1930: 79). Sin embargo, juzga Araquistáin, que esa universalidad no es apreciada debido a la adscripción del teatro ibseniano a las costumbres y ambientes noruegos: «No obstante su universalidad, el teatro de Ibsen flota en ambientes naturales y sociales típicos de la tierra donde nació» (1930: 81). Esa semejanza geográfica y aun religiosa es la que, a su juicio, podría imposibilitar un primer acercamiento a su dramaturgia, lo cual a Unamuno le parece que está poco justificado. Dice este último:

Tal vez no sea la sociedad noruega actual más semejante a la nuestra que la pasada sociedad española que si con este nos une la sucesión con aquella la coexistencia. La estructura económico-social de nuestra actual sociedad española, estructura que forma la verdadera base de las variaciones en el carácter de un pueblo, es más análoga acaso a la estructura económico-social de la actual sociedad noruega que a la de nuestro pueblo de los siglos xvi y xvii (1959: 1355).

No obstante, lo que ambos autores observan es que al público español le resulta difícil superar su circunstancialidad para apreciar el trasfondo humano que su teatro contiene: «La cabeza de Ibsen toca todas las cimas de la conciencia humana pero sus pies no se desarraigan de la tierra nativa. Se universaliza localizándose» (1930: 81). Ahora bien, lo más difícil de instaurar en la escena española es su sentido poético del drama.

El teatro español, y con él su público, es realista por definición. Por el contrario, el de Ibsen es poético y simbólico. A este respecto, escribe Araquistáin:

Digámoslo sin vacilación: si el teatro de Ibsen tiene algo de confuso es lo que tiene de poético. [...] Como la música, como la religión, la poesía auténtica trabaja sobre lo inefable, sobre estados de conciencia tan imprecisos que solo se pueden expresar en imágenes y símbolos. La poesía siempre es oscura... para los espíritus antipoéticos, para los realistas. Hay naturalezas que tienden a disolver los contornos sensibles del mundo exterior y los límites del conocimiento racional, en un anhelo de diluir la realidad en una dimensión

⁶ Esa interrelación entre pueblo y dramaturgo es expresada por Pérez de Ayala: «La visión íntegra de la vida la engendran los pueblos, las *culturas*; el poeta finalmente la singulariza en un vértice estético» (1948: 140).

⁷ En defensa de estos dramaturgos y de nuevo contra la comedia o, más bien sus excesos, escribe A. Hernández un artículo que contrasta con la opinión de M. Martínez Espada para quien la renovación del teatro español ha de realizarse a partir de la tradición propia más que por la asimilación de modelos europeos (desde Shakespeare a Ibsen) (1900: 34-40).

cósmica. Son los temperamentos poéticos. Otras, al contrario, se esfuerzan por concretar el misterio que envuelve al universo y los sueños que pueblan el alma. Son los temperamentos realistas (1930: 82).

Y España y los españoles tienen, para este mismo crítico, una mentalidad realista. «La literatura española es esencialmente antipoética, terriblemente realista» (1930: 83), afirma. El problema es que dicho realismo no es solo una cuestión de forma literaria. Más bien esta es la consecuencia de una mentalidad aprisionada en los límites de la finitud de lo concreto y de lo posible (Pérez Bowie, 2004 y Rodríguez Sánchez de León, 2016). Su percepción del mundo y de la existencia resultan, por lo mismo, convencionales, serviles e intrascendentes:

El español [...] es un realista empedernido [...]. Prefiere cristalizarlo todo en su conciencia que dejar a su conciencia diluirse en la infinitud. [...] Su realismo le lleva, en política, a sacrificar la idea de libertad personal al hecho del Estado; en religión, a supeditar el sentimiento difuso a la Iglesia concreta y al ídolo materia; en arte, a posponer el símbolo vago a la forma naturalista; en ética, a someter el impulso individual a la norma colectiva. [...] La literatura española [...] es una literatura al servicio del Estado, de la Iglesia, de la familia, de todas las concreciones históricas. ¿Cómo un pueblo así puede comprender un teatro que, como el de Ibsen, representa todo lo contrario: poesía contra realidad, personalidad contra sociedad, verdad ética contra convencionalismo? (Araquistáin, 1930: 83).

