

DIEZ-CANEDO Y LA CONDICIÓN DEL TEXTO TEATRAL: ANTE BRAGAGLIA Y VALLE-INCLÁN

ANTONIO GAGO RODÓ
Universidad Autónoma de Madrid

El director italiano de teatro experimental Anton Giulio Bragaglia se sumaba en 1930 –13 de enero– a la programación de la cultura viva en la Residencia de Estudiantes de Madrid con una conferencia sobre el “Nuevo teatro técnico”, concediendo de esta manera al teatro su condición de materia de investigación¹.

En primer lugar, Bragaglia dirigió su rechazo contra el teatro realista, de preferencia burguesa, alejado de la sensibilidad moderna, proponiendo a su vez un realismo íntimo. Bragaglia fue presentado como ejemplo de esta nueva aspiración e identificado –dentro de la figura central del director de escena– como integrante de la vanguardia “futurista” que, por tanto, tendía a la experimentación, pero expresando su provisionalidad –en espera de un nuevo *auctor*, en coincidencia con Reinhardt y otros (Sánchez, pp. 11, 225)–, e iniciando un “programa mínimo” de ensayo de sistemas nuevos, ya fuese sobre obras clásicas o nuevas, aunque sin concebirlos como el nuevo drama (aspiración máxima) y que fuesen la apertura a la escena experimental².

Bragaglia fue recibido como teórico y práctico del teatro que trataba de poner las bases para la creación y conceptualización de un nuevo arte, de un teatro nuevo, cuyo programa consistiría en una acomoda-

¹ Antòn Giulio Bragaglia (Frosinone, 11 de febrero de 1890 – Roma, 15 de julio de 1960). Creó la fotodinámica (1911) y realizó la primera película de vanguardia *Perfido incanto* (1916). Fundó la Casa d'Arte Bragaglia en 1918 y dirigió el Teatro degli Indipendenti (1923-1936) y el Teatro delle Arti (1937-1943). La conferencia, aquí comentada, se acompañó de una charla sobre literatura dramática en casa de Ernesto Giménez Caballero (“Una conversación con Bragaglia”).

² Verdone (p. 89) consigna que Bragaglia “quiso seguir y representar todas las corrientes artísticas, desde el dadaísmo al expresionismo, desde el surrealismo al imaginismo de Umberto Barbaro y al novecentismo bontempelliano”, pero “dedicó amplio espacio a los autores futuristas” y “se sirvió de la obra de los arquitectos de escena futuristas (Marqui, Prampolini, Pannagi, Paladini, Fornari, Valente)”, además, añadió, de escenógrafos y teóricos tan experimentales como Enrico Prampolini.

ción de las obras dramáticas a una poesía técnica, con el objetivo de lograr una obra de arte orgánica como nueva realización³. Esta pretendida *organicidad* fue una de las claves de las propuestas teóricas, desde la “reteatralización” de entre siglos hasta los manifiestos de vanguardia, desde la obra de arte total orgánica o “viviente” de Appia, que buscaba la condición *integral* entre música, cuerpo, objetos y espacio, a la obra o el espacio como un organismo adaptado o adecuado técnicamente al cuerpo humano —también como medio escénico—, de Frederick Kiesler, o la constitución de lo orgánico como lo nuevo bello, de Herwarth Walden, así como en otros artistas plásticos (Schreyer, Kandinsky, Moholy-Nagy) y en la totalidad del teatro expresionista, en la búsqueda de una fusión orgánica, interartística, producto de un grupo escénico (Sánchez, pp. 16-17). Dicho carácter orgánico afectaba también a la jerarquía teatral y a la posición del texto dramático dentro del proceso de montaje, en la que el texto dramático dejaba de ser un elemento regidor para ser parte de un proceso de dramaturgia y convertirse, dada su raíz etimológica, en “tejido”. Como proponía Barba (1988, p. 51):

La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”.

Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir, drama-ergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretujan las acciones, es la trama.

Estos sistemas valoraban la nueva disposición de la obra dramática, la supresión de los entreactos, la desaparición de la luz blanca por la luz encarnada de mayor “flexibilidad para el matiz y el volumen”, y el ritmo y el color creadores de la atmósfera, proponiendo una “simultaneidad sucesiva”, es decir, una mutación escénica acorde con las fluctuaciones del drama⁴; de ahí la necesidad de una transformación del

³ Esta concepción ya había sido aplicada a diversas técnicas en sus artículos “La Pagina del Macchinista. Esiste una poetica della meccanica teatrale” y “Poetica della fotocinetica”, *Comoedia*, Milán (1 de noviembre de 1925), pp. 1.104-1.105 y (20 de noviembre de 1927), pp. 34 y 38, respectivamente.

⁴ Propuesta anticipada ya en los artículos de la serie “La Pagina del Macchinista”: “La luce celeste” y “Le luci colorate e i viaggi”; “Il teatro de colore e Bel Geddes”, “Scene e mutazione” y “I dispositivi scenici a mutazione”, y “Problemi Tecnici. Mutar dieci scene ogni atto. Note”, *Comoedia*, Milán (1 de junio de 1925), p. 594 y (15 de mayo y 15 de junio de 1928), p. 48; (15 de octubre de 1925), p. 1045, (1 de agosto de 1925), p. 821 y (20 de noviembre de 1926), p. 25, y (20 de julio 1926), pp. 17 y 48, respectivamente.

llamado por Bragaglia “escenoplastismo”, en la búsqueda de efectos desconocidos, inéditos en el *tejido* de la obra ya representada, construyendo la idea de una “nueva poesía técnica”⁵. Los futuristas optaron por una yuxtaposición de lenguajes asociados a la técnica, formas y materiales⁶. Si bien podría entenderse como un contrasentido (uno de los postulados de Marinetti –p. 125– o Schwitters –p. 157– era el carácter antitécnico, no *carpintero*, o la violación de la técnica del teatro), la técnica perseguía la dinamización de una nueva estructura dramática, exaltada en el teatro de variedades, a través de la escenografía antididascálica de Prampolini o la luz en Bragaglia.

Esta postura escenocéntrica (escena como medio regidor) que persigue el *logos* del teatro podía asignarse al director de los Independientes de Roma. Su presencia en Madrid simbolizaba la apuesta por el teatro experimental y la práctica del teatro, arte (re)presentativo, frente a la limitación y desviación escénica de un teatro literario, consecuencia, según Bragaglia, a la sumisión de la palabra al realismo y su omisión a lo metafísico y poético, “valores de orden superior”, de más alta jerarquía escénica⁷.

Las teorías escenocéntricas fueron rebatidas por el crítico Enrique Diez-Canedo (1879-1944)⁸, quien empezó presentando a Bragaglia como un gran investigador del lenguaje escénico por sus libros de teoría que tocaban el concepto de teatro, su técnica, la danza o la cinematografía, como un “insatisfecho” que combatía la monotonía del teatro antiguo del que, irónicamente según Diez-Canedo, tomaba algunas obras para el suyo⁹. Diez-Canedo consideraba la obra experimental del

⁵ Teoría ya desarrollada en sus artículos “La Pagina del Macchinista. Scene plastiche e scene dipinte” y “Scenoplastica cinematografica”, *Comoedia*, Milán (20 de octubre de 1926), p. 30 y (20 de diciembre de 1927), pp. 26-27 y 47.

⁶ Esta opción ya había sido manifestada en su artículo “La Pagina del Macchinista. Si parla di un teatro tecnico”, *Comoedia*, Milán (15 de noviembre de 1925), pp. 1153-1154.

⁷ La velada fue ilustrada finalmente con proyecciones de escenografías para *Edipo*, *Antifona* y obras de Pirandello y O’Neill (“Conferencias. «El nuevo teatro técnico»”, *El Sol*, 14 de enero de 1930, p. 3). Véase “Apéndice”.

⁸ Entre la bibliografía citada por Fernández Gutiérrez (p. 389) cabe destacar el ensayo de Azorín, “Escena y sala: Defensa de Diez-Canedo” (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948) y el número extraordinario dedicado al Teatro Español por *Cuadernos para el Diálogo* (junio de 1966). Apareció una declaración de Diez-Canedo en una entrevista de Salvador Martínez Cuenca, “En pro del arte dramático”, *El Imparcial* (13 de abril de 1930), p. 7.

⁹ En sus investigaciones, por ejemplo, relacionó la creación de personajes de la *Commedia dell’Arte* (Pulcinella) con “Il ballo di San Vito e la Tarantela” (*Scultura vivente*

Director del Teatro de los Independientes (Teatro degli Independenti) mejor que la escrita, aunque reconociendo su ejemplo, incitación y conciencia, y admirando que en los años 1923-27 hubiese representado 120 obras teatrales, entre las que destacaban danzas, pantomimas y el descubrimiento de la bailarina Ia Rûskaya¹⁰; por último, dentro de la presencia española, una adaptación libre del *Quijote* y el proyecto de representación del “esperpento” de Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*¹¹.

A continuación, el análisis de Diez-Canedo polemizó con la charla de Bragaglia, por la distinta concepción del teatro, su relación con el texto y su condición, que pasamos a reseñar¹². La lectura crítica de Diez-Canedo de las teorías de Bragaglia se basaba en discutir la visión bragagliana de la obra dramática como solo un elemento del complejo “teatro”, la visión de éste como medio de expresión nuevo donde la palabra no lo es todo, la visión de la obra poética como una parte en el teatro llevada a la escena, colocada en su atmósfera, movida en su tiempo, según su ritmo, y del teatro como resultado de una colaboración (frente a la del público como única necesaria para Diez-Canedo), donde, en el que va a ser uno de los modelos de reteatralización de la vanguardia, el autor ha de constituirse como *auctor*, “metteur en scène”, para desarrollar al completo su obra, que el únicamente autor concibe como literatura, cáncer, por tanto, del teatro, al establecer una jerarquía texto-escena cuya concepción De Marinis ha denominado “prejuicio textocéntrico” (pp. 23-25).

te, 111) o analizó el problema del movimiento en pintores como Velázquez (*Evoluzione del mimo*, pp. 254-255).

¹⁰ Entre los montajes, Diez-Canedo señala, a partir de la crónica de enero de 1928 del Teatro de los Independientes, obras de Pirandello, Shaw, Strindberg, Marinetti, Bontempelli, Wedekind, y de Buchner, O'Neill, Chesterton, Jean, Savoir, Ghelderode o Begovic, por estrenar. Bragaglia dio a conocer a la bailarina en el artículo “La danza. Jia Ruskaja ovvero Dell'ispirazione. Note”, *Comoedia*, Milán (20 de diciembre de 1926), p. 29.

¹¹ La adaptación del *Quijote* fue estrenada en 1926-7 como “*Don Chisciotte*, «canovaccio in 21 citazioni e 21 mutanze» di A.G.B. (ed. in *Il Dramma*, Turín, I de noviembre de 1927)” (*Enciclopedia dello Spettacolo*, p. 979) y reseñada en *Comoedia*, Milán (20 de agosto de 1927), pp. 8-9 y 39. Por lo que respecta a la adaptación de *Los cuernos de don Friolera*, el proyecto databa de finales de 1928, pero no fue estrenada hasta el 9 de noviembre de 1934 (Alberti, Bevere y Di Giulio, pp. 394 y 484-486).

¹² Esta polémica ha sido tratada dentro del conflicto más general de “texto y representación” en la década de los veinte por Vilches de Frutos y Dougherty (pp. 225-230).

Diez-Canedo constataba un abuso en el empleo de la palabra “literatura”, afirmando una distinción entre teatro y espectáculo como dos artes diferenciadas, frente a la indistinción de Bragaglia que neutralizaba los dos términos –sin mención a su rasgo distintivo de ficción– como “teatro teatral”, concepto desarrollado en *Del teatro teatrale, ossia del teatro* (Roma, 1927; 1929)¹³; teatro, en fin, articulado por la técnica, gracias a materiales como la luz, suma de valores inmateriales, símbolo del personaje o sustituto de la palabra, en oposición a la respuesta de Diez-Canedo que valoraba la luz interior del personaje o la luz de la palabra del poeta, que transparentaban un concepto literario del teatro, en oposición a las experiencias que situaban a Bragaglia fuera del teatro; en el cine lo ubicaba Diez-Canedo, sin compartir la diferencia entre el cine y el teatro (léase, espectáculo) como planteaba Bragaglia en su ensayo *Il film sonoro* al considerar –al igual que Valle-Inclán¹⁴– a la película muda como el cinematógrafo puro por la soberanía de la imagen, una distinción (cine/teatro-espectáculo) que Diez-Canedo no podía aceptar sin contradecir la diferencia establecida por él (teatro/espectáculo), una diferencia finalmente neutralizada por Bragaglia en la figura del escenógrafo, según palabras de Chabás: “Las comedias son buenas en la medida que comparten el acertado ejercicio de la actividad innovadora del escenógrafo: cuando la obra está en sus manos, su autor ya no tiene nada que ver con ella” (abril de 1927, p. 124)¹⁵. En síntesis, la teatralidad, para Bragaglia, era la manifestación escénica:

La mecánica escénica, décima musa dinámica, es el alma de lo teatral, y lo teatral constituye el carácter propio y fundamental de la institución escénica y, por lo tanto, de su técnica. La teatralidad es por esto el temperamento mismo del organismo teatral y el único fenómeno especial de vida que aquél demuestra como propio (1952, p. 19).

Como expresa en su crítica, el concepto del teatro de Diez-Canedo se halla ligado a la creación poética, donde la representación se

¹³ Término ya aparecido en su artículo “La Pagina del Macchinista. Tavola sinotica del teatro teatrale”, *Comoedia*, Milán (1 de octubre de 1925), pp. 992-993. En *El Nuevo Teatro Argentino* (p. 76) reproducía un cuadro que distinguía entre Representación (literatura) y Espectáculo (sensible).

¹⁴ Valle-Inclán concibió el cine como el arte del futuro hacia 1921: “El cine habla a los ojos y nada más. Pudiéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes” (Dougherty, 1983: p. 265)

¹⁵ Chabás coincidía en considerar “Imposible, tal vez, un teatro literario; pero no es imposible, de seguro, el que el teatro, teatralmente, sea un ejercicio poético”.

concebe como concretización de valores latentes y entrevistos en la obra, y se basa en la literatura y la calidad de la obra, en primer lugar, como parte esencial en el teatro, frente a la luz o el encanto de una comedia a la luz de las bujías –como, por ejemplo, en Bragaglia o Craig–, sin la que los autores dramáticos “hicieron teatro”, aunque en el fondo reconociese la fuerza autónoma de las escrituras dramáticas y, por tanto, disímiles del teatro¹⁶. Bragaglia fue claro en su visión: “Yo digo, por el contrario, que el género que ellos pretenden será literatura, será poesía, será filosofía; pero el teatro es otra cosa”¹⁷.

La postura crítica de Diez-Canedo trascendía, en el fondo, un descarte del teatro que no fuera “teatro de texto”, evidente en sus palabras “¿Qué son las luces solas, sin drama o comedia?” y, por tanto, muy alejado de las nuevas concepciones de vanguardia que, como en el caso de Fernand Léger, eludieron el teatro textual, dramático, y consideraron al actor como parte de la escena, a favor de la danza; en primer lugar, para reubicar el teatro en sus orígenes históricos y genéticos, como Craig, que entendía que “el primer dramaturgo fue hijo del bailarín” (p. 186), y, en segundo lugar, poniendo las bases de un modelo que luego ha desarrollado el llamado “teatro-danza” (Pavis). Diez-Canedo solo concebía una teatro de texto literario. Esta postura se ejemplifica en su lectura de la *Commedia dell'Arte*, ejemplo de teatro sin texto escrito, pero considerado por el crítico español como tendencia a la literatura¹⁸. De este modo, Diez-Canedo no diferenciaba entre texto escrito y texto emitido, extendiendo el concepto literario a su actuación, ya que “es literatura mientras se hace”. La teoría del teatro ha definido estos límites. Así, por ejemplo, Pavis (pp. 182-204) diferenciaba entre texto emitido y texto escenificado o Kowzan proponía que

un texto, desde el momento en que es enunciado, desde el momento en que es percibido por el oído, cambia radicalmente de estauto, transformando su modo de existencia y sus valores expresivos. No sólo se trataría de una transubstanciación (que se situaría en el nivel del signifi-cante) [...] sino de una nueva dimensión, que actúa en el nivel del significado (p. 132).

¹⁶ Diez-Canedo cita a Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega, Goldoni, Wedekind, Pirandello, Lenormand y Benavente.

¹⁷ Palabras recogidas por Chabas (14 de enero de 1927), que traducía un artículo de Bragaglia publicado en *Comoedia*, sin indicar cuál o su fecha de aparición.

¹⁸ Bragaglia ya había retomado este lenguaje escénico en “Scenarii della Commedia dell'Arte”, *Comoedia*, Milán (15 de diciembre de 1925), pp. 1223-1227.

Por otro lado, la consideración literaria del teatro en Diez-Canedo incidía en la génesis teatral y textual, basándose en entender que toda palabra, más que acto de habla, vinculaba una acción, punto interesante de la crítica por la relación establecida, en que incluso la pantomima procedería de la palabra y sería palabra posible, necesitando de ella: “porque no es solo acción, sino palabra, y aun la pantomima es antes palabra, y, mientras se realiza, palabra en potencia”. Desde la relación unívoca entre palabra y lenguaje musical establecida por Wagner en su *Wort-Tondrama* hasta el concepto de *euritmia* de Jaques-Dalcroze, que trataba de representar el ritmo interno de la palabra musical por medio del movimiento del cuerpo, se establecieron las bases para una reflexión teórica de las relaciones genéticas entre imagen y palabra. El ensayista Barthes entendía más bien una relación genética inversa entre imagen y palabra, y que “con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *represor*” (p. 37).

Sin duda alguna, Diez-Canedo no distinguía entre drama y teatro, sino que los igualaba. Frente a la concepción bragagliana del teatro como *performación* (neologismo que pretende dar cuenta no solo de la presencia o ausencia de acción en el teatro, sino de la cualidad performativa del mismo, abriendo una vía experimentada hasta hoy día, —“El teatro se hace”—), la concepción del crítico pacense concebía el teatro como escritura para *hacerse*, que “es teatro, aunque no se represente”, lo cual sería un contrasentido, comparando el mismo proceso de transformación de drama y teatro con el de un manuscrito y su edición. Evidentemente, Diez-Canedo, a pesar de la lucidez demostrada en sus reseñas a ediciones (1993) (Serrano Alonso y Juan Bolufer), en sus conferencias (28, 29 y 31 de diciembre de 1926), su crítica teatral (1939) y sus reseñas continuadas a la escena madrileña entre 1914-36 (1968)¹⁹ (Santolaria), con que pretendía “esclarecer y explicar el hecho teatral desde un punto de vista exclusivamente literario” (Fernández Gutiérrez, p. 389), transparentaba una posición textocéntrica, muy común a la mayoría de los críticos de la época, que resultaba de una identificación jerárquica drama-teatro, sin contemplar la novela u otros textos, y de la falta de reconocimiento de la independencia del texto, sin impedir su puesta en escena, así como de la autonomía del Teatro como arte, no por su calidad, sino por su praxis. Así diría Veltrusky que “quie-

¹⁹ Puede encontrarse más información o referencias sobre la actividad crítica de Diez-Canedo en los estudios de Batlle i Jordá, Bravo y Coca (1992), Sáenz de la Calzada (1998) y Checa Puerta (1998).

nes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados [...] El teatro no constituye otro género literario sino otro arte” (p. 15). La teoría teatral de Fischer-Lichte ampara este discurso sobre la condición del texto teatral consistente en la transformación, donde los signos teatrales “interpretan” a los verbales, ya que la representación transcodifica los signos de un sistema lingüístico en los de un sistema artístico:

Más bien es el fruto de las condiciones que tienen que buscarse más allá del texto literario del drama y se relacionan con el código teatral vigente en el plano de la norma (p. 557).

Se trata más bien de una obra de arte autónoma que no se debe entender como la mera traducción de un drama, como tampoco se debe considerar al drama solamente como la propuesta para una representación, como si fuera una partitura (p. 565).

Estas diferentes interpretaciones del hecho teatral tuvieron otro animador en Gaston Baty, alineado en la teoría escenocéntrica de Bragaglia sobre la consideración del texto dramático. Baty, que había alimentado la controversia sobre el texto y la escena en el teatro madrileño con dos artículos en *ABC*, consideraba que la palabra debía decir solamente aquello que no podían decir los demás elementos: “Todo lo que pueden expresar la luz, el color, el gesto, el movimiento, el ruido o el silencio, la palabra no debe decirlo [...] la literatura se ha entrometido en el dominio de las otras artes” (p. 403). Diez-Canedo reconocía en mayor medida el mérito de la práctica de Bragaglia, que pese a la limitación (¿o libertad?) de unos actores aficionados, faltos de eficacia expresiva, era toda una conciencia, aunque esta conciencia debiera ser, en su concepto, “literaria”, pero contemplando, en definitiva, una posible influencia en la industria teatral que legitimara de alguna manera los atrevimientos materiales que, en su opinión, aplicados a obras mezquinas no añadirían nada; juicio de valor éste que volvía a trans lucir una sola concepción del teatro de texto y la jerarquía teatral implicada. No se trataba tanto de enjuiciar la calidad de la obra dramática, sino de reconocer su estatuto dramático, nuevo, en escena y el estatuto de creación del teatro.

En el fondo, el déficit teórico de Diez-Canedo era debido a una de las carencias más presentes en el teatro español de comienzos de siglo, la inexistencia del concepto de “dramaturgia”, que comenzaba a apuntar en la década de los veinte. Bragaglia encarnaba la defensa de la función del “regista” —que con autor y actor formaban su trinidad

escénica—, entendiendo en éste más al autor dramaturgico o “dramaturgo” (en sentido alemán) que al director, en defensa de la libertad re-creativa de la *regia* ante el drama:

El milagro de la vida escénica, en el activo de una obra de literatura dramática, tan sólo se hace posible por su “teatración”, realizada por el regista a favor de la trinidad dramaturgica (1952, p. 19).

Los patrocinadores de la fidelidad al texto, que exigen la realización exacta, son unos simples. Una obra escrita, al ser puesta en escena, sufre en todo caso una reelaboración” (p. 23).

Recordemos que Bragaglia había colaborado con Valle Inclán en la misma adaptación citada (*Le corna di don Friolera*) y que Valle-Inclán defenderá a partir de la década de los veinte una dirección dramaturgica para los estrenos de sus textos, como en el caso de *Divinas palabras*²⁰. Por último, para sintetizar ambas posturas, el teórico Ruffini planteaba una mediación entre texto y escena, la necesidad de llamar teatro al producto de la relación de colaboración entre los dos: “jamás ha existido ni existe *un solo* teatro, sino que han existido y existen *tantos teatros* como tipos de relación efectivamente contraídos entre texto y escena ha habido y hay”.

El hecho de poder criticar los montajes de obras de Valle-Inclán efectuados en 1931 iba a suponer una oportuna ocasión para el desquite y la plasmación de las ideas de Diez-Canedo sobre el teatro de texto, pero desplazándose hacia posturas ya logocéntricas (García Barrientos, pp. 27-28), que atribuyendo al texto toda plenitud, no sumergía totalmente en éste la escena, como podrá ver el lector:

Empresa difícil para unos comediantes la de rivalizar con esa lectura. Por ello sólo merecían aplauso Irene López Heredia y Mariano Asquerino, que al prescindir, como es natural, de las acotaciones (se pensó en leerlas al margen de la representación, según tengo entendido; pero muy cuerdamente fue abandonada tal idea) se obligaban a suplir sus efectos con la presentación escénica y con los recursos de su arte²¹.

²⁰ Alberti, Bevere y Di Giulio (p. 484) afirman que “divideva in tre atti e 13 quadri ed era stata tradotta da Bragaglia insieme all'autore stesso”. Valle-Inclán entendía la necesidad de refundir *Divinas palabras* (“Valle-Inclán en el teatro”, *ABC*, 14 de noviembre de 1930, pp. 33-34).

²¹ Sin embargo, en este caso, Rivas Cherif contemplaba la legitimidad de mantenerlas, debido a su forma lírica y pantomímica, para su programa del Teatro-Escuela de Arte Experimental: “La reina castiza”, de Valle —no en la versión que incorporó en Madrid excelentemente Irene López Heredia, sino en la original, que incluye las

Digamos ya que lo han realizado espléndidamente. Bartolozzi, en decorados y figurines, ha trazado unas estampas isabelinas muy vivas de color, muy expresivas en sus deformaciones irónicas, de un gusto irreprochable, rival del de los decoradores del Murciélagu ruso²² (véase “Apéndice”).

APÉNDICE

A. *Textos*

1. E[nrique]. Diez-Canedo, “Teorías escénicas. Bragaglia y el teatro”, *El Sol*, XIV, 3.879 (17 de enero de 1930), p. 1.

Antón Giulio Bragaglia, actualtualmente [*sic*] Madrid, ha dirigido la palabra a un auditorio restricto desde la tribuna de la Sociedad de Cursos y Conferencias. Su público, una selección de gentes de buena sociedad e intelectuales (términos no necesariamente contrapuestos), ha escuchado con atención un resumen de sus teorías, antes elaboradas día por día en hojas volanderas y expuestas en volúmenes permanentes. He aquí los títulos de sus obras principales, que tengo a la vista mientras escribo: “La maschera mobile” (1926), “Scultura vivente” (1928), “Il teatro della rivoluzione”, “Del teatro teatrale ossia del Teatro”, “Il film sonoro” (estos tres libros de 1929).

Libros de teoría que tocan ya al concepto central de teatro, ya a distintos aspectos de su técnica, a la danza, a la cinematografía, tienen por cualidades comunes el fervor apasionado, el ademán polémico, la falta de composición que deja en suspenso las ideas sin construir el sistema definitivo, aún en nebulosa.

Contradictorios a menudo, revelan por aquí las inquietudes de un espíritu insatisfecho con la realidad ambiente y en busca de algo aún no bien delineado.

Todo lo explica una palabra, el adjetivo puesto junto a la denominación del Teatro de los Independientes, fundado en Roma por Bragaglia, y sin duda su obra principal, mejor que la escrita: el adjetivo “experimental”, “Esto que digo, viene a explicar Bragaglia, es el resultado de mis experimentos, al término de los cuales aún no he llegado”. No parece el fundador de los Independientes hombre nacido para dar por conclusas un día sus experiencias. Espíritus como el suyo van de una aventura en otra y sólo alcanzan una cum-

acotaciones líricas y se ilustra musicalmente con el «Fandango de candil», de Gustavo Durán (Olmedilla).

²² José Ortega y Gasset había elogiado la actuación madrileña en 1921 de este “ballet”, consistente en escenas breves y variadas, bailes, canciones, coros, cuadros plásticos y bufonadas, hermano “humorístico” de los ballets rusos (p. 9).

bre para descubrir nuevas perspectivas. Yo le definiría como un romántico del teatro nuevo. Pero ¿qué es el teatro nuevo?

Bragaglia, en su reducto romano —nuevo, y, sin embargo, acogido a unas antiguas ruinas, a las termas de Septimio Severo— ha representado y hecho representar muchas obras: hasta 1927, ciento veinte obras teatrales, según el número de su crónica correspondiente a enero de 1928, que tengo a la vista; y para ese año anuncia obras de Jorge Buchner, de Eugenio O'Neill, de G. K. Chesterton, de Albert Jean, de Alfred Savoir, de Miguel de Ghelderode, de Milano Begovic y de diferentes autores italianos, Bonelli, Solari, Campanile, Massa. Entre lo representado anteriormente hallamos los nombres de Pirandello, Shaw, Strindberg, Marinetti, Bontempelli, Wedekind, danzas, pantomimas. Una bailarina extraordinaria, la Rûskaya, se ha revelado verdaderamente en su escena. A los españoles nos interesaría cierta adaptación del "Quijote", realizada por el propio Bragaglia, con grandes libertades, según parece, en el final; o la futura representación de una farsa de Valle-Inclán, "Los cuernos de Don Friolera", que está en proyecto.

Como se ve, nadie puede tachar de monotonía al pequeño teatro de Bragaglia. Lo monótono para él, es el teatro antiguo, en el cual, sin embargo, ha ido a buscar algunas obras para el suyo. La obra teatral, tal como sale de la pluma de su autor, no es para él sino un elemento del complejo en que realmente consiste el teatro. Éste, para el poeta, es un medio de expresión nuevo, en el que la palabra no lo es todo. De aquí que en la mayoría de los casos el teatro haya de ser resultado de colaboración (no en la mayoría, en la totalidad; de un colaborador, del público, no cabe prescindir). Si el autor no es, por sí mismo, "metteur en scène", jamás puede ver en todo su alcance la propia obra. El autor sólo ve la literatura, y, según Bragaglia, la literatura ha matado al teatro.

Hallo aquí, una vez más, el empleo abusivo de la palabra literatura: uno de los tópicos de la rutina reciente. Es posible que la obra poética sea sólo una parte en el teatro; pero lo será si confundimos los términos teatro y espectáculo. Para Antón Giulio Bragaglia son una misma cosa; teatro es "teatro teatral", obra poética llevada a la escena, colocada en su atmósfera, movida en su tiempo, según su ritmo. La parte material, asequible gracias a elementos no desarrollados hasta hoy, como el empleo de las luces, se convierte en suma de valores espirituales. Cada personaje, llega a decir Bragaglia, debe tener su luz, y no conviene la misma luz a un notario que a un clérigo.

Bien está que no se excluya del teatro al notario y al clérigo y que se les reconozca derecho a luz propia. Clérigos y notarios, en efecto, han servido a los poetas como personajes de drama o comedia desde el tiempo antiguo, y tal vez ningún poeta haya pensado en darle más luz que la natural del día o la artificial de las candilejas, salvando sin duda, esa otra luz que viene de dentro y que define las líneas del personaje mejor que todas las iluminaciones: luz que reverbera en la palabra, medio expresivo cabal del poeta.

Mas la palabra, como ya se ha dicho, es para Bragaglia sólo una parte, en el complejo "teatro". Quizá el juego de luces tenga en su intención un valor análogo. Y esto nos lleva a pensar si todas las experiencias de Bragaglia no le apartan, en efecto, del teatro, de lo que se ha llamado siempre teatro, de la noción inmediata que el vocablo sugiere y le encaminan al descubrimiento del cinematógrafo, aunque en "Il film sonoro" se empeñe en diferenciarlos, y considere, justamente, la película muda como cinematógrafo puro.

Teatro existe desde que existe creación poética. La representación concreta valores vistos quizá vagamente por el autor y latentes en su obra. La "literatura" es lo único que no se puede suprimir en el teatro. Sin juegos de luz hicieron teatro Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega y Goldoni. Todavía Gordon Craig habla del encanto de una comedia veneciana representada a la luz de las bujías, como en los tiempos antiguos. Mas también esto es juego de luz. Sin juegos de luces pueden triunfar Wedekind y Pirandello, Lenormand y Benavente. ¿Qué son las luces solas, sin drama o comedia? La "Literatura" es lo indispensable. Hasta la "commedia dell'arte", sin texto escrito, una de las fuentes de teoría en Bragaglia, es tendencia a la "literatura"; es "literatura" mientras se "hace": porque no es sólo acción, sino palabra, y aun la pantomima es antes palabra, y, mientras se realiza, palabra en potencia. El teatro se hace, no se escribe, dice también Bragaglia. Se escribe para que se haga, y es teatro, aunque no se represente, como el libro es libro, aunque no se imprima.

Pero Bragaglia, al lado de sus teorías, con puntos de contacto en teorías ajenas, las de Gastón Baty por ejemplo, tiene su "Teatro degli Independenti"; con las imperfecciones que se le han señalado, en lo referente a los actores principalmente, aficionados más que profesionales, y no en posesión, por lo tanto, de toda eficacia expresiva, su teatro es un ejemplo y una incitación; una conciencia, en suma. Tal debe ser la tarea de los teatros experimentales. Una conciencia. Pero una conciencia "literaria", precisamente. Frente a ellos la industria del teatro puede afectar desdén; no dejará, sin embargo, de sentir en su grandeza el influjo de la pequeñez aparente. Todos sus atrevimientos materiales pueden ser aprovechados en mayor escala por los teatros de industria y aplicados a obras mezquinas, que no ganarán mucho con ello, porque la calidad de la obra, la literatura, será siempre lo primero, a no ser que se le niegue a la obra dramática la posibilidad de ser buena o mala, que de seguro Bragaglia reconoce a los juegos de luces.

2. Enrique Diez-Canedo, "Un espectador en Madrid. «La reina castiza»", *Crónica*, III, 83 (14 de junio de 1931), [p. 3].

Cuando leíamos impresa la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de don Ramón del Valle-Inclán, sus anotaciones en verso hacían resaltar las calidades visuales de la composición, hecha para el teatro intencionalmente, pero nun-

ca en solicitud de cartel, como si desde luego renunciara a alternar con los modelos al uso.

Creaban así los versos de Valle-Inclán una verdadera atmósfera teatral; toda una escenografía y toda una mímica.

Con la chistera de soslayo
y un grito terrible en falsete
se eclipsa don Gargarabete
para no hacer un Dos de Mayo.
El Palacio, entre los ramajes
del jardín, se muestra y recata;
tiembla invertida en los mirajes
de las fuentes, su columnata.

El *ut pictura poesis* de los antiguos toma garbos y perfiles de pintura moderna, con una graciosa imprecisión sugestiva, unas simplificaciones y unos destacados que pertenecen del todo a la plástica teatral.

Empresa difícil para unos comediantes la de rivalizar con esa lectura. Por ello sólo merecían aplauso Irene López Heredia y Mariano Asquerino, que al prescindir, como es natural, de las acotaciones (se pensó en leerlas al margen de la representación, según tengo entendido; pero muy cuerdamente fue abandonada tal idea) se obligaban a suplir sus efectos con la presentación escénica y con los recursos de su arte.

Digamos ya que lo han realizado espléndidamente. Bartolozzi, en decorados y figurines, ha trazado unas estampas isabelinas muy vivas de color, muy expresivas en sus deformaciones irónicas, de un gusto irreprochable, rival del de los decoradores del *Murciélagos* ruso. Irene López Heredia es toda una reina castiza, llena de majeza y naturalidad de mujer apetente y apetitosa.

Adela Carbone, en la *Infanta Francisca*, una caricatura perfecta. El *Gran Preboste* y *Tragatundas*, *Lucero* y *el Jorobeta*, los favoritos y las damas, logran incorporación magnífica en López Silva y Marín, Manent y Sanjuán, y en los actores y actrices de la Compañía. Un extraordinario *Príncipe Consorte* da a Perchicot motivo para componer, sin un solo rasgo de mal gusto, la más fina silueta de marido inhibido. Y Mariano Asquerino encuentra para el sopista aspirante a una mitra lejana los perfiles y piruetas más vivaves [*sic*].

¡Cuánta dificultad vencida! Mas al verlo se piensa que la calidad de la obra, antes que proponer dificultades al actor, le ofrece la oportunidad de lucir sus dotes. En la mayoría de las comedias que salen a las luces del teatro, el actor que triunfa a fuerza de naturalidad, de ser siempre el mismo, va dejándose sus facultades y sus aptitudes, entregado al empeño de imitar una realidad sin color ni tono, y cayendo en uno de dos extremos: chabacanería o amaneramiento. Comedias como *La reina castiza* son siempre escuela. El comediante, obligado a su esfuerzo, se sobrepuja.

¿Y la comedia en sí, aparte de lo visual e interpretativo, tan bien logrado ahora? Valle-Inclán, que ha estudiado el siglo XIX más que con rigores de historiador con ojos de artista, buscando en sus revueltas y evoluciones el sen-

tido de la farsa, que hace soltar su jugo a personajes y sucesos como el estrujón a la naranja, ha descrito a lo poeta satírico en estas escenas que son:

farsa de muñecos,
maliciosos ecos
de los semanarios
revolucionarios,
"La Gorda", "La Flaca",
[el "Gil Blas",

un episodio de la corte isabelina, alrededor de unas cartas perdidas y halladas, con atrevidos escorzos y pintoresca expresión, plena de íntima savia popular, comparable a la que aviva los endecasílabos clásicos de otro don Ramón, de don Ramón de la Cruz, en sus parodias a lo majo de las tragedias afrancesadas de su tiempo.

Ese desgarrar de lengua, que está no sólo en el vocablo, sino especialmente en su colocación en el verso, adornado en Valle-Inclán con matices de rima que el gran sainetero jamás tuvo, y por un espíritu de befa y escarnio que pudiera tener su abolengo en las cantigas de mal decir que en la vieja poesía galaica alternaban con las cantigas de amor, es de tal manera sabroso que convierte el diálogo en acción verdadera, cuyos episodios son las réplicas.

El público del estreno empezó a reír en el tercer verso, y mantuvo su interés en creciente, llamando a escena a Valle-Inclán. Llamándole de veras, y no según la fórmula que ya va haciendo innecesaria la llamada, porque el autor surge al primer aplauso. Pero el de *La reina castiza* no pisó aquella noche las tablas. En vez de ir al teatro, envió una carta ejemplar de que se dio lectura. El éxito se ha mantenido sin flaquear, desde el día del estreno.

B. *Artículos teatrales no antologados de Enrique Diez-Canedo (Critilo)*

- Art. en *El Imparcial* (1908).
- Art. en *Pharos* (1912). *Cit.* por Gómez Rea, 118.
- Arts. en *España* (1916-1924).
- "La semana teatral", *España* (12 de octubre de 1916), p. 10 (3 de julio de 1920), pp. 13-15 y (5 de mayo de 1923), p. 9.
- "Semana teatral. La *Fedra* de Unamuno en el Ateneo de Madrid", *España* (28 de marzo de 1918), pp. 12-13.
- Arts. en *El Sol* (1919-1932).
- "Teatro de anteayer, de ayer, de hoy y de mañana", *España* (24 de abril de 1920).
- "La vida literaria. El teatro de los niños", *España* (17 de julio de 1920), pp. 16-17.
- "La semana teatral. "Los amigos de Valle-Inclán". Carta abierta a Cipriano de Rivas Cherif", *España* (11 de septiembre de 1920), p. 14.

- "Revista de Libros. «La reina castiza», *El Sol* (29 de junio de 1922), p. 2.
- "Calderón en Salzburgo", *España* (18 de noviembre de 1922).
- "El gran Teatro del Mundo (Calderón-Hofmannsthal)", *España* (9 y 16 de diciembre de 1922), pp. 12-13.
- Art. en *La Pluma* (1923).
- "El Teatro", *El Sol* (16 de enero de 1924), p. 8 (18 de septiembre de 1927), p. 12 (16 y 18 de febrero y 8 de marzo de 1930), pp. 12, 10 y 6 resp. y (21 de enero de 1931), p. 5.
- Art. en *España* (1 de marzo de 1924), p. 11 (*cit.* por Vilches de Frutos y Dougherty, p. 206).
- Art. en *El Sol* (4 de septiembre de 1924). *Cit.* por Dougherty y Vilches de Frutos, p. 129.
- "Información teatral. Centro. "La cabeza del Bautista", un acto, de D. Ramón del Valle-Inclán", *El Sol* (18 de octubre de 1924), p. 2
- Art. en *El Sol* (5 de noviembre de 1924). *Cit.* por Dougherty y Vilches de Frutos, p. 87.
- Art. en *El Sol* (27 de noviembre de 1924). *Cit.* por Dougherty y Vilches de Frutos, p. 108.
- Revista de Libros. Ramón del Valle Inclán. "Los cuernos de Don Friolera". Madrid. Renacimiento, *El Sol* (5 de junio de 1925).
- "Información teatral. Latina [...] "La cabeza del Bautista", de Valle-Inclán", *El Sol* (15 de mayo de 1926), p. 2.
- "Información teatral", *El Sol* (17 de octubre y 12 de noviembre de 1924), p. 2; (4 de febrero de 1927), p. 2; (28 de abril, 14 de noviembre y 5, 16 y 20 de diciembre de 1928), pp. 8 y 3 resp.; (19 de enero, 11, 13 y 18 de septiembre, 10 y 27 de octubre, 14 y 16 de noviembre y 20 y 21 de diciembre de 1929), pp. 3, 6, 3, 6, 9, 12, 6, 8 y 5 resp., (18 y 26 de enero, 4 de marzo, 13 y 26 de abril, 1, 3, 4, 6, 7 y 17 de mayo, 31 de julio, 9, 13, 14, 24, 25 y 26 de septiembre, 14 y 15 de noviembre, y 5 y 23 de diciembre de 1930), pp. 6, 12, 8, 6, 6, 5, 7, 5, 6, 3, 3, 8, 9, 5, 6, 6 y 8 resp. y (24, 25, 26 y 28 de febrero, 15 y 29 de marzo, 24, 29 y 30 de abril, 2, 3, 5 y 7 de mayo y 18 y 19 de junio de 1931), pp. 8, 6, 12, 9, 6, 8, 4, 9, 4 y 8 resp..
- Art. en *La Nación*, Buenos Aires (1926-1929).
- "Revista de Libros. Los autores de "El Mirlo Blanco" [...] "Tablado de marionetas" [...] «El terno del difunto», *El Sol* (23 de junio de 1926), p. 2.
- "Información teatral. Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro, dirigidos por D. Ramón del Valle Inclán", *El Sol* (21 de diciembre de 1926), p. 2; en *1986 Cincuentenario. Valle-Inclán y su tiempo hoy. Catálogo general*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 23.
- Art. en *El Universal*, México (1927).
- "Alcázar. Compañía Pitoeff. «Santa Juana», *El Sol* (4 de febrero de 1927), p. 2.

- “El teatro universal después de Ibsen”, *El Sol* (18 de marzo de 1928) p. 8.
- “El verso en el teatro”, *El Sol* (22 de marzo de 1928), p. 5.
- “*La Parranda*, del maestro Alonso, en el teatro Calderón”, *El Sol* (27 de abril de 1928), p. 8.
- “Teatro nacional, teatro de repertorio”, *El Sol* (3 de mayo de 1928), p. 9.
- Art. en *La Nación*, Buenos Aires supl. lit. (29 de julio de 1928), p. 14 (*cit.* por Dougherty 1984:140).
- “Teatro mínimo”, *El Sol* (2 de noviembre de 1928).
- “«El proceso de Mary Dugan» de Bayard Veiller”, *El Sol* (18 de mayo de 1929), p. 8.
- Art. en *El Sol* (28 de septiembre de 1929), p. 8 (*cit.* por Vilches de Frutos y Dougherty, p. 254).
- Art. en *El Sol* (5 de octubre de 1929), p. 8 (*cit.* por Vilches de Fruto y Dougherty, p. 254).
- Art. en *El Sol* (11 de octubre de 1929), p. 6 *Cit.* por Dougherty, 1984:135
- “Teorías escénicas. Bragaglia y el teatro”, *El Sol* (17 de enero de 1930) p. 1.
- “Zarzuela: *Maya*, espectáculo de Simon Gantillon, versión castellana de Azorín”, *El Sol* (26 de enero de 1930), p. 12.
- “Un estreno de Unamuno”, *El Sol* (25 de febrero de 1930), p. 3.
- “Estrenos y presentaciones: Cómico”, *El Sol* (20 de abril de 1930), p. 10
- “Georges de Porto-Riche y el teatro francés”, *El Sol* (9 de septiembre de 1930), p. 1.
- “Teatro: Los actores y el teatro de América”, *El Sol* (11 de septiembre de 1930), p. 8.
- “Una noble figura: Fernando Díaz de Mendoza”, *El Sol* (21 de octubre de 1930), p. 1.
- “Ante el estreno de *Siegfried*”, *El Sol* (7 de noviembre de 1930), p. 8.
- “Para el público infantil”, *El Sol* (30 de diciembre de 1930), p. 5.
- “La Primavera teatral: Cómico”, *El Sol* (5 de abril de 1931), p. 7.
- “Teatro y radiodifusión (Lecturas de la semana)”, *Ondas* (2 de mayo de 1931), p. 10.
- Art. en *El Mercurio*, Santiago de Chile (1931).
- “Un espectador en Madrid. «La reina castiza»”, *Crónica* (14 de junio de 1931).
- “Escándalo en un estreno. «A.M.D.G.»”, la novela de Pérez de Ayala, inicia su vida teatral en un escenario mudo y ante una sala sonora. Crítica, denuncia y consecuencias”, *El Sol* (7 de noviembre de 1931), p. 16.
- “Sobre el Escenario, y entre Bastidores... Un espectador en Madrid Valle-Inclán y «El embrujado»”, *Crónica* (22 de noviembre de 1931).
- “Teatros Calderón. Teatro Lírico Nacional. «La Dolores»” *El Sol* (1 de junio de 1932), p. 9.

- "Sobre el escenario y entre bastidores. Un espectador en Madrid [...] Una semana en el Teatro Español. *El otro*", *Crónica* (25 de diciembre de 1932).
- Arts. en *La Voz* (1934-1935). *Cit.* por Aguilera y Aznar Soler, 1999.
- "Información teatral. *Yerma*, el poema trágico de Federico García Lorca, obtuvo un extraordinario éxito en el Español", *La Voz* (31 de diciembre de 1934), p. 3.
- "En el María Guerrero", *La Voz* (1 y 4 de marzo de 1935), p. 5.
- "Conmemoración de Lope de Vega y representación de «Fuenteovejuna»", *La Voz* (25 de marzo de 1935), p. 5.
- "En el Español. Nuevo homenaje a Lope de Vega. Con la representación de su famosa comedia «El villano en su rincón»", *La Voz* (3 de junio de 1935), p. 5.
- "En la Zarzuela", *La Voz* (20, 21 y 24 de junio de 1935), pp. 3 y 5, resp..
- "Notas del domingo. Margarita Xirgu terminó su temporada con «El villano en su rincón»", *La Voz* (24 de junio de 1935), p. 5.
- "Lope bajo techo «La dama boba» en el Español. Una comedia sin edad. Los mejores intérpretes actuales de Lope, *La Voz* (29 de agosto de 1935), p. 4.
- Art. en *Hora de España*, Barcelona/Valencia (1938).
- Colaboración con la editorial Nuestro Pueblo (1938).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, J. Y AZNAR SOLER, M. (1999), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Prólogo de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ALBERTI, A. C.; BEVERE S.; DI GIULIO, P. (1984), *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni.
- APPIA (1904), "Cómo reformar nuestra puesta en escena", *La Revue*, París, 1 de junio, pp. 342-349; en Sánchez (ed.) pp. 55-64.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. (1988), *Anatomía del Actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Gaceta.
- BARTHES, R. (1992), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- BATLLE I JORDÀ, C.; BRAVO, I.; COCA, J. (1992), *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, fotografías de Ramón Manent, Barcelona, Diputació de Barcelona/Ambit.
- BATY, G. (1928), "Hacia el nuevo teatro", *ABC*, 5 de julio y 13 de noviembre, pp. 10 y 10-11; en Sánchez (ed.) pp. 399-404.
- BRAGAGLIA, A. G. (1926), *La maschera mobile*, Foligno, Franco Campitelli.
- , (1928), *Scultura vivente*, Milán, L'Eroica.
- , (1929), *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Tiber.

- , (1929), *Nuovi orizzonti della cinematografia. Il Film Sonoro*, Milán, Corbaccio.
- , (1930), *El Nuevo Teatro Argentino. Hipótesis*, María Rosa Oliver (trad.), Buenos Aires, Roma.
- , (1930), *Evoluzione del mimo*, Milán, Ceschina.
- , (1952), *Regiduría escénica*, Madrid, Ateneo.
- CONFERENCIAS “El nuevo teatro técnico”, *El Sol*, 14 de enero de 1930, p. 3.
- CRAIG, E. G. (1987), *El Arte del teatro*, Edgar Ceballos (introd. y notas), México, UNAM-GEGSA, Textos de Humanidades, Colección Escenología.
- CHABÁS, J. (1927), “Resumen Literario[...] Independientes”, *La Libertad*, 14 de enero, p. 6.
- , (1927), “Asteriscos[...] Teatro y literatura”, *Revista de Occidente*, Abril, pp. 123-124.
- CHECA PUERTA, J.E. (1998), *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DE MARINIS, M. (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires, Galerna.
- DIEZ-CANEDO, E. (1939), *El teatro y sus enemigos*, México, La Casa de España en México.
- , (1968), *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz.
- , (1993), “Antología de artículos”, *Clásicos Extremeños*, 8, en José María Fernández Gutiérrez (ed.), Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- DOUGHERTY, D. (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- , (1984), “Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20”, en *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 85-155.
- , y VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. M. (1980), “La crítica teatral de Diez-Canedo, salas comerciales y compañías de teatro que se citan en sus artículos”, *Anuario de Filología*, 6, Barcelona, pp. 389-398.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999), *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991), *Drama y Tiempo. Dramatología I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓMEZ REA, J. (1974), “Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)”, *Cuadernos Bibliográficos*, XXI, pp. 65-140.
- KOWZAN, T. (1996), “El texto y la representación teatrales”, en Jesús G. Maestro (ed.), *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 131-142.

- MARINETTI, F. T. (1913), "Il teatro di varietà", *Lacerba*, 1 de octubre; en Sánchez (ed.), pp. 114-120.
- , SETTİMELLI, E.; CORRA, B. (1915), *Il Teatro Futurista Sintético* (Atecnicodinámico-simultáneo-autónomo-alógico-irreal), Milán, s.e. [Stab. Tip. Tavegga], 11 enero-18 febrero; en Sánchez (ed.), pp. 121-127.
- OLMEDILLA, J. G. (1933), "Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental", *Heraldo de Madrid*, 21 de noviembre, p. 13.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), "El espectador", *Revista de Occidente*, IV, Madrid.
- PAVIS, P. (1996), *L'Analyse des spectacles*, París, Nathan.
- PRAMPOLINI, E. (1915), "Scenografía futurista", *La Balza*, 3, Messina, 15 de mayo, pp. 17-21; en Sánchez (ed.), pp. 128-133.
- RUFFINI, F. (1988), "Texto y escena", *Barba*, p. 209.
- SÁENZ DE LA CALZADA, L. (1998), *La Barraca. Teatro Universitario*, «seguido de *Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca* en transcripción musical de Ángel Barja», ed. revisada y anotada por Jorge de Persia, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley.
- SÁNCHEZ, J. A. (ed.) (1999), *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Tres Cantos, Akal.
- SANTOLARIA, C. (1999), "Enrique Diez-Canedo o el ejercicio de una crítica erudita y honrada", *Teatro de la España del Siglo xx. I: 1900-1939*, 77, ADE, octubre, pp. 289-290.
- SCHWITTERS, K., "Teatro Merz", en Sánchez (ed.), pp. 157-162.
- SERRANO ALONSO, J.; DE JUAN BOLUFER, A. (1995), *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- "Una conversación con Bragaglia", *ABC*, Páginas Teatrales, 16 de enero de 1930, p. 11.
- VELTRUSKY, J. (1991), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.
- VERDONE, M. (1971), *Qué es verdaderamente el futurismo*, Madrid, Doncel.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a F.; DOUGHERTY, D. (1997), *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.