Ese es el motivo por el que el teatro de Ibsen resulta incomprensible para sus contemporáneos. A este respecto, Unamuno cree, sin embargo, que la poeticidad simbólica de Ibsen no nos es históricamente tan ajena. Constituye, a su modo de ver, un psicologismo del alma que constituye la esencia del drama de conceptos y este tiene un antecedente histórico nacional en los autos sacramentales y los dramas alegóricos:

Con el psicologismo vuelve al teatro, remozado y vigorizado en baño de mayor realidad, el espíritu que informó nuestros autos sacramentales y los dramas alegóricos; vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos. Bienvenido, sí, porque los conceptos tienen, como los hombres, vida interior y dramática y alma; un concepto es una persona ideal llena de historia y de intrahistoria. [...] No son ya alegorías sino conceptos más concretos y encarnados, pero son como los viejos, verbo hecho carne, símbolos. El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nuestra vida (Unamuno, 1959: 1363).

2. La individualidad, el matrimonio y la mujer como temas ibsenianos

Sea como fuere, es decir, se considere en su conexión histórica o al margen de ella Ibsen se valora por lo que de alma y vida interior contiene su teatro. Para Araquistáin, hay en su obra dramática una universalidad que lo hace trascendente. Más allá del ropaje simbólico y de su dificultad receptiva, el teatro de Ibsen constituye una exaltación del individualismo entendiendo por tal «seguir la ley de la propia personalidad» (1930: 84). A este respecto, Araquistáin interpreta el tema ibseniano del matrimonio y el protagonismo de la mujer desde su defensa a ultranza de la singularidad individual. Para Ibsen, el adulterio, sobre todo el físico, no constituye sino una consecuencia del adulterio moral. Este —explica Araquistáin— implica la peor de las infidelidades que es la que uno comete contra sí mismo: «Venderse, darse por interés, prostituirse, aunque la operación se cubra con el manto del matrimonio, es en el teatro de Ibsen el mayor crimen en que pueden incurrir un hombre o una mujer» (1930: 84-85).

Y, a su modo de ver, esa es la razón fundamental por la que en España se recela de Ibsen. El concepto de matrimonio más instaurado en la sociedad es el que lo comprende sobre la base del sacrificio, según se encargó de transmitir la religión y el Estado. En cambio, su teatro reniega de ese utilitarismo antirromántico y propone al hombre y a la sociedad en su conjunto adoptar la verdad y la libertad como fundamentos de su existencia (1930: 86). En opinión de Araquistáin, Ibsen aúna libertad y verdad y las representa en el motivo de la personalidad:

Todos los héroes y heroínas del teatro de Ibsen pueden clasificarse en dos categorías, en seres leales o desleales a su personalidad, a la misión trascendente que cada criatura debe cumplir en la vida. La lucha por la personalidad es el tema de sus dramas. [...] Pero obsérvese que en Ibsen la personalidad es todo lo contrario del egoísmo (1930: 88 y 91).

Aunque Araquistáin no deja de descifrar el teatro de Ibsen en la dimensión pedagógica y política que emana de sus convicciones socialistas, lo relaciona con una moral íntegra que, en última instancia, atribuye a una ética cristiana purificada. Quiere esto decir que implica una revisión de los valores cristiano que, en su versión más auténtica, impiden el autoengaño tanto como el engaño público:

Obsérvese que en Ibsen la personalidad es todo lo contrario del egoísmo. Una mujer egoísta se conformará con que la mimen y la agasajen, aunque sea tratándola como una muñeca. Una mujer personal, como Selma, querrá, al contrario, que le pidan sacrificios, que se la valore por su capacidad para el altruismo. De este modo, el individualismo radical de Ibsen se resuelve, paradójicamente, en la forma más sublime de la conducta; en la abnegación, en la negación de sí mismo [...]. La personalidad logra su realización perfecta dándose plenamente a los otros. En el fondo de la ética ibseniana --y una ética dramatizada con insuperable poesía es toda su obra— palpita la más pura concepción cristiana, aunque poco templada por la piedad. Ibsen es un puritano intransigente (1930: 91-92).

Se justifica así el abandono de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas*, como un sacrificio personal, como una búsqueda de sí misma en soledad y nunca como un castigo social. De ahí que la decisión de Nora pudiera indignar a la burguesía europea. Nora huye de lo que se espera de una esposa y madre tradicional por lo que su marcha es un acto de libertad. Como contrapunto, Ibsen crea el personaje de la señora Alving de la obra *Espectros*⁸. Obligada a volver a casa tras ser sermoneada por el pastor Manders, representa a la mujer resignada y débil que acepta la continuidad de un matrimonio de conveniencia con un marido disoluto. Ibsen va construyendo así de forma orgánica un universo femenino que no solo refleja o auspicia la insurrección femenina sino que, a través de sus heroínas, construye los principios de una realidad social transformadora. La mujer, y no el hombre, relegado casi siempre a una presencia secundaria en su teatro, protagonizará ese cambio social que el autor noruego configura con su teatro. El establecimiento, pues, de un sistema orgánico contribuye, como explicaría Bernard Shaw, a generar la discusión o, mejor dicho, a convertirla en elemento técnico de su teatro: «La discusión conquistó Europa con *Casa de muñecas* de Ibsen y ahora el dramaturgo serio reconoce en la discusión no solo la demostración principal de sus facultades más sobresalientes sino el verdadero centro del interés de la obra» (2013: 151).

⁸ A su vez Nora está episódicamente presente en *La unión de la juventud* y *Los pilares de la sociedad*.

El teatro de Ibsen se sustenta, por consiguiente, sobre estos dos pilares. De un lado, el hecho de que otorga un sentido unitario a su producción:

No espera a que la vida o la literatura le den asuntos o fábulas interesantes. Los temas le salen de dentro, son ideas antes que acciones o caracteres. Y, con frecuencia, no se limita a desarrollar una idea en una sola obra sino que la lleva de una a otra, hasta que la ha expuesto por completo. [...] Su círculo temático tiene poco radio, pero lo que pierde en extensión lo gana en profundidad (1930: 87).

De otro, que alienta la *discusión* trascendiendo con sus interrogantes la ortodoxia y resolución de un final convencionalizado. Cuando Nora exclama: «Tenemos que sentarnos a discutir todo lo que ha sucedido entre nosotros», Ibsen está construyendo la forma nueva del drama. Este surge del conflicto que desencadenan en el ser humano el cuestionamiento de los ideales más arraigados y de las formas de convivencia más admitidas. Los ideales tradicionales se desestabilizan al ser representados por caracteres netamente humanos que dramatizan los problemas tal y como estos se producen en la vida.

Esa coherencia interna del «teatro Ibsen», el hecho de que su ética proceda de la integridad moral del individuo en su expresión individual más pura y que aliente la discusión como efecto social trascendente basado en la expresión argumentada de las propias dudas existenciales que acucian al individuo y a la sociedad contemporánea, convirtieron a Ibsen en un ejemplo de un nuevo quehacer dramático que Araquistáin reivindicó para la escena española. Nada le hubiera agradado más que poder suscribir las siguientes palabras de Bernard Shaw:

Diez años después de la representación de *Casa de muñecas* en Londres el público se ha vuelto tan crítico hacia los rasgos más obvios y trillados de los métodos de Sardou que se ha vuelto peligroso recurrir a ellos, y los autores teatrales que insistían en construir obras a la vieja manera francesa perdieron terreno no por falta de ideas sino porque su técnica resultaba insoportablemente anticuada (2013: 155).

Referencias bibliográficas

- ARAQUISTÁIN, L. (1930): *La batalla teatral*. Madrid, Compañía Iberoamericana.
- (2006): «Ibsen en España», *ADE Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, 110, pp. 41-43.
- BIZCARRONDO, M. (1975): *Araquistáin y la crisis socialista en la II República. Leviatán (1934-1936)*. Madrid, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ MUÑIZ, I. (2016): «La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español», *Cartas hispánicas*, 006.
- GREGERSEN, H. (1936): *Ibsen and Spain*. Cambridge, Harvard University Press.
- MARTÍNEZ ESPADA, M. (1900): *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid, Ducazcal.
- MESA, E. de (1929): *Apostillas a la escena*. Madrid, Renacimiento.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1940): *Las máscaras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2004): *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a. J. (2016): «El teatro de Unamuno: del realismo y la pasión trágica», *Anales de Literatura Contemporánea*, 41.2, pp. 179-199.

ROMERO FERRER, A. (2005): *Antología del género chico*. Madrid, Cátedra.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (2006): «Así pasen cien años: notas sobre la primera recepción de Ibsen en España», *ADE Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España*, 110, pp. 30-33.

SHAW, B. (1890): *La quintaesencia del ibsenismo*. Madrid, Cinca, 2013.

SIGUÁN, M. (1990): *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

——— (2003): «Ibsen en España», en J. HUERTA CALVO, coord., *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, II, pp. 2155-2179.

SZNDONI, P. (1978): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

UNAMUNO, M. de. (1959): *Teatro completo*. Ed. M. García Blanco. Madrid, Aguilar, 1973.

VILCHES, F. y DOUGHERTY, D. (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos.