

**Universidad Internacional de La Rioja**  
**Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades**

---

# Teatro para niños en España en el primer cuarto del siglo XX: de Benavente a Martínez

Trabajo fin de Máster presentado por **Sierra** Enrique Fuster Alcázar  
Titulación: Máster Universitario en Estudios Avanzados de  
Teatro  
Línea de investigación: Trayectorias de directores. Edición de textos.  
Director/a: Dra. Alba Saura Clares

Ciudad: Madrid  
Fecha: 26 de julio de 2019  
Firmado por: Enrique Fuster Alcázar

CATEGORÍA TESAURO: 3.6.11 Arte y Patrimonio



**TEATRO PARA NIÑOS EN ESPAÑA  
EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX:  
DE BENAVENTE A MARTÍNEZ SIERRA**

**TRABAJO DEL FINAL DE MÁSTER**

**ENRIQUE FUSTER ALCÁZAR**  
**TUTORA: ALBA SAURA CLARES**

**RESUMEN:** Entre las modalidades de teatro para la infancia ocupan un lugar muy interesante, y no demasiado estudiado en el ámbito académico, las iniciativas que, entre 1909 y 1922, realizaron Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra y que serán objeto de nuestro estudio. La fisonomía peculiar de estos proyectos radica en que ya no se está ante un teatro en el que intervienen niños y niñas, ni ante un espectáculo de títeres o de guiñol, ni ante funciones de escuela o parroquia orientadas a la catequesis o a la celebración de festividades. Se trata de poner en escena obras dramáticas específicamente pensadas para público infantil, en salas comerciales, a cargo de compañías profesionales y con cuidado en la indumentaria, la escenografía y la música. El propósito educativo o moralizador queda en segundo término: los promotores de estas empresas insisten siempre en el estímulo de la fantasía, en el regocijo y en la diversión. En el origen de este tipo de teatro late también la preocupación por la pedagogía y el bienestar de la infancia en una sociedad que no terminaba de salir del siglo XIX, con hirientes desigualdades de clase y una elevada mortandad infantil. Resulta también de interés la nómina de colaboradores en estas empresas teatrales para la infancia, desde los eminentes autores del momento que aceptaron con entusiasmo hasta los mejores escenógrafos, pintores y modistas en el caso del Teatro de Arte de Martínez Sierra. De esta forma, en esta investigación nos adentramos en el estudio de estos textos y representaciones teatrales con el fin de reivindicar el espacio social que ocuparon, su calidad artística y conocer una parte destacada de nuestro teatro y nuestra historia del siglo XX.

**Palabras clave:** teatro infantil, teatro de los niños, literatura infantil, pedagogía, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra.

**ABSTRACT:** The initiatives developed between 1909 and 1922 by Jacinto Benavente and Gregorio Martínez Sierra constitute a sub-genre of children's theatre that, despite being very interesting, has received relatively little attention in academic field. The uniqueness of these projects lies in the fact that they were not plays *involving children*, nor were they puppet performances or school or parish plays aimed at teaching young audiences the catechism or celebrating festivities. Rather, they staged dramatic works specifically designed for children, performed in commercial theatres by professional companies with careful attention to costumes, set design and the accompanying score. The educational or moralising factor was very much a secondary consideration, with the

promoters always emphasising the importance of stimulating children's imagination and promoting their pleasure and entertainment. Another element underpinning this type of theatre was a concern raised about pedagogy and children's well-being in a society which seemed unable to drag itself out of the 19th century, with appalling class inequalities and a startlingly high child mortality rate. Also interesting is the list of illustrious collaborators involved in these children's theatre initiatives, ranging from eminent contemporary authors who enthusiastically accepted the challenge of writing for them, to the very best set designers, painters and couturiers of the day, in the case of Martínez Sierra's company *Teatro de Arte*.

**Key words:** Children's Theater, Children's Literature, Pedagogy, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra.

## SUMARIO

I. INTRODUCCIÓN .....	8
II. OBJETIVOS .....	11
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	11
IV. METODOLOGÍA .....	15
V. JACINTO BENAVENTE.....	17
1. El teatro infantil a finales del siglo XIX y primeros años del XX.....	17
2. El «Teatro de los Niños» de Jacinto Benavente .....	19
3. La colaboración de Ramón del Valle-Inclán y Eduardo Marquina. ....	24
VI. GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA .....	27
1. El «Teatro de Arte» de Gregorio Martínez Sierra y su significado .....	27
2. El «Teatro de los Niños» de Gregorio Martínez Sierra .....	30
VII. ESTUDIO DE CASO: «MATEMOS AL LOBO», DE LUIS DE TAPIA.....	33
1. Apunte biográfico .....	33
2. Características y procedencia del manuscrito .....	33
3. Criterios de transcripción.....	34
4. Elementos formales. Tema y mensaje. Puesta en escena.....	35
VIII. CONCLUSIONES .....	37
IX. BIBLIOGRAFÍA.....	40
X. ANEXOS .....	44
(i) Transcripción de «Matemos al lobo». Cuento escénico original de Luis de Tapia. estrenado en el teatro Eslava de Madrid el 29 de diciembre de 1921.....	45
(ii) Anexo fotográfico y documental .....	78

«Es más fácil que un niño asimile toda la pintura, toda la escultura, toda la poesía o toda la música que toda la literatura no teatral; y como el teatro participa, como la naturaleza (el gran teatro), de la representación pictórica y escultórica, y acaso de la musical o la danzante, el teatro, como la naturaleza misma, tiene todas las ventajas para el niño y en el arte más completo para él, porque es más difícil que el niño se aburra con tanta representación en la que puede escojer a su capricho».

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Sobre el teatro para niños», (ca. 1953).

## I. INTRODUCCIÓN

En 1909 Jacinto Benavente logró poner en pie un proyecto de teatro infantil que fue casi unánimemente apoyado por sus contemporáneos. Felipe Sassone, conmovido, habló del «milagro de Benavente» (Sassone, 1909: p. 1). Nunca hasta entonces se había hecho un teatro pensado específicamente para público infantil, en salas comerciales y a cargo de una compañía profesional, con esmerada puesta en escena, cuidadosa selección de textos y un afán, sobre todo, de ofrecer diversión con alguna gota de enseñanza. No estamos ya ante el denso teatro escolar de los colegios jesuitas del siglo XVI, sino ante el teatro como espectáculo elaborado, estimulador de la fantasía y atento a los deseos del público infantil; el *docere* se repliega ante el *delectare*. Esta fue la gran labor de Benavente con la colaboración de Eduardo Marquina, Ramón del Valle-Inclán, Felipe Sassone, Santiago Rusiñol o Sinesio Delgado, por citar algunos nombres cimeros de la vida intelectual de la España de aquel tiempo, y que nos permite valorar con perspectiva el alcance de la propuesta benaventina. Dificultades de toda índole produjeron el fracaso relativo de este teatro para la infancia a los pocos meses de su arranque. Habrían de pasar cerca de doce años para que Gregorio Martínez Sierra, promotor y director del Teatro de Arte con sede en el teatro Eslava de Madrid, tentara de nuevo el terreno del «Teatro de los Niños» con el mismo respeto artístico que ponía en el destinado al público adulto: «Representar para niños es como hacerlo para adultos, pero mejor» había dicho Stanislavski (Almena, 1998: p. 1).

La razón de haber escogido este tema para nuestro Trabajo Final de Máster tiene un origen remoto y uno próximo. Siempre nos ha interesado el hervor cultural de la llamada «edad de plata» de nuestra cultura, donde se mezclan los nombres de García Lorca, Juan Ramón Jiménez, los Machado, los Álvarez Quintero, la venerada omnipresencia de Rubén Darío; en la música, Manuel de Falla, Joaquín Turina, María



Rodrigo y Amadeo Vives; el magnetismo de Europa; la pintura de Juan Gris, Picasso y Gutiérrez Solana; en la escena, María Guerrero, Margarita Xirgu y Catalina Bárcena. No es frecuente un abigarramiento tal de novedad y talento que, por desgracia, venía grande a una España anestesiada. Como motivación más próxima, nuestra cercanía a la familia de Gregorio Martínez Sierra nos hizo descubrir su trascendencia como incansable motor cultural, editor, promotor de revistas, literato y director de teatro y de cine. Junto a él, las dos mujeres esenciales en su vida, María Lejárraga y Catalina Bárcena, forman un paisaje de investigación al que no nos hemos querido sustraer. Finalmente, al estudiar la labor de Martínez Sierra como director de escena, comprobamos que el teatro para niños y niñas quedaba arrinconado y apenas aludido como anécdota entrañable. Creemos que es nuestro deber y nuestra oportunidad revalorizar aquella empresa y su contexto, y a ello dedicamos el presente trabajo.

Como punto de partida estético, será obligado aludir a grandes movimientos renovadores cuya influencia plástica e ideológica no puede orillarse en un estudio de esta naturaleza. El primer cuarto del siglo XX conoció una revolución artística donde confluyeron las vanguardias, los diversos *ismos* y toda una serie de propuestas que tenían en común una radical y a veces confusa ansia de renovación. En una España abúlica y desorientada tras la pérdida de los últimos territorios de Ultramar, estas corrientes se recibieron lenta y fragmentariamente, pero llegaron a conformar un panorama poliédrico y muy interesante. El Modernismo fue, en el ámbito literario, el caudal más colorista y renovador: Jacinto Benavente, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Manuel y Antonio Machado, Francisco Villaespesa y Federico García Lorca, se sintieron deslumbrados por esa nueva forma de decir que, a través de Rubén Darío, trajo a España la revolución estética nutrida por la nueva poesía hispanoamericana (Gutiérrez Nájera, Silva, Martí), por el impacto monumental de Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Baudelaire y, ya entre nosotros, por una revalorización de los poetas del Siglo de Oro. De entre aquellos jóvenes, los más grandes (Juan Ramón, Antonio Machado, Federico) pronto encontraron su sendero y su voz; otros, como Martínez Sierra, Villaespesa y, en gran medida, Marquina, fueron fieles al Modernismo y engullidos por él, incluso cuando, hacia 1920, el movimiento podía considerarse liquidado. Para completar el panorama, no queremos dejar de citar a Rafael Cansinos Assens (figura interesantísima del «Ultraísmo» de Vicente Huidobro, que también contó entre sus fieles nada menos que con Jorge Luis Borges, Gerardo Diego y Guillermo de Torre) y al pintor

uruguayo Rafael Pérez Barradas, cuya plástica del «Vibracionismo» habría de ser esencial en la renovación escénica española desde que Gregorio Martínez Sierra lo contrató como escenógrafo en 1918. Para este periodo, resulta del máximo interés *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos Assens. También deben recordarse *Modernismo frente a noventa y ocho*, de Guillermo Díaz Plaja (1966), *Gente del 98*, de Ricardo Baroja (1989) y *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, de Ricardo Gullón (1961). Obras coetáneas que ofrecen un panorama del ambiente cultural de la época son *Los contemporáneos*, de Andrés González Blanco (1905) y, en un tono cáustico, *La linterna de Diógenes*, de Alberto Guillén (1921).

Una segunda perspectiva para el estudio de nuestro asunto son los intentos regeneracionistas y la lucha por la mejora de los métodos pedagógicos en una España cuyo atraso en este aspecto era patológico. Desde finales del siglo XIX una porción de personalidades de la ciencia y de la cultura alzaron su voz en demanda de una mejora de la educación. Vale la pena citar algunos nombres para seguir un hilo que juzgamos del máximo interés: el primero es el doctor Manuel Tolosa Latour, que en 1879 se doctoró con una tesis titulada *Bases científicas sobre que descansa la educación física, moral y sentimental de los niños* y que sirvió de base a su libro *El niño*, publicado ese mismo año (Rodríguez Pérez, 2014: p. 357). Ese texto fue seguido casi a la letra por Carmen de Burgos, «Colombine», en *La protección e higiene de los niños*, publicado en 1904 (Mejías, 2011: p. 11). Otro médico, el prestigioso doctor Mariano Benavente, es recordado como «el médico de los niños» por su tenacidad en la lucha por mejorar los índices de bienestar infantil y por su monumental labor como director del Hospital del Niño Jesús de Madrid. No es casual que su hijo Jacinto, el futuro premio Nobel de Literatura, sintiera muy cercana la preocupación por el cuidado material e intelectual de la infancia. Suyo fue, como se ha dicho, el primer «Teatro de los Niños» de España, y de un discípulo suyo de la primera hora y de siempre, Gregorio Martínez Sierra, el segundo. Y si hablamos de Martínez Sierra es obligado hacerlo de su esposa, María de la O Lejárraga, maestra infantil que en 1899 publicó sus *Cuentos breves*, primer volumen de la «Biblioteca educativa» fundada por ella en su época de profesora de niñas en la Escuela Normal de la plaza del Dos de Mayo de Madrid.

En este contexto, estudiaremos las propuestas de teatro infantil de Benavente y Martínez Sierra, sus presupuestos estéticos e ideológicos, el repertorio y las influencias de los grandes renovadores de la escena europea. Nuestro caso de estudio será la pieza

escénica *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, estrenada en el teatro Eslava el 29 de diciembre de 1921 por la compañía de Martínez Sierra.

## II. OBJETIVOS

De este modo, constituyen objetivos del presente trabajo:

1. Estudiar los proyectos de teatro infantil desarrollados en España entre 1909-1910 y 1921-1922 por Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra, respectivamente.
2. Analizar sus características estéticas y su naturaleza innovadora en el ámbito social, aprovechando el valor pedagógico del teatro en sentido amplio.
3. Valorar la figura de Martínez Sierra como director de escena y promotor de un «Teatro de los Niños» en el seno de su Teatro de Arte.
4. Analizar *Matemos al lobo*, de Luis Tapia, como estudio de caso del tipo de teatro infantil propuesto por Gregorio Martínez Sierra.

## III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando nos asomamos al panorama teórico del teatro para la infancia y la juventud es imposible evitar la sensación de que siempre se ha tratado como asunto menor, casi inevitable, muchas veces silenciado por los mismos dramaturgos que en algún momento ofrecieron alguna obra de estas características. De igual forma es preciso desbrozar ante qué nos hallamos, pues la controversia acerca de «teatro de niños», o «para niños», o «mixto», sigue ocupando a los tratadistas, como se verá más adelante. Aquí, desde una perspectiva diacrónica, es bueno tener en cuenta la transformación que ha experimentado el punto de vista sobre el teatro: desde el teatro jesuítico en universidades y colegios, de vocación netamente pedagógica y orientada a la catequesis, sin concesión alguna a la fantasía —considerada nociva hasta no hace tanto— ni al divertimento<sup>1</sup>, instrumento para dulcificar la enseñanza y cultivar la oratoria y la controversia, hasta su consideración actual como poderosa herramienta con una transversalidad idónea para la formación

---

<sup>1</sup> Sin embargo, no hay que exagerar la nota grave y tediosa. Junto al propósito moralizante, siempre se recomendaba representar alguna comedia de Plauto o de Terencio, cuya procacidad levantó protestas en más de una ocasión sin que ello acabara con esta práctica recomendada por las universidades. Y no pueden olvidarse los *juegos de escarnio y farsas escolares* de finales de la Edad Media (*vid.* Cervera, 1980: pp. 56-57; Oliva, 2003: p. 85).

integral de la persona como individuo y como miembro de la sociedad. Aquí, por supuesto, late una diferente postura ante la infancia: si hasta entrado el siglo XX se veía en niños y niñas seres imperfectos, a medio hacer y algo asilvestrados (Carandell, 1965: p.1), hoy la infancia se considera en su plenitud como un estado donde se sientan las bases de una futura personalidad y que plantea exigencias distintas a las de un adulto (Santolaria, 1998: p. 461). Educar el sentido estético sin torturas, promover las relaciones interpersonales y fomentar el espíritu de trabajo en grupo —y también la generosidad, el respeto y la disciplina—, son cuestiones que no atañen en exclusiva al niño o al adulto sino al ser humano en general. Y a estos objetivos sirve el teatro de manera insuperable.

El estudio clásico en la materia sigue siendo la *Historia crítica del teatro infantil español* de Juan Cervera, publicado en 1980, y que mereció el Premio Nacional de Literatura Infantil en su modalidad de investigación. En el marco teórico que nos interesa, dedica los capítulos VIII a X al estudio del proyecto de Benavente, examinando minuciosamente las obras para el «Teatro de los Niños» y la nómina de colaboradores en esta empresa. Analiza en detalle la producción benaventina (pp. 293-338) y las únicas obras infantiles de Valle-Inclán —*La cabeza del dragón*— y de Marquina —*La muñeca irrompible*— (pp. 349-375).

De obligada referencia es *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*, de Elisa Fernández Cambria, publicado en 1987, que estudia las aportaciones desde Jacinto Benavente hasta José Luis Alonso de Santos. Sistematiza novedosamente las ideas sobre teatro infantil formuladas por Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Luis Matilla. En el ámbito que nos ocupa, dedica sendos capítulos a Benavente, Martínez Sierra, Linares Rivas, Marquina, los Álvarez Quintero y Valle-Inclán. Por lo que hace a Martínez Sierra, resulta curioso que no se analice su labor como director de escena (que es la verdaderamente interesante por sus propuestas renovadoras y la influencia de los grandes directores europeos del momento), sino al dramaturgo, cuyo calado es mucho menor. Y aun aquí, sorprendentemente, se estudia una sola pieza, *El palacio triste* (1911), no concebida por los Martínez Sierra como obra infantil. Se estrenó en el teatro de la Princesa el 9 de abril de 1911 por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en la programación regular.

De consulta obligada es también la *Historia de la literatura infantil española* de Carmen Bravo Villasante, publicada inicialmente por Revista de Occidente en 1959 y reeditada por Doncel en 1972 y por Escuela Española en 1985. Aun no dedicada

específicamente al teatro, resulta útil en lo atinente a literatura dramática, aunque debe advertirse que incurre en algún error de bulto: hace coincidir en el tiempo la creación del «Teatro de los Niños» de Benavente y el de Martínez Sierra, datando a ambos en 1919 cuando el de Benavente se inauguró en 1909 y el de Martínez Sierra en 1921. Este error lo arrastra José María Carandell en su artículo *El teatro infantil en España* publicado en el número 71 de la revista *Primer Acto* en 1965 (Carandell, 1965: p. 7) que, por lo demás, ofrece un panorama sucinto del teatro escolar y de la evolución del teatro para la infancia hasta principios del siglo XX. Por lo que hace al teatro infantil de Benavente, el trabajo más documentado es *El «Teatro de los Niños» de Jacinto Benavente*, de Javier Huerta Calvo, publicado en el número 2 de la revista digital *Don Galán* del Centro de Documentación Teatral (2000). En él analiza con detalle los antecedentes y la puesta en marcha de la empresa benaventina, los obstáculos que hubo de sortear y su fracaso final.

No existe ningún estudio exhaustivo sobre la literatura dramática infantil de Benavente, Valle-Inclán y Marquina, sino que siempre se alude a ella como una «literatura menor» o anecdótica, salvo en el caso de Valle, cuya farsa *La cabeza del dragón*, estrenada por Benavente para su teatro infantil en marzo de 1910, cuenta con abundante bibliografía y admite lecturas en varios niveles, con afiladas referencias a su contemporaneidad. No en vano, don Ramón dedicó la pieza tanto a los niños como a los padres que habrían de llevarles al teatro (Lobo Tejerina, 1999: p. 1). En relación con este tema, debe citarse el trabajo de Cristina Santolaria *Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud* publicado en *Teatro. Revista de estudios teatrales* en 1998. No se ocupa del teatro infantil de la época que estudiamos (su marco temporal tiene como término *a quo* los primeros años sesenta del siglo pasado), pero sí ofrece un resumen inicial de las grandes líneas maestras de la dramaturgia infantil muy cercanas, en ocasiones, a los postulados teóricos de Benavente y Valle-Inclán.

Sobre la propuesta teatral de Martínez Sierra resulta de especial interés la tesis doctoral del profesor Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, de 1998, y el fundamental texto de Carlos Reyero Hermosilla *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, publicado por la Fundación Juan March en 1981. Isabel Alba Nieva, profesora de la Universidad de Málaga, ha publicado una excelente aportación en su trabajo *El «Teatro de los Niños» de Gregorio Martínez Sierra. Un proyecto pedagógico e interdisciplinar* (1998) y son muy interesantes las consideraciones que, acerca de la escenografía e indumentaria en el teatro infantil y de la figura de Rafael Pérez

Barradas, vierte en el capítulo 5 de su tesis doctoral *Cuerpo y figurín. Las poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, defendida y publicada en 2015. La teoría teatral de Martínez Sierra está por estudiar de forma sistemática, aunque su importancia como uno de los modernos directores de escena de España está fuera de duda. Para reconstruir su concepto de la puesta en escena y del teatro como espectáculo global, hay que acudir a declaraciones a la prensa y, especialmente, a la correspondencia con sus colaboradores y, sobre todo, con María, su esposa, que incorpora como anexo Patricia O'Connor en *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra* (Instituto de Estudios Riojanos, 2003). También nos hemos ocupado de ella en nuestro libro *El mercader de ilusiones: la historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena* (SGAE, 2003) y, en síntesis, radica en la separación neta de la figura del director de escena de la del primer actor, selección de un elenco homogéneo y disciplinado con un código interpretativo naturalista, uso de escenografías tridimensionales con abandono de los telones pintados y revalorización de signos escénicos como la indumentaria, la música y la iluminación.

Una línea poco estudiada es la del teatro infantil escrito por mujeres. Debemos citar el trabajo de Pilar Nieva de la Paz *Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez* (Revista de Literatura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993) que abre una perspectiva casi inédita sobre autoras como Cristina Aguilá, Pilar Contreras, Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot y Carolina de Soto. No alude a figuras tan interesantes como Carmen Conde (probablemente porque su producción infantil de antes de la guerra civil es escasa) o María Lejárraga, que tradujo y adaptó *The Taming of the Shrew* de Shakespeare para el teatro infantil de Benavente, aunque solo llegaría a ponerse en escena en abril de 1917, ya en Eslava y bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra en la programación regular de teatro para adultos (M. Martínez Sierra, 2000: p. 49).

En cuanto a las colecciones de obras teatrales para la infancia deben traerse a colación *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)* con selección y nota introductoria de Itziar Pascual (Madrid, Fundamentos, 2008). Las piezas escogidas son de la autoría de Francisco Pi y Arsuaga, Manuel Linares Rivas y Sinesio Delgado. Contiene un breve, aunque variado, aparato bibliográfico, con referencias interesantes a antologías de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, como las de Pi y Arsuaga (*Doce comedias en verso para niños*, París, 1898), Micaela de Peñaranda (*Teatro infantil*,

Barcelona, 1926) y Fernando José de Larra (*La farándula niña*, Madrid, 1928). En el aspecto editorial, debe mencionarse la encomiable labor de la casa sevillana «Renacimiento», que en 2018 reeditó *Teatro para niños* de Elena Fortún y *Viajes de una gota de agua* de María Lejárraga. Aun fuera de nuestro marco cronológico debe aludirse a la torrencial producción de piezas de teatro infantil en las últimas décadas y la proliferación de publicaciones sobre el tema. Por mérito y utilidad, aunque ya sobrepasada, debe figurar aquí la *Guía de teatro infantil y juvenil* elaborada por Julia Butiñá, Berta Muñoz Cáliz y Ana Llorente Javaloyes (Madrid, ASSITEJ-UNED, 2002).

#### IV. METODOLOGÍA

Nuestra investigación se proyecta sobre dos planos, histórico y textual, centrado este en un texto dramático escrito expresamente para teatro infantil. La primera línea tiene por objeto el análisis de los dos grandes proyectos de teatro para niños y niñas que se pusieron en marcha en España en 1909 y 1921. Proyectos que, al mando de dos personajes de singular relieve (Benavente y Martínez Sierra), suelen ser tratados como anecdóticos y menores. Para su estudio hemos partido del propósito de los promotores al desarrollar estos intentos de teatro infantil: tanto Benavente como Martínez Sierra buscan la dignificación de este teatro y su consideración como tal. La especialidad de estas dos tentativas reside en su vocación de revalorizar el teatro infantil y elevarlo a la categoría de empresa artística a cuyo servicio se ponen idénticos medios que para el teatro profesional dirigido al público adulto. La diferencia entre ambas propuestas reside en que Jacinto Benavente concibió su proyecto con voluntad de consolidación y continuidad en el tiempo; no fue así el caso de Martínez Sierra que, desde el principio, vio en este teatro algo excepcional, aunque el éxito que obtuvo propició que las obras de teatro infantil fueran repuestas e incluso incorporadas al repertorio de gira de su compañía durante algunos meses. A este éxito contribuyó, sin duda, el hecho de que no se escatimaran medios para hacer del «Teatro de los Niños» un verdadero acontecimiento artístico.

En la medida de lo posible, hemos acudido siempre y en primer lugar a fuentes primarias, bien declaraciones o escritos de los promotores y colaboradores, bien a la prensa de la época, que suministra interesantísimos detalles sobre puesta en escena, intérpretes, escenografía, figurines y recepción del público. En este punto debe mencionarse nuestro constante recurso a las hemerotecas digitales (especialmente de la

Biblioteca Nacional de España y del diario *ABC* de Madrid) así como al «Archivo ‘Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena’» de Madrid, que custodia varios tomos con recortes de prensa y los libros de estrenos y contabilidad del teatro Eslava entre 1919 y 1923. Esto nos ha permitido corregir y fijar algunos errores e imprecisiones que se detectan en la bibliografía y que muchas veces se han arrastrado de unos trabajos a otros, sobre todo en cuanto a fechas de estreno, escenógrafos e intérpretes de las obras. Asimismo, hemos podido reconstruir los programas, orden y contenido de las funciones.

Por lo que hace al ámbito textual, proponemos como estudio de caso la pieza *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, escrita expresamente para el teatro infantil de Martínez Sierra e inédita hasta ahora. Resulta muy reveladora en cuanto a la forma e intenciones de esta literatura dramática en la que, sin obviar una finalidad formativa (en su doble vertiente estética e intelectual), priman la fantasía y la evasión sobre el tono moralizante. Su forma, contenido y los datos relativos a representaciones, puesta en escena y crítica, contribuirán a fijar el panorama del teatro infantil de Martínez Sierra, dentro de su más ambicioso proyecto del «Teatro de Arte». Junto a *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *La cabeza del dragón*, cuyos textos nos son conocidos, *Matemos al lobo* completa la visión de esta literatura dramática y las coordenadas estéticas en que se movió.

En los apartados sucesivos, pues, se estudiará el teatro infantil de Benavente, sus presupuestos estéticos e ideológicos, repertorio y colaboradores (prestando especial atención a Valle-Inclán y Marquina). Se dedicará otro apartado al «Teatro de los Niños» de Martínez Sierra, en gran medida continuador de aquel (recordemos que el matrimonio Martínez Sierra se ofreció a Benavente como colaborador de primera hora aunque no esta colaboración no llegó a cuajar). Finalmente, dedicaremos una última parte al estudio de *Matemos al lobo*, su autoría, origen y vicisitudes de la obra, puesta en escena y análisis estilístico y temático. Como anexos figuran la transcripción del texto y una selección de material gráfico que juzgamos de interés tanto desde el punto de vista histórico como puramente estético.



## V. JACINTO BENAVENTE

### 1. El teatro infantil a finales del siglo XIX y primeros años del XX

En un artículo publicado en octubre de 1908, Jacinto Benavente (1866-1954) se hizo eco de la sugerencia de Carmen de Burgos<sup>2</sup> de crear un teatro para la infancia:

La distinguida escritora que firma con el risueño nombre de «Colombine» propone en un artículo, publicado en *España artística*, la fundación de un teatro para los niños. En España, ¡triste es decirlo!, no se sabe amar a los niños. Si no hubiera otras pruebas, bastaría esta falta de una literatura y de un arte dedicados a ellos. (*Los lunes de 'El Imparcial'*, 6-X-1908, p.1).

El teatro como entretenimiento y como instrumento pedagógico o catequístico se había cultivado casi desde inicios del siglo XV, y en los siglos XVII y XVIII no era extraña la participación de niños en funciones teatrales o bien la formación de elencos infantiles, generalmente en el seno de cortes reales y de la alta aristocracia (Carandell, 1965: p. 17). Sin embargo, las representaciones para niños y niñas con un propósito artístico, a cargo de compañías profesionales, montadas en un teatro y no en el ámbito de la escuela o de la parroquia, pensadas para un público tan respetable como el adulto — como gustaba de decir Benavente (Cervera, 1980: p. 266)— eran cosa desconocida en España fuera de las acostumbradas funciones de Navidad, Carnaval o Pascua.

Un segundo factor sobre el que vale la pena llamar la atención es que este proyecto fuera impulsado por una celebridad como Jacinto Benavente, animado por una intelectual de la talla de «Colombine», rodeado de colaboradores de renombre y con una acogida en la prensa mayoritariamente a favor. Es claro que el prestigio de Benavente allanó el camino aunque esto no quita mérito a una idea que, como se ha escrito, «cobraba matices de seriedad y trascendencia» (Cervera, 1980: p. 265).

---

<sup>2</sup> Carmen de Burgos y Seguí (Almería, 1867-Madrid, 1932), más conocida por su seudónimo de «Colombine», fue una destacada escritora y periodista de la llamada «Edad de Plata». Firme defensora de los derechos de la mujer, colaboró asiduamente en *El Globo*, *La correspondencia de España*, *Diario Universal* y *Heraldo de Madrid*. De 1904 es su libro *El divorcio en España*, que desató una sonada polémica. Cultivó también la novela y el género biográfico. El estudio más completo sobre su figura es *Carmen de Burgos, 'Colombine', en la Edad de Plata de la literatura española*, de Concepción Núñez Rey (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005).

Alfonso Sastre ya advirtió que «cuando decimos ‘teatro infantil’ no se sabe bien lo que decimos porque con esa expresión se dicen cosas muy diferentes; por lo menos, dos: teatro ‘de los niños’ (hecho por ellos) y teatro ‘para los niños’ (fabricado por los adultos)» (en Cervera, 1981: p. 17). Puede hablarse, desde luego, de un «teatro mixto», donde participan niños y adultos (estos, especialmente, en funciones técnicas y de dirección)<sup>3</sup>.

Históricamente, la participación de niños y niñas en espectáculos teatrales ha sido objeto de controversia, no solo en cuanto a su participación activa sino incluso en calidad de espectadores. «Colombine» era inflexible:

Nunca debe llevarse un niño a espectáculos públicos. Nuestros hijos nacen ya bastante excitados por el nerviosismo que les legamos para aumentarlo exaltando su imaginación presenciando los juegos de los monigotes del *guignol* que para nosotros son graciosos y para los niños trágicos. Los melodramas que los aterrorizan, las comedias de gran aparato o de magia, el cinematógrafo que les parece milagroso, todo eso fatiga y debilita su cerebro (...) las largas horas de quietud y silencio a que se les condena en el teatro es un sufrimiento que se les impone, un mandato contrario a su naturaleza (Burgos, 1904: pp. 34-35).

No obstante, ya en 1874 la compañía de Teodoro Guerrero incluyó niños actores en algunas obras representadas en el teatro Alhambra de Madrid, lo mismo que en el Price el año siguiente. Y la revista *La Niñez* se hacía eco de la actuación en gira de una compañía infantil:

En Sevilla actúa estos días la compañía infantil que dirigen los Sres. Perillán y Tirado, siendo objeto todas las noches de los aplausos más entusiastas. Entre las obras representadas figura la del señor Perillán, que se titula *Chozas y palacio*.

El teatro es un gran elemento para la educación de los niños, siempre que en la elección de obras presida el acierto, tan necesario para encaminar las primeras impresiones de la vida. (*La Niñez*, núm.20, Madrid, septiembre de 1882, p. 15, s.f.).

---

<sup>3</sup> Una síntesis de las diferentes modalidades de teatro infantil puede verse en Almodóvar, Miguel Ángel (1982), «El niño, futuro espectador de teatro». Madrid, Dirección General de Música y Teatro. Recuperado de: [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEE5.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEE5.pdf).

También hay testimonio de la formación de una «Compañía Infantil de Teatro» en 1892, que actuó en el teatro de la Zarzuela de Madrid. En todos los casos parece que formaban parte del elenco tanto adultos como niños y niñas (Cervera, 1980: p. 202). Puede verse, por tanto, que la participación del elemento infantil era cosa admitida, de buen grado o con algún reparo por razones de moral, conveniencia u oportunidad. También se desprende de las reseñas de prensa que estas compañías eran consideradas propiamente tales y actuaban en locales públicos, no ya solo parroquiales o escolares. Con esta perspectiva entronca el proyecto benaventino, que fue recibido con general simpatía. La influyente revista *Blanco y Negro* proclamó: «Jacinto Benavente, el genial dramaturgo, ha tenido una idea digna de su genio: la creación de un teatro de los niños, donde las tiernas criaturas puedan divertirse y sacar algún provecho de su diversión, lo que no hallarán en el teatro de los hombres» (25-XII-1909, p.17, s.f.).

La idea de Benavente se orientaba a la creación de un teatro infantil con carácter estable, con estructura suficiente y no concebido de un modo esencialmente distinto al de teatro convencional para adultos. Por supuesto que en España había espectáculos teatrales para la infancia, pero aislados y sin una orientación clara desde el punto de vista artístico y, aun menos, empresarial. Por vía de ejemplo citemos *Qüento de Nadal* de Apeles Mestres, estrenada en Barcelona en diciembre de 1908, *El caballero lobo* de Manuel Linares Rivas, estrenada en el teatro Español de Madrid el 22 de enero de 1909, *La muela del rey Farfán* de los Álvarez Quintero, que se estrenó en el teatro Apolo el 29 de diciembre de 1909 o *La alegría de los niños*, representada en el teatro de la Princesa el 5 de enero de 1911.

Las grandes líneas de la propuesta benaventina se concretaron, pues, en ofrecer espectáculos dignos y, como se decía en la época, «bien servidos en escena», en una sala comercial, con un propósito fundamentalmente lúdico y de entretenimiento y un cartel compuesto por obras de calidad artística con el ánimo de impulsar la literatura dramática infantil, género prácticamente desconocido entonces (Cervera, 1980: p. 273).

## **2. El «Teatro de los Niños» de Jacinto Benavente**

El teatro benaventino es el teatro burgués por excelencia, un teatro mínimamente conflictivo estructurado sobre diálogos brillantes de unos personajes-tipo que ofrecen «la crónica dramática de los vicios y virtudes de la alta burguesía» (Ruiz Ramón, 1997: pp.

24-25). Hay en él un mucho de «sermoneo», como el mismo autor explica en sus memorias, con largos pasajes puestos al servicio del propósito moralizador y educativo (Cervera, 1980: p. 269). Esto no es del todo así en las obras destinadas al teatro infantil; a la pretensión docente prefiere poesía y diversión y así lo subrayó en la conferencia ofrecida el 29 de enero de 1910 en el Ateneo de Madrid para celebrar la quincuagésima representación de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*<sup>4</sup>:

Aquí nos debemos a la verdad; por eso quiero decir ante todo que este teatro para los niños tiene su explicación en que a mí me divierte mucho. Claro está que después de mi propio y particular recreo he pensado, con cierto orgullo infantil, el más propio de las circunstancias, que esto del teatro para los niños bien pudiera ser gran obra patriótica de educación moral y artística. Pero yo pensé ante todo en el juguete; si el juguete lleva dentro algún mecanismo que nos enseña alguna verdad científica, no será malo, como no es malo el cuento de niños que encierra alguna enseñanza... Pero, ante todo, que el juguete divierta y el cuento entretenga. (*ABC*, 30-I-1910, p.7).

La iniciativa teatral de Benavente y su concepto de la literatura dramática infantil se apoya en dos ideas que contrastan pero que no se excluyen: una, el deseo de conservar siempre un rescoldo de niñez; otra, escribir para personas en formación, no para mentes simples. La primera se desprende de su reflexión acerca de que «mi verdad ha sido siempre aquel niño que ha ido siempre conmigo y ha sido mi evasión y mi refugio» (Benavente, en Cervera, 1980: p. 272); la segunda aflora cuando afirma: «Los escritores que deliberadamente intentan escribir para niños suelen padecer el error de considerarlos demasiado pueriles, y se creen en el caso de puerilizar su espíritu. (...) ¡Cuánta ñoñería, cuánta bobada en muchos cuentos y narraciones, pensados y escritos especialmente para los niños» (Benavente, en Calvo, 2012: p. 1).

Como sede de su proyecto, escogió el entonces flamante teatro del Príncipe Alfonso, construido en el ángulo de las calles de Génova y General Castaños conforme a proyecto de Pablo Aranda<sup>5</sup>. Era un teatrillo primoroso y con vocación elegante al que

---

<sup>4</sup> Si tenemos en cuenta que la obra se había estrenado el 20 de diciembre anterior, su éxito fue más que notable.

<sup>5</sup> *Vid.* Anexo documental y fotográfico, fig.1.

muchos llamaban «la pequeña bombonera» por recordar al teatro Lara, la «bombonera» por antonomasia. En agosto de 1909 la prensa se hacía eco de la marcha de la empresa:

El pensamiento generoso y simpático de Jacinto Benavente se realiza: el teatro para niños será un hecho en la próxima temporada.

Su feliz iniciador no solo se ha contentado, para honra suya, con lanzar la idea a la circulación, sino que la protege directamente, tanto que el teatro para niños será para él, en la próxima temporada, su ocupación más atenta y en la que va a poner todos sus amores hasta el punto de llevar personalmente la dirección artística del espectáculo.

Benavente, que ya tiene ultimado su plan, invitará a todos los autores españoles para que colaboren en esta su educadora campaña de los niños por un medio tan eficaz y tan práctico como es el del teatro (*ABC*, 19-VIII-1909, p.14, s.f.).

En noviembre de 1909 la empresa del Príncipe Alfonso contrató a la compañía de Fernando Porredón, que fue la encargada de poner en escena tanto las obras de teatro infantil como las de la programación regular. Las sesiones del teatro para niños se celebrarían a primera hora de la tarde y Benavente convino que, en el caso de que alguna obra tuviera «un éxito grande, pasaría al cartel de la noche representándose entre las demás obras corrientes» (*ABC*, 19-VIII-1909). Además se ofreció al público un abono especial para los jueves, que se agotó con rapidez (*ABC*, 7-XII-1909, p.9, s.f.).

Fueron muchos los autores de renombre que se apresuraron a secundar la idea y ofrecieron su colaboración, como Valle-Inclán, Marquina, Martínez Sierra, Sassone, los Álvarez Quintero, Sinesio Delgado, Ceferino Palencia y Enrique López Marín. También mostraron su disposición Santiago Rusiñol, Ramón Gómez de la Serna y Amado Nervo (Huerta Calvo, 2012: p. 2) aunque no llegaron a colaborar. Tampoco lo hizo Martínez Sierra pues si bien se anunció una adaptación de *El mercader de Venecia* no hemos hallado rastro de ella<sup>6</sup>. Caso llamativo fue el de los Álvarez Quintero. Una nota sin firma publicada en el diario *ABC* el 31 de diciembre de 1909, anunciaba con optimismo que «los hermanos Álvarez Quintero, con los que tuvimos el gusto de hablar no hace muchos días, sienten tan noble entusiasmo por tan admirable iniciativa, con la que se hallan

---

<sup>6</sup> Quizá se trate de una confusión con el ofrecimiento de los Martínez Sierra de entregar una adaptación de *The Taming of the Shrew* cuya existencia sí consta pero que no se puso en escena hasta 1917 ya en el teatro Eslava, como se comentó con anterioridad.

absolutamente identificados, que la apoyarán con el valeroso concurso de sus comedias». La «admirable iniciativa» a que se refiere el anónimo redactor es la de Benavente. Sin embargo, los Quintero no acudieron a la convocatoria, y dos días antes de publicarse esta nota habían estrenado por su cuenta en el teatro Apolo *La muela del rey Farfán*, una suerte de zarzuela infantil con música de Amadeo Vives, a la que ya hemos aludido y que resultó un fiasco. «No fue del agrado del público. Paz a los muertos», sentenció *El País* (29-XII-1909, p. 2.). *El Imparcial* por su parte declaraba que el espectáculo «pareció al respetable insulso y vulgar, y lo recibió ruidosamente» (29-XII-1909, p. 1). Quizá esta mala acogida disuadió a los célebres hermanos de proseguir por la senda del teatro infantil.

El «Teatro de los Niños» se inauguró el lunes 20 de diciembre de 1909 a las cinco de la tarde<sup>7</sup>. Dos días antes, Alfonso XIII había recibido a Benavente y a Porredón para interesarse por la marcha del proyecto (*ABC*, 19-XII-1909, p.8). El programa estuvo formado por *Ganarse la vida* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, ambas de Benavente, con decorados de Luis Muriel y un «rico vestuario suministrado por la sastrería de la Viuda de Montenegro» (*ABC*, 15-XII-1909, p.10, s.f.). En los intermedios se leyeron poemas de Ramón de Campoamor, Rubén Darío, Ricardo Catarineu y Eduardo Marquina<sup>8</sup>. La prensa proclamó con optimismo que «la idea de este bello teatro ha fructificado de tal modo que puede considerarse como un hecho su definitivo arraigo» (*ABC*, 31-XII-1909, p.10, s.f.) y José de Laserna la calificó de «obra magna, empresa casi sin precedentes» (*El Imparcial*, 21-XII.1909, p.2).

A lo largo de algo más de dos meses el teatro infantil de Benavente ofreció el siguiente repertorio:

— *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, de Benavente, estrenada el 20 de diciembre de 1909.

— *Ganarse la vida*, de Benavente, estrenada el mismo día.

---

<sup>7</sup> Vid. anexo documental y fotográfico, fig.2.

<sup>8</sup> Conforme a la crónica de Felipe Sassone, Fernando Porredón recitó un poema de Campoamor y *Curiosidad*, de Ricardo Catarineu; Nilo Fabra, el celebrado *Margarita* de Rubén Darío y Eduardo Marquina una composición propia titulada *A los niños*. (Sassone, F.: «El milagro de Benavente». *Eco artístico*, núm.7. Madrid, 25-XII-1909, p.1). Tanto el poema de Catarineu como el de Marquina nos son conocidos por haber sido reproducidos por «Floridor» en su artículo «Teatro para los niños», *ABC*, Madrid, 21-XII-1909, pp. 9-10.

— *Los pájaros de la calle*, de Enrique López Marín, basado en *Hansel y Gretel*, de los hermanos Grimm, el 6 de enero de 1910.

— *El último de la clase*, de Felipe Sassone, inspirado en un pasaje de *Corazón*, de Edmundo de Amicis, el 13 de enero.

— *Cabecita de pájaro*, de Sinesio Delgado, el 20 de enero.

— *La mujer muda*, de Ceferino Palencia Álvarez-Tubau, basada en la pieza homónima de Anatole France, el 25 de enero.

— *El nietecito*, de Jacinto Benavente, estrenada el 27 de enero.

— *La mala estrella*, de Ceferino Palencia Álvarez-Tubau, el 29 de enero.

— *La muñeca irrompible*, de Eduardo Marquina, estrenada el 3 de febrero.

— *La cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán, estrenada el 5 de marzo.

— *El alma de los muñecos*, de Francisco Viu, estrenada también el 5 de marzo de 1910.

Las representaciones solían completarse con la proyección de alguna película y siempre se intercalaba, entre acto y acto, una lectura de poemas. El 13 de febrero de 1910 concluyó la temporada en el Príncipe Alfonso: la discreta respuesta del público y la imposibilidad de afrontar los gastos de mantenimiento del teatro obligaron a abandonarlo. Por entonces se anunciaba una adaptación de *El gato con botas* de Benavente<sup>9</sup> y el estreno de *La cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán, que tuvo lugar finalmente en el teatro de la Comedia por deferencia de su célebre propietario, Tirso Escudero. Para después, la prensa anunció «una larga *tournee* de primavera por provincias» que no se llegó a realizar (*ABC*, 14-II-1910, p.12, s.f.).

«Triste cosa fue el haber visto vacío el ‘Teatro para los Niños’ durante toda la temporada», lamentaba el célebre crítico Ricardo J. Catarineu, más conocido por su seudónimo de «Caramanchel» (*La Vanguardia*, Barcelona, 22-III-1910, p.6). Lo cierto es que a las pocas semanas del inicio, el teatro de los niños empezó a languidecer: «El esclarecido talento y la constancia del ilustre escritor van venciendo, y triunfarán definitivamente, de la apatía o pasividad del público» escribió «Zeda»<sup>10</sup> con un tono que

---

<sup>9</sup> *ABC*, «Notas teatrales», 14-XII-1910, p.2, s.f.. Sin embargo, no hay constancia de tal adaptación. (Huerta Calvo, 2012: p. 7).

<sup>10</sup> Seudónimo de Francisco Fernández Villegas.

no podía disfrazar la realidad (*La Época*, 28-I-1910, p.1). «Andrenio»<sup>11</sup> advirtió que «el Teatro de los Niños se inauguró en el Príncipe Alfonso casi sin niños, con un público de literatos, de actrices, de actores» (*Teatro*, 26-XII-1909, p. 17). Más contundente fue G. Campos, crítico teatral de *El correo español*:

Hay que decirlo con gran sentimiento, mas como un hecho cierto que duele confesar. La noble idea de este Teatro (...) ha sido recibida más que con frialdad, con indiferencia. (...) En un país que no fuera España podría garantizarse al Teatro para los Niños un éxito grandioso. ¡En nuestra patria se cotizan más altos los nombres de todos los currinches del género chico! Y así nos luce el pelo. (*El Correo Español*, 7-III-1910, p.2).

Ángel Torres del Álamo, con notable acidez, dictaminó: «Se inauguró el teatro de los niños y fue un éxito enorme, pues el Príncipe Alfonso estaba lleno de grandes» (*Comedias y comediantes*, núm.5, 1-I-1910, p.30). Y Manuel Bueno:

Aquel noble intento de crear en España un teatro infantil, en el que puso Benavente un entusiasmo que merecía mejor éxito, se ha malogrado a medias. El público ha respondido con tal tibieza al requerimiento artístico del gran dramaturgo, que su inteligente colaborador, Fernando Porredón, se ha visto en la necesidad de reducir las representaciones. El Teatro de la Comedia ha ofrecido al uno y al otro franca hospitalidad; pero el público, indiferente a todo levantado designio artístico, no aporta a la empresa el calor de su presencia, fuera de un centenar de espíritus selectos, mal hallados con la ramplonería del género sicalíptico, dan su dinero y su aplauso a aquella simpática iniciativa de Benavente y Porredón. (*El Heraldo de Madrid*, 6-III-1910, p.8).

### **3. La colaboración de Ramón del Valle-Inclán y Eduardo Marquina.**

Valle-Inclán (1866-1936) fue el más eminente colaborador con *La cabeza del dragón* que es, además, su única pieza para teatro infantil. Recibida con gran expectación, no defraudó a la crítica aunque tuvo poco éxito de público: «Gustó mucho a una concurrencia más selecta que numerosa», se leyó en *El País* (6-III-1910, p.2., s.f.). Una de sus características más alabadas, que justifica que se siga reeditando y representando en la actualidad, es el doble nivel que ofrece: uno formado por elementos gratos a la

---

<sup>11</sup> Seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero.



imaginación infantil (príncipes, princesas, bufones, duendes y héroes) y otro que desata una crítica acerada a la España del momento, con nobles, políticos y cortesanos fieramente satirizados y fácilmente identificables por el público adulto. Es «una historia que retoma la tradición narrativa de la infancia y, al mismo tiempo, una farsa que combina los tópicos del cuento maravilloso y la estética del esperpento para hacer una crítica demoledora de la sociedad española de principios de siglo» (Tejerina Lobo, 1998: p. 102) con un particular homenaje a Cervantes que se trasluce en los nombres de algunos personajes (Maritornes, el general Fierabrás, el rey Micomicón). El prestigioso crítico «Alejandro Miquis» (seudónimo de Anselmo González) escribió que de esta obra

puede decirse, y se ha dicho con fundamento, que no es completamente infantil. Tiene, en efecto, muchas cosas para personas mayores; pero, aun prescindiendo de ellas, y los niños prescindirán por su propia naturaleza (...) con lo demás hay más que suficiente para hacer una admirable obra. Sea o no bueno el régimen constitucional y plausible o no que los poetas den conferencias en América, siempre interesarán mucho a los pequeñuelos las aventuras de la infantina destinada a ser víctima propiciatoria inmolada al dragón y a la que salva por su amor (...) el príncipe Verdemar. (*Nuevo Mundo*, 17-III-1910, p.13).

Desde el punto de vista estilístico se ha subrayado la presencia de lo grotesco, de un lenguaje distorsionado que anuncia el esperpento (Sánchez Laílla, 2004: p. 1) y la maestría en el uso del idioma característica de Valle. El texto se publicó en 1914 como volumen décimo de la colección *Opera omnia de don Ramón del Valle-Inclán* (impresión de José Izquierdo) y en 1926 se reeditó como parte de la trilogía *Tablado de marionetas para la educación de príncipes*.

La obra fue recibida con general simpatía y buena crítica. «Floridor», seudónimo del respetado crítico Luis Gabaldón, reseñó:

La notabilísima empresa del Teatro de los Niños, con tan desinteresado afán creada y sostenida por el insigne Jacinto Benavente, se ha enriquecido ayer con una nueva obra, un cuento primoroso de D. Ramón del Valle-Inclán. El maravilloso cincelador de nuestra prosa no podía permanecer indiferente a este simpático movimiento, y a él ha acudido con todos los esplendores de su ingenio y todas las galanuras de su estilo, diluyendo en dos actos un cuento infantil que es un primor de ingenuidad, de ternura, de gracia y de

ironía. El eminente autor de *Las sonatas* fue llamado a escena ininidad de veces a la terminación de los dos actos. La interpretación, muy discreta (*ABC*, 6-III-1910, p.10).

Eduardo Marquina (1879-1946) fue un colaborador entusiasta con su constante presencia en las funciones para leer sus poemas y con la aportación de una pieza, *La muñeca irrompible*, que sería la última representada en el Príncipe Alfonso. En ella se ha visto la influencia de Maeterlinck (Fernández Cambria, 1987: p. 87) aunque es una obra menor y, en realidad, valorada solo por ser de Marquina. Se criticó su profundidad algo pretenciosa y perderse en disquisiciones y símbolos abstrusos no muy asequibles al público menudo. Se estructura en cinco cuadros, el primero en verso y los demás en prosa que, en muchos pasajes, es esa prosa poética cantarina y sencilla tan característica del barcelonés. Como elementos reseñables, su técnica metateatral (que por entonces tenía aún algo de novedad provocativa) y su moraleja, que pondera la generosidad, la amistad y la belleza interior frente a la presunción puramente externa.

Como adelantábamos, la crítica fue generosa y amable. *El Imparcial* decía:

Esta bella e interesante obrita se adapta con toda precisión a la fórmula: divierte a los chicos y no aburre a los grandes. El deleite y la enseñanza, lo útil y lo dulce, de las máximas clásicas, se desprenden suavemente de la fábula sin pedanterías ni sermones de dómine indigesto. (...) Como hay todavía señores mayores que se resisten, estamos en el caso de aconsejar a los niños que lleven a sus padres. (*El Imparcial*, 4-II-1910, s.f.).

«Zeda» habló cortésmente de «sencilla fábula estrenada con aplauso» y de «ejecución muy esmerada» (*La Época*, 4-II-1910, p.1). Es interesante recordar que en 1922 Marquina escribió para el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra otra obra en verso, *El pavo real*, inspirada en leyendas indias. Aun destinada a la programación regular, fue tal su éxito que se hizo una versión aligerada para público infantil. La prensa elogió entonces el «espectáculo deslumbrador de arte y de poesía», la «más bella producción lírica de nuestro gran poeta», «el atavío poético y el verso opulento y magnífico», «la admirable interpretación, escenografía y vestuario» (*ABC*, 15-XI-1922, p.21, s.f.). Con *El pavo real*, sin intentar escribir «para niños», Marquina logró una obra de calidad que entusiasmó a grandes y pequeños.

Hasta aquí la empresa de Benavente, que solo pudo sostenerse unos pocos meses. Sin embargo, tuvo el mérito añadido de abrir un camino poco transitado hasta entonces. El poeta murciano José Selgas quiso seguirlo y publicó *Los intrusos*, «fantasía cómico-lírica para el teatro de los niños, en un acto y un prólogo en verso». Se estrenó en el teatro Romea de Murcia el 23 de diciembre de 1910 a ejemplo de «la peregrina iniciativa del maestro Benavente» (Selgas, 1912: p. 5). *Comedias y comediantes* en su número del 15 de mayo de 1910, se hacía eco de la intención de un grupo de jóvenes escritores canarios de crear un «Teatro para los Niños» en Las Palmas a imagen del hecho por Benavente en Madrid. Luego vendría Martínez Sierra y su teatro infantil en Eslava. Y fue, en fin, precursor en este ámbito de Federico García Lorca, Salvador Bartolozzi, Magda Donato y Alejandro Casona (Huerta Calvo, 2012: p. 8).

Por lo que hace a la calidad literaria propiamente dicha, a pesar de los esfuerzos de don Jacinto, no rayó a gran altura. Piezas menores o adaptaciones circunstanciales dejan ver que el entusiasmo inicial no se correspondía con la determinación de crear una literatura dramática de cierta calidad. Solo las obras del propio Benavente, la de Valle-Inclán y, con reservas, la de Marquina, fueron capaces de combinar la altura artística con la naturaleza del público al que iban dirigidas.

Doce años más tarde, Gregorio Martínez Sierra, discípulo de Benavente<sup>12</sup>, retomó la idea de un teatro para la infancia inserto en su más amplio proyecto de «Teatro de Arte», con una vocación netamente dignificadora, un propósito formativo y lúdico, sostenido por una verdadera estructura empresarial. A él dedicamos el siguiente apartado.

## **VI. GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA**

### **1. El «Teatro de Arte» de Gregorio Martínez Sierra y su significado**

De Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-1947), figura polifacética y controvertida<sup>13</sup>, nos interesa especialmente su labor como empresario teatral y director

---

<sup>12</sup> Benavente escribió un *Atrio* para el *Poema del trabajo*, primer libro de Martínez Sierra (1898). Fue él quien facilitó el estreno de *Canción de cuna* en el teatro Lara (1911). Y Gregorio dedicó a su maestro la magnífica edición de esta misma comedia, ilustrada por Manuel Fontanals (Madrid, Estrella, 1918).

<sup>13</sup> Sigue siendo asunto recurrente el de la relación entre Martínez Sierra y su mujer, María de la O Lejárraga, que hemos tratado en nuestros trabajos *El mercader de ilusiones* (Madrid, SGAE, 2003, pp.35-40) y *María Martínez Sierra o la iluminada penumbra* (Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 203-215).

de escena. Después de publicar varias obras de estilo netamente modernista<sup>14</sup> debutó en la escena con *Juventud, divino tesoro* en 1908<sup>15</sup>. En 1911 se estrenó en el teatro Lara de Madrid su obra más conocida, *Canción de cuna*, y en 1915 fundó su propia compañía teatral con Catalina Bárcena y Enrique Borrás como primeras figuras. El 23 de septiembre de 1916 inauguró el «Teatro de Arte» en la sala Eslava de Madrid, que perduraría hasta febrero de 1926, cuando Martínez Sierra cedió el contrato a la compañía de Margarita Xirgu e inició una serie de giras por París y América durante los cuatro años siguientes<sup>16</sup>.

Conocedor del teatro que se hacía en Europa, divulgador en España de autores como Ibsen, Maeterlinck y Bernard Shaw, descubridor de talentos jóvenes<sup>17</sup>, deseaba hacer un teatro distinto al que, en general, seguía triunfando en nuestro país, anclado en la declamación grandilocuente y en los telones pintados. Martínez Sierra se propuso crear una compañía compacta y bien conjuntada, adiestrada en los nuevos códigos interpretativos. En 1914 contrató a Catalina Bárcena, joven actriz discípula de María Guerrero que, en palabras de Lorenzo López Sancho (1978) «estaba todavía en el grito y en el énfasis». Catalina rompió esa forma de interpretar en favor de la verdad escénica.

El sistema de Martínez Sierra consistía en acoplar la compañía en registro y estilo; exigir, no la simple memorización, sino el dominio del papel y «ensayar las obras hasta el punto que parezcan máquinas los actores (...) pero con emoción y minuciosidad» (O'Connor, 2003: p. 218). Los fundamentos de la interpretación eran para él «sobriedad, brillantez, interioridad dramática fuerte, pero sin alaridos (...) En España nunca se ha hecho nada semejante en este tono y así lo reconoce todo el mundo» (O'Connor 2003: p. 240). Insistía en huir de la afectación y «hablar en escena como fuera de ella (...) Una interpretación muy matizada, con muchas pequeñas pausas y, de cuando en cuando,

---

<sup>14</sup> Ricardo Gullón afirma que «si en la primera década del XX alguien puede ser considerado representante de la actitud modernista ortodoxa, ese alguien sería Gregorio Martínez Sierra» (Gullón, 1961: 18). Entre estas obras deben citarse *El poema del trabajo* (1898), *Diálogos fantásticos* (1899), *Flores de escarcha* (1900) y *Teatro de ensueño* (1905).

<sup>15</sup> El título, naturalmente, remite al primer verso de la célebre *Canción de otoño en primavera*, que Rubén Darío dedicó a Martínez Sierra.

<sup>16</sup> Este periodo ha sido estudiado en detalle por Conchita Burmann (2006) en *Sigfrido Burmann: la gira americana del Teatro de Arte*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional.

<sup>17</sup> *El maleficio de la mariposa*, primera comedia de Federico García Lorca, se estrenó en el teatro Eslava el 22 de marzo de 1920 y resultó un completo fracaso.

aceleramientos expresivos. Que dé la sensación de la vida misma» (O'Connor 2003: pp. 270-271). No es difícil ver en estas ideas la influencia de Stanislavski, de Gordon Craig, de Max Reinhardt y otros renovadores de la dirección escénica en la Europa del momento.

Fomentó también la fusión de artes. La música y la danza tuvieron un papel de primer orden y prueba de ello fue la colaboración con Manuel de Falla, Joaquín Turina, María Rodrigo, Conrado del Campo y Amadeo Vives, cantantes como Eugenia Zuffoli y bailarinas tan celebradas como «La Argentinita», María Esparza y las hermanas Elena y Ofelia Cortesina. En la puesta en escena prescindió de los telones pintados y sustituyó los decorados planos por escenografías tridimensionales, con juegos de mutaciones y perspectivas novedosas. Elementos esenciales en esta renovación fueron escenógrafos y pintores de la talla de Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals, Rafael Barradas, Oleguer Junyent, Mauricio Vilumara y Fernando Mignoni.

Tomás Borrás describió así el tono general de este «Teatro de Arte»:

En el ambiente teatral de Madrid, es Eslava un oasis de refinamiento y de modernidad. Cumple una alta misión cerca de las gentes y obliga a los otros teatros a no desdeñar los elementos complementarios de la literatura dramática y a seleccionar más cuidadosamente el repertorio. Gracias al esfuerzo de los de Eslava, son posibles renovaciones que antes se hubieran tenido por locuras y se ha creado un grupo de espectadores aptos para comprender las audacias mayores.

Pedro de Répide escribió que

Martínez Sierra, negando toda concesión a la vulgaridad y a la chabacanería, ha hecho del teatro Eslava una casa de arte. Seleccionando las obras, trayendo un nuevo concepto de la escenografía y del vestuario, poniendo en fin todo su espíritu de artista en la realización de un ideal estético<sup>18</sup>.

Y Ramón Pérez de Ayala felicitó a Martínez Sierra por «modificar el criterio del público y despertarle a la sensibilidad del arte escénico» (*El Imparcial*, 22-XII-1916, p.1). En 1926 la compañía abandonó España rumbo a América y se disolvió definitivamente

---

<sup>18</sup> Las citas de Borrás y Répide han sido tomadas de un programa de mano de la «Compañía cómico-dramática 'Gregorio Martínez Sierra'», circa 1920. No contiene indicación de editorial ni imprenta.

en 1930 (Fuster Alcázar, 2003: p. 148). Martínez Sierra empezaba su etapa como director de cine en Hollywood.

## 2. El «Teatro de los Niños» de Gregorio Martínez Sierra

La idea de Martínez Sierra de tocar el terreno del teatro infantil se remonta, como se dijo, a la época del proyecto de Benavente, cuando Gregorio y María Lejárraga pensaron en colaborar con una adaptación de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare que no llegó a materializarse en aquel momento. A diferencia de la iniciativa benaventina, el teatro infantil de Martínez Sierra se concibió como acontecimiento excepcional, unas funciones especiales para niños con ocasión de las fiestas de Navidad que luego, vista la aceptación, volvieron a ponerse en escena e incluso se incorporaron a las giras de la compañía. Isabel Alba, con criterio que compartimos, considera el teatro infantil de Eslava como una pieza más del ambicioso proyecto de educación artística y verdadero afán pedagógico del «Teatro de Arte» de Martínez Sierra (Alba Nieva, 2018: p.3). Por eso mismo, se puso al servicio de este teatro «especial» idéntica infraestructura, técnicos, escenógrafos y figurinistas habituales; de las decoraciones y vestuario se encargaron Rafael Barradas, Sigfrido Burmann y Manuel Fontanals, tres colaboradores cimeros del «Teatro de Arte» y la interpretación estuvo a cargo de los actores y actrices de la compañía principal. Igualmente debe ponderarse el aspecto publicitario —al que Martínez Sierra dio siempre excepcional importancia—, con cartelera, programas de mano y pequeños libros de cuentos de diseño muy cuidado, con textos de autores de relieve e ilustrados por Rafael Barradas<sup>19</sup>.

Entre finales de diciembre de 1921 y marzo de 1922 se pusieron en escena las siguientes piezas, escritas *ex profeso* para este teatro infantil:

— *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia, estrenada el 29 de diciembre de 1921. Se representó nuevamente los días 30 y 31 de diciembre de 1921 y del 1 al 4 de enero de 1922. La interpretación estuvo a cargo de Manuel Collado, Isabel Barrón, Milagros Leal, Paquita Sánchez, María Esparza, María Ibarra, Natividad Jiménez, Ramón Martori, Ricardo de la Vega y Luis Pérez de León.

---

<sup>19</sup> Vid. figs. 3 a 9 del anexo documental y fotográfico.

— *Viaje al portal de Belén*, de Manuel Abril<sup>20</sup>, estrenada asimismo el 29 de diciembre de 1921 y representada en las mismas fechas. Los intérpretes fueron los mismos y Conrado del Campo compuso la música incidental. Los decorados de ambas obras se encomendaron a Burmann y Fontanals; del diseño de vestuario se ocupó Barradas.

El programa de esta primera sesión se completó con *La clínica de Titi*, también de Tapia, de la que no ha sido posible encontrar ningún otro dato<sup>21</sup>.

— *Viaje a la isla de los animales*, de Gregorio Martínez Sierra, se estrenó el 4 de febrero de 1922 y estuvo en cartel hasta el 5 de marzo siguiente a razón de dos o tres funciones semanales, sin día fijo y según las necesidades de la programación general. El reparto lo formaban Manuel Collado, Milagros Leal, Isabel Barrón, Rafaela Satorres, Ofelia Cortesina, Luis Pérez de León, Jesús Gabaldón, María Ibarra, Natividad Jiménez y Ricardo de la Vega, según reseña anónima aparecida en *El Liberal* (5-II-1922). Rafael Barradas se ocupó tanto de la escenografía como del diseño de vestuario<sup>22</sup>. No ha sido posible localizar el texto por lo que probablemente se ha perdido; la prensa se limitó a catalogar la pieza como «comedia de magia en seis cuadros basada en una antigua farsa de ‘guignol’» (*El Liberal*, 1-II-1922, s.f.). La trama, muy sencilla, sigue en parte el modelo de *Matemos al lobo*, que analizaremos posteriormente: Pinocho llega a una isla poblada por animales en busca de una peluca que quiere ofrecer a su amada Pimpinela (*ABC*, 5-II-1922, p.27). El programa se completó con la proyección de la película *Aladino o la lámpara maravillosa* y una «pantomima grotesca», *Charlot viajero*, de la que no se tiene más información.

El teatro infantil de Martínez Sierra no solo fue recibido con alborozo, sino que, a diferencia de lo ocurrido doce años antes con el proyecto de Benavente, tuvo un éxito formidable. José Pontes escribió que «los artistas de Eslava hicieron todo lo que pueden, y pueden mucho, al servicio del mejor éxito de la inolvidable fiesta» (*El Globo*, 30-XII-1921, p.2). José Luis Barberán alabó la «feliz iniciativa [que] tuvo el señor Martínez

---

<sup>20</sup> Manuel Abril (Madrid, 1884-1943) fue periodista, escritor y crítico de arte. Sus únicas piezas dramáticas conocidas son *Viaje al portal de Belén* y, sobre todo, *La princesa que se chupaba el dedo*, estrenada con gran éxito en el teatro Eslava el 14 de diciembre de 1917.

<sup>21</sup> Solamente la menciona José Pontes Baños en *El Globo*, Madrid, 30-XII-1921, p.2.

<sup>22</sup> El estilo del uruguayo es fácilmente perceptible en la fotografía que reproducimos como figura 11 en el Anexo II.

Sierra de llevar a su teatro el teatro de los niños. (...) El espectáculo, lleno de encanto, resultó conmovedor y altamente simpático» (*El Liberal*, 30-XII-1921, p. 3). *La Correspondencia de España* (30-XII-1921, p. 6, s.f.) subrayó que «la interpretación fue un acierto que demuestra la disciplina y el arte de los elementos que trabajan bajo la dirección de Martínez Sierra». Y Manuel Machado escribió que

el poema de Luis de Tapia encantó a todos y archiencantó a la chiquillería que llenaba el teatro (...) y dio la nota más pintoresca y conmovedora (...) cuando los artistas descendieron a la sala repartiendo preciosos libritos de cuentos infantiles. (...) Verdaderamente admirable el decorado de Barradas, Fontanals y Burmann. (*La Libertad*, 30-XII-1921, p.6).

Otro crítico de prestigio, Eduardo Gómez de Baquero («Andrenio»), escribió con ocasión del estreno de *Viaje a la isla de los animales*:

Martínez Sierra ha dado indudablemente con la fórmula del teatro para niños. Los mejores críticos para el caso son los chicos. La atención y el alborozo de la grey infantil que llenaba el sábado el teatro de Eslava, era el mejor veredicto en favor de este ‘guignol’ con letra y personajes humanos. (...) Acción sencilla, movimiento escénico, bonitos y pintorescos disfraces, una comicidad al alcance del público especial de esta farsa y alguna punta de intención satírica, porque, aunque el autor dramático escribe para niños, no se olvida por completo de sí mismo, hacen agradable y muy adecuada para su finalidad esta pieza. Los artistas de Eslava han ‘entrado’ plenamente en el género. (*La Época*, 6-II-1922, p.1).

A partir del 5 de marzo de 1922 desaparece toda referencia al «Teatro de los Niños» en la prensa de Madrid y tampoco hay comentario alguno acerca de su terminación, lo que prueba su carácter excepcional y no de proyecto organizado con visos de continuidad, aunque aquel año Martínez Sierra incorporó *Matemos al lobo* y *Viaje a la isla de los animales* al repertorio de la habitual gira de primavera-verano por Cataluña, Santander, Bilbao y San Sebastián.

Como vemos, las tentativas de Benavente y Martínez Sierra, aunque meritorias, fueron breves. Una, por falta de respuesta del público; la otra, por haber nacido como experimento transitorio. En todo caso debe ponderarse su esfuerzo por elevar la categoría



artística del teatro infantil y estimular la producción de una literatura dramática destinada específicamente a este público.

## VII. ESTUDIO DE CASO: «MATEMOS AL LOBO», DE LUIS DE TAPIA

### 1. Apunte biográfico

Luis de Tapia Romero (Madrid, 1871-Quart de Poblet, Valencia, 1937) fue periodista y un mordaz poeta satírico de inmensa popularidad. Gran parte de su abundante producción, dispersa en decenas de publicaciones (*El Evangelio, El Motín, Alma española, El Imparcial, La Libertad, Heraldo de Madrid*, entre otras) es una crónica en verso de su actualidad política y social. Conoció la prisión durante la dictadura de Primo de Rivera por su defensa de la libertad de expresión y en 1931 ganó un escaño como diputado de Izquierda Republicana. Enfermo y agotado, fue evacuado de Madrid en plena guerra civil y trasladado a un sanatorio psiquiátrico de Valencia, donde murió el 11 de abril de 1937<sup>23</sup>.

Luis de Tapia ya había colaborado con Martínez Sierra en la adaptación de *Rosaura, la viuda astuta*, de Carlo Goldoni, estrenada en Eslava el 15 de noviembre de 1919. Con esta pieza y con *Matemos al lobo* se agotan sus aportaciones al teatro. La especificidad de esta última obra radica en ser el único texto del teatro infantil de Martínez Sierra que se ha conservado en su integridad y que permite captar el tono, la estética y los objetivos que guiaron esta iniciativa.

### 2. Características y procedencia del manuscrito

Consta de cuarenta y nueve cuartillas mecanografiadas en tinta azul, numeradas a lápiz en el ángulo superior derecho. Su estado de conservación es óptimo. En la parte superior derecha de la página de cubierta figura un sello en tinta roja con la leyenda «Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado-Archivo». Cabe decir que Manuel Collado Montes formó parte de la compañía de Martínez Sierra entre 1916 y 1930 en la que, además, desempeñó el papel de Pinocho en *Matemos al lobo* y *Viaje a la isla de los animales*. A partir de 1932, Collado se asoció con Josefina Díaz en una compañía sólida y reputada que duró hasta la muerte del actor en 1950. El manuscrito que hemos

---

<sup>23</sup> En 2013 la editorial sevillana *Renacimiento* publicó una antología de Tapia bajo el título *Poemas periodísticos* al cuidado de Ángela Rico Cerezo.

manejado puede, por tanto, proceder de la época en que Collado representó la obra en Eslava bajo la dirección de Martínez Sierra o bien tratarse de alguna copia algo posterior, hipótesis especialmente interesante habida cuenta de que Manuel Collado y Josefina Díaz coincidieron en Buenos Aires con Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena entre 1939 y 1947, año en que Martínez Sierra y la Bárcena regresaron a España. Lo que sí es seguro es que fue utilizado para una puesta en escena posterior a 1935 dado que en el *dramatis* aparecen a lápiz los nombres de los actores y actrices entre los que figura el de Amelia de la Torre, que pasó a la compañía Díaz-Collado en 1935 tras haber formado parte de la de Margarita Xirgu durante casi diez años.

El ejemplar sobre el que hemos trabajado permaneció oculto hasta la muerte de la hija de Martínez Sierra y Catalina Bárcena en mayo de 2000. Actualmente, forma parte de los fondos del «Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena» de Madrid (signatura II.285).

### **3. Criterios de transcripción**

Se ha respetado prácticamente en su totalidad el manuscrito original. Solo hemos actualizado la ortografía en casos muy concretos (supresión de tildes en la preposición «a», de uso corriente en la época, o para adaptarla a las normas actuales de la Real Academia Española) y se han subsanado algunos aislados errores de concordancia. Los números entre corchetes indican el número de página del original. Asimismo, hemos numerado los versos para facilitar la localización de determinadas referencias.

En la duda, se ha preferido dejar los leísmos y laísmos tal como aparecen en el manuscrito, como rasgos característicos del habla del centro peninsular y de uso muy vacilante en el registro culto y literario en la época de redacción de la obra. Casos de leísmo se localizan en los vv. 17, 48, 151, 184, 187, 192, 207, 233, 510 y 771; de laísmo, en el 641. Nos ha parecido interesante, por curiosidad diacrónica, mantener la cursiva en «cine» (vv. 54 y 55) y «moto» (vv. 88 y 177) que, por entonces, se consideraban coloquialismos como abreviaturas, respectivamente, de cinematógrafo y motocicleta, así como en «sport» (acotación tras el v.80), anglicismo usado en la época como sinónimo de «deporte» o «deportivo», términos que aún no se habían incorporado plenamente al castellano en 1920.

El metro es variadísimo, con predominio de rima consonante y versos pentasílabos y octosílabos. Merece la pena reparar en los pareados dodecasílabos que abren la pieza

(vv.1-30), forma métrica tan querida en la época y muy usada por los poetas modernistas, y en las «aleluyas» de los vv.81-92. Esta forma menor era característica de la prensa satírica de las primeras décadas del siglo XX.

#### **4. Elementos formales. Tema y mensaje. Puesta en escena**

Desde el punto de vista dramático, la acción arranca con una ruptura del nivel ficcional: Pinocho se dirige directamente al auditorio (muy probablemente desde el mismo patio de butacas, ya que en el v.25 anuncia que «vuelve al escenario»), recurso metateatral de gran eficacia para captar la atención del público infantil. La voluntad de acercar la trama a su receptor natural se observa en una porción de referencias a la contemporaneidad, que operan en un doble nivel: uno, perfectamente inteligible por el elemento infantil; otro, solo accesible a los adultos a los que, de cierta forma, se hace copartícipes del espectáculo. Niños y niñas ven el mundo que les rodea en las menciones a las motos y al cine, al teléfono, a los buzones recién instalados en los tranvías, a la máquina de escribir y a los «cuadros cubistas» que cuelgan de las paredes de la casa de Caperucita o al atuendo deportivo con que irrumpe Pulgarcito. A los adultos se dirige el rasgo humorístico sobre la causa del sueño de la Bella Durmiente (cuando Caperucita le pregunta si viene del bosque, responde la Bella: «De una conferencia. / Me caigo de sueño, pues de él hice acopio... [v.101]»<sup>24</sup>, la mención al opio (v.104), tan de moda entonces como signo de distinción decadente; las alusiones a la carestía de la vida (vv.110-112, 291); a la mala calidad de ciertos productos («¿Vino envenenado? Basta / con que le déis peleon / de la taberna», propone Pinocho [(v.520)]; a la lentitud del transporte público («No irías tan deprisa, / pobre de ti, / si usases el tranvía / de Chamberí», dice Pinocho al Gato que presume de la velocidad que le proporcionan sus botas de siete leguas [vv.117-120]); a establecimientos famosos<sup>25</sup> y, por supuesto, a asuntos políticos: en el v.275 el leñador llama «bolchevique» al lobo y cuando este se

---

<sup>24</sup> Las conferencias eran tema muy productivo en la época como fuente de chascarrillos. Recuérdese la frase atribuida a Eugenio d'Ors: «En Madrid, a las siete de la tarde, o das una conferencia o te la dan». *Vid.* Largo Carballo, Antonio (2004), *Eugenio d'Ors. Anécdota y categoría*. Madrid, Marcial Pons, p.31.

<sup>25</sup> Así, en el v.223 se cita a la «casa Botín», célebre restaurante madrileño fundado en 1725 que continúa abierto en su originario local de la calle de Cuchilleros.

dulcifica «ya no es tan bolchevique» (v.645)<sup>26</sup>. Cenicienta, por su parte, amenaza con denunciar su penosa situación laboral («...en cuanto yo tenga un rato / me apunto en el sindicato / de criadas y protesto... / ¡Esto lo sabe Pestaña!» [vv.474-479])<sup>27</sup>. También hay algunos juegos de palabras igualmente pensados para el público adulto, como el de los vv.22-23 (basado en la polisemia de «nudo» como unidad de velocidad marítima y como protuberancia que se forma en los troncos de los árboles: «¡Yo puedo ir, señora, / a cincuenta nudos lo menos, por hora! / ¿Que este chiste es malo?... Pues me voy deprisa...») y en los vv.630-631 cuando, cayendo en el retruécano, Pinocho dice que prefiere «el vino de Made[i]ra».

El asunto de la obra es muy sencillo. Los personajes de cuento viven aterrorizados por el lobo y deciden organizar una cena donde le servirán vino envenenado. El astuto lobo no se fía de tanta obsequiosidad y rehúsa la invitación. Para obligarle a ir, los anfitriones secuestran a dos lobeznos y los retienen en el palacio de la Bella Durmiente donde, finalmente, acude el lobo para salvar a sus hijos. Hay un proceso de humanización de la fiera con un mensaje transparente: la educación, el respeto y la justicia social son los únicos caminos para conseguir una sociedad civilizada y de progreso. «En el mundo todos somos ruin gentuza, y nos devoramos o hipócritamente o con violencia», clama el lobo (vv.307-309). La moraleja se condensa, entre otros pasajes, en los vv.737-740 («es muy difícil ser bueno / cuando se vive tan mal») y 783-784 (con «amor y comida / no habrá lobos feroces ni en los cuentos ni en la vida»).

En fin, como bien resumió algún crítico, *Matemos al lobo*

es una especie de apólogo con su correspondiente moraleja: las fieras, una vez satisfecha su voracidad, son inofensivas. El lobo, hartado, es una ‘buena persona’ que se duerme y no hace mal a nadie. ¡Ah, si los hombres siguieran su ejemplo! Tapia, que como todo buen satírico, es un sentimental, une en su obrita lo patético con lo humorístico admirablemente. (*El Imparcial*, 29-XII-1921, s.f.).

---

<sup>26</sup> La revolución soviética era asunto de máxima actualidad y mirada con simpatía por no pocos intelectuales, entre los que estaban Luis de Tapia y el mismo Gregorio Martínez Sierra.

<sup>27</sup> Ángel Pestaña (Ponferrada, 1886-Barcelona, 1937). Fue dirigente de la CNT y en 1932 fundó el Partido Sindicalista, de orientación anarquista y revolucionaria.

No ha sido posible localizar ningún testimonio gráfico de la puesta en escena. No obstante, dado que el diseño de escenografía se encomendó a Rafael Barradas (*ABC*, 25-XII-1921, p. 27), es posible formarse una idea aproximada de cómo pudo ser. Resulta de gran ayuda la fotografía de la representación de *Viaje a la isla de los animales* que reproducimos en el anexo documental y fotográfico como figura 11. En ella se percibe el realismo estilizado de Barradas, su preferencia por elementos verticales que sugieren un bosque y dotan a la escena de ligereza, la evocación de atmósferas más que la reproducción naturalista de espacios. También nos es conocida su limitada y contundente gama de colores, siempre puros (verdes, rojos, negros). Su potencia plástica y su expresividad esconden, tras la aparente sencillez, una modernidad que sigue cautivando al espectador de hoy.

## VIII. CONCLUSIONES

La propuesta de teatro infantil de Jacinto Benavente constituye el primer intento serio de situar este tipo de teatro a un nivel profesional. Piezas esenciales de este proyecto son la elección de una compañía estable y un teatro comercial para las representaciones, su orientación netamente artística, más volcada al entretenimiento y al deleite estético que a la instrucción (aunque sin desdeñar el aspecto formativo), y el intento de crear una literatura dramática de calidad para nutrir el cartel de estas representaciones.

A pesar de la buena acogida del proyecto en la mayor parte del ambiente cultural, es preciso decir que muchos críticos, intelectuales y gentes de teatro miraron la idea con escepticismo cuando no con franco desdén. La convicción de que el teatro infantil es algo anecdótico, menor, desprovisto de trascendencia artística e intelectual, estaba aún muy enraizada.

Tampoco Benavente gozó de apoyos materiales. No hubo ayuda pública a pesar del interés personal de Alfonso XIII, ni la mayor parte de los autores que se apresuraron a aplaudir la idea prestaron después una colaboración efectiva. El grado de implicación real fue muy escaso y las obras que se produjeron estaban muy lejos de la excelencia artística que se pretendía: no se logró crear una literatura dramática de altura destinada al público infantil. Con excepción de la fantasía refinada de Benavente y la sorprendente propuesta de Valle, el resto de las piezas era de escasisima calidad y, en su mayoría, hechas muy a la ligera.

La prensa deja ver que la respuesta del público fue tibia desde el principio. Muchas crónicas relatan que, más que público infantil, abundaron los adultos deseosos de reencontrarse con su niñez. La situación se hizo insostenible a los dos meses de haber arrancado y solo la generosidad de Tirso Escudero, el poderoso empresario del teatro de la Comedia, hizo posible que pudiera celebrarse la última función del teatro infantil con la puesta en escena de *La cabeza del dragón*, que tampoco consiguió llenar el teatro ni salvar el proyecto.

Gregorio Martínez Sierra, conocedor del proyecto benaventino y discípulo de don Jacinto, puede considerarse heredero del teatro infantil de Benavente. No obstante, el teatro infantil de Martínez Sierra se estructuró desde el principio como una serie de funciones especiales paralelas a la programación regular del teatro Eslava. Los postulados del «Teatro de Arte» fundado por Martínez Sierra en 1916 fueron trasladados punto por punto al «Teatro de los Niños» en 1921 como parte de su más amplio proyecto de renovación teatral. La infraestructura, escenógrafos, figurinistas, técnicos, bailarinas, músicos y actores, e incluso los dos autores que firmaron las obras del repertorio infantil (Luis de Tapia y Manuel Abril) eran los mismos, y no se descuidó la puesta en escena, la altura interpretativa ni, desde luego, el gran despliegue publicitario característico del buen olfato comercial de Martínez Sierra. Nada se escatimó para que el teatro infantil fuera tan fastuoso y sorprendente como el destinado al público adulto: su propósito era, sobre todo, divertir al público y ofrecer espectáculos de la mayor altura estética posible. Para ello estructuraba montajes variados en los que las representaciones teatrales se alternaban con piezas danzadas, ilustraciones musicales y proyección de películas.

Las funciones infantiles promovidas por Martínez Sierra conocieron un éxito formidable. Las reseñas de prensa así lo atestiguan. Al éxito de crítica y público siguió como consecuencia natural el éxito económico. Por eso, en cuanto el director-empresario detectó que el proyecto no tenía cimientos sólidos en una España que prefería el género ínfimo a la alta comedia, que no comprendía a Ibsen y que pateaba a García Lorca, abandonó este camino sin vacilaciones. El camino es milimétricamente paralelo al que siguió el repertorio «de adultos», que a partir de 1922 experimentó un deterioro fulminante en la calidad de las obras programadas hasta caer en la astracana y el abucheo (Fuster Alcázar, 2003: pp. 138-139).

El estudio de *Matemos al lobo* permite conocer el tono de este teatro infantil. Una mezcla de los personajes de cuento preferidos por la gente menuda de la época, situar la

acción en un espacio de fantasía, pero en su tiempo presente, con referentes constantes a la contemporaneidad, doble nivel semiótico (adultos y público infantil), abundantes referencias a personajes, lugares y acontecimientos políticos y sociales, y un lenguaje suelto y divertido, forman una amalgama hábilmente trabada que, con un fondo de moraleja instructiva, cumplía sobradamente su propósito. No es arriesgado afirmar que *Viaje a la isla de los animales* debió de circular por coordenadas muy semejantes, según tuvimos oportunidad de ver al estudiar el repertorio y la recepción de esta obra en la prensa.

El mérito de estos experimentos radica en haber abierto camino a la dignificación del teatro infantil y haber sentado las bases de una literatura dramática de calidad que pocos años después frecuentaron nombres señeros como García Lorca, Magda Donato, Salvador Bartolozzi, Carmen Conde o Alejandro Casona.

## IX. BIBLIOGRAFÍA

AHUMADA ZUAZA, Luis (2011). *El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones. Recuperado de: <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/29887/1/TLAZ.pdf>.

ALBA NIEVA, Isabel M<sup>a</sup> (2015). *Cuerpo y figurín. Las poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. Tesis doctoral. Málaga, ediciones de la Universidad.

— (2018): «El ‘Teatro de los Niños’ de Gregorio Martínez Sierra. Un proyecto pedagógico e interdisciplinar». En DÍAZ OLAYA, Ana M<sup>a</sup> *et al.*: *Danza, investigación y educación. Experiencias interdisciplinares con música, literatura y teatro*. Málaga, Libargo-Ediciones de la Universidad.

ALMENA, Fernando (1998). «Teatro infantil en España: un reto». *Actores. Revista de la Unión de Actores*, núm.48, pp.58-59. Madrid.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María (2013). «Madrid, escenario de la vanguardia teatral». *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, núm.4, octubre de 2013, pp.155-168.

BAROJA, Ricardo (1995). *Gente del 98*. Madrid, Cátedra.

BENAVENTE, Jacinto (1914). *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. San José de Costa Rica, Imprenta de Alsina.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1985). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Escuela Española.

— (1989). *Ensayos de literatura infantil*. Murcia, Universidad. Secretariado de Publicaciones.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1904). *La protección y la higiene de los niños*. Valencia, El campeón del Magisterio. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093219&page=1>.

BUTIÑA, Julia *et al.* (2002). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid, ASSITEJ-UNED.

CANSINOS ASSÉNS, Rafael. (1982 [vol.1], 1985 [vol. 2], 1995 [vol. 3]). *La novela de un literato*. Madrid, Alianza.

CARANDELL, José M<sup>a</sup> (1965). «El teatro infantil en España». *Primer Acto*, núm.71, pp.15-23.

CERVERA, Juan (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional.



CHECA PUERTA, Julio Enrique (1998 a). *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Tesis doctoral. Madrid, Fundación Universitaria Española.

— (1998 b). «La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra. Una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, nº 3, pp.821-848.

CUTILLAS SÁNCHEZ, Vicente (2005). «El teatro y la pedagogía en la historia de la educación». Universidad de Murcia. Recuperado de: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42889>.

DÍAZ PLAJA, Guillermo (1966). *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, Espasa.

FAXEDAS BRUJATS, M<sup>a</sup> Lluisa (2015). «El vibracionismo de Rafael Barradas: Genealogía de un concepto». *Archivo español de arte*, núm.351. Julio-septiembre 2015, pp.281-298.

FERNÁNDEZ CAMBRIA, E. (1987). *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud. Desde Benavente hasta Alonso de Santos*. Madrid, Escuela Española.

FUSTER ALCÁZAR, Enrique (2003). *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid, SGAE.

— (2006). «María Martínez Sierra o la iluminada penumbra». En Encinar, Ángeles et al. (coord.): *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1905). *Los contemporáneos*. Paris, Garnier.

GUILLÉN, Alberto (1921). *La linterna de Diógenes*, Madrid, América. Reimpresión (2011): Madrid, Ave del Paraíso.

GUIRAU SENA, Antonio (1968). «Hacia una comprensión del teatro infantil». *Primer Acto*, núm.96, pp.14-17. Madrid.

GULLÓN, Ricardo (1961). *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. Puerto Rico, Ediciones de la Torre.

HUERTA CALVO, Javier (2012). «El Teatro de los Niños de Jacinto Benavente». *Don Galán*, núm.2. Madrid, Centro de Documentación Teatral.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (ca.1953). «Sobre el teatro para niños». Recuperado de: [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEE1.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEE1.pdf).

LEJÁRRAGA GARCÍA, María de la O (1899). *Cuentos breves*. Madrid, imprenta de Rojas.

— (2018). *Viajes de una gota de agua*. Sevilla, Renacimiento.

LLERGO OJALVO, Eva y CEBALLOS VIRO, Ignacio (2016). «Jacinto Benavente y su Teatro de los Niños». *El Rinconete*, 12-V-2016. Centro Virtual Cervantes. Recuperado:[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/mayo\\_16/12052016\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_16/12052016_01.htm)

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1978). «Catalina Bárcena: epílogo del grito, flor de la ternura». *ABC*, Madrid, 10-VIII-1978, p.47.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1925). *Un Teatro de Arte en España*. Madrid, Ediciones de la Esfinge.

MARTÍNEZ SIERRA, María [María de la O Lejárraga] (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia, Pre-Textos.

MEJÍAS, Carmen (2011). «Carmen de Burgos: la voz de los sin voz». Madrid, Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca. Recuperado de: <http://umer.es/wp-content/uploads/2015/05/n68.pdf>.

O'CONNOR, Patricia (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

PASCUAL, Itziar [ed.] (2008). *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*. Madrid, Fundamentos.

PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals. Teatro, cine, exilio*. Madrid, Fundamentos.

REYERO HERMOSILLA, Carlos (1981). *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid, Fundación Juan March.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Juan Félix (2014). «Manuel Tolosa Latour (1857-1919) y Elisa Mendoza Tenorio (1856-1929): precursores de la protección a la infancia en España». *El Futuro del Pasado*, núm.5, pp. 355-378. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.014>.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1997). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis (2004). «'La cabeza del dragón', farsa infantil de Valle-Inclán». *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401605>> ISSN 1405-4167.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina (1998). «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud». *Teatro. Revista de estudios teatrales*, núms.13-14, pp.459-487. Madrid.

SASSONE, Felipe (1909). «El milagro de Benavente». *Eco artístico*, núm.7. Madrid, 25-XII-1909.

SELGAS RUIZ, José (1912). *Los intrusos*. Madrid, Imprenta de Velasco.

SIGNORELLI, María (1963). *El niño y el teatro*. Buenos Aires, Escuela en el Tiempo.

SLADE, Peter (1978). *Expresión dramática infantil*. Madrid, Santillana.

TEJERINA LOBO, Isabel (1994). *Dramatización y teatro infantil: dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid, Siglo XXI.

— (1997). «El teatro infantil en España. Rasgos y obras representativas». VI Jornadas de Seminario de Literatura Infantil e Xuvenil. Santiago de Compostela, 1997. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-infantil-en-espaa--rasgos-y-obras-representativas-0/html/003f3ab6-82b2-11df-acc7-02185ce6064\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-infantil-en-espaa--rasgos-y-obras-representativas-0/html/003f3ab6-82b2-11df-acc7-02185ce6064_6.html).

— (1998). «Tradición y renovación en el teatro para niños: textos y espectáculos» en VV.AA. *Homenaje a Juan Cervera*, Publicaciones de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, núm.22, pp. 101-128.

— (1999). «Didáctica del texto dramático y *La cabeza del dragón*, de Valle-Inclán». Actas del VI Simposio Internacional: «Lengua y cultura: Enfoques didácticos» Sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/didctica-del-texto-dramtico-y-la-cabeza-del-dragon-de-valle-incln-0/html/003f6252-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/didctica-del-texto-dramtico-y-la-cabeza-del-dragon-de-valle-incln-0/html/003f6252-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).

— (2000). «La literatura dramática infantil. Luces y sombras». *ADE Teatro*, núm.80, abril-junio 2000, pp.102-107.

VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup> del (1966). «La cabeza del dragón». *Primer Acto*, núm.71, pp.50-64.

ZAVALA ZAPATA, Iris M. (1990). *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid, Orígenes.

## **X. ANEXOS**

**(i) Transcripción de Matemos al lobo. Cuento escénico original de Luis de Tapia. Estrenado en el teatro Eslava de Madrid el 29 de diciembre de 1921 por la «Compañía cómico-dramática ‘Gregorio Martínez Sierra’».**

**(ii) Anexo fotográfico y documental.**

**(i) TRANSCRIPCIÓN DE «MATEMOS AL LOBO». CUENTO ESCÉNICO ORIGINAL DE LUIS DE TAPIA. ESTRENADO EN EL TEATRO ESLAVA DE MADRID EL 29 DE DICIEMBRE DE 1921.**

[1]

**MATEMOS AL LOBO**  
**CUENTO ESCÉNICO PARA NIÑOS EN UN ACTO**  
**Y EN VERSO, ORIGINAL DE LUIS DE TAPIA**

[2]

PERSONAJES

La Caperucita	<i>Tapias</i>
La Cenicienta	<i>Tejera</i>
La Bella del Bosque (Blancanieves, <i>tachado</i> ) (La diosa del Fuego, <i>tachado</i> )	<i>Pomés</i>
Pinocho	<i>Collado</i>
Pulgarcito	<i>Morales</i>
El Gato de las Botas	<i>Amelia de la Torre</i>
El Lobo	<i>Juste</i>
Un Leñador	<i>Pérez</i>
Simplín (El Gnomo Botones)	<i>Pidal</i>

Época y lugar fantásticos

[3]

PRÓLOGO

*PINOCHO avanza con paso mecánico y a telón corrido hacia las candilejas.*

Mis queridos nenes; aquí está Pinocho...

Soy un buen muñeco, me acuesto a las ocho;

soy pobre y de pino, soy palo de escoba.

¡Si yo fuese rico, sería caoba!

¿Que por qué he venido?... Lo diré muy breve.

Entré en el Teatro, porque fuera llueve

y el agua me mata; como soy madera  
pues me hubiera hinchado si me quedo fuera...  
Vengo aquí a enseñaros un papel carmín.  
*(Enseña una carta.)*

¿Qué es esto?... Una carta que huele a jazmín. 10  
Es de Caperuza; de Caperucita,  
que en su propia casa me espera y me cita,  
pues quiere, la pobre, que demos un sobo  
al lobo granuja, al maldito lobo,  
que es quien en los cuentos nos hace infelices 15  
porque le tenemos siempre en las narices,  
[4]  
y porque en el bosque con su fiero aullido,  
nos da cada susto que quita el sentido.  
*(Leyendo.)*

«Como tú eres leña y el lobo es tan malo,  
pues te necesito para darle un palo...» 20  
*(Pliega la carta.)*

¡Muy bien; voy a escape! ¡Yo puedo ir, señora,  
a cincuenta nudos lo menos, por hora!...  
¿Que este chiste es malo?... Pues me voy deprisa.  
La farsa me espera, voy a daros risa.  
Y adiós, nenes lindos; vuelvo al escenario; 25  
y eso que un mieditis tengo extraordinario.  
¡Sí, porque soy pino; y si un tramoyista  
a mis duros miembros echase la vista,  
pues me divertía si con su martillo  
me clavaba un clavo en cualquier carrillo! 30

[5]

#### CUADRO PRIMERO

*La escena representa el interior de la casa de Caperucita. Puertas a derecha e izquierda; una ventanuca al fondo; sobre las paredes, cuadros cubistas. Un teléfono, una máquina*

de escribir. Al levantarse el telón aparecen CAPERUCITA, PINOCHO y SIMPLÍN en actitud expectante.

Escena I

CAPERUCITA, PINOCHO Y SIMPLÍN.

CAPERUCITA.— ¡Cuánto tarda Cenicienta!  
                                ¿No es cierto?...

SIMPLÍN.— Más de la cuenta.

PINOCHO.— ¿Pero está aquí, la cuitada?...

CAPERUCITA.— Sí; la tengo de criada... 35  
                                Y mira: aquí se presenta. (*Entra CENICIENTA.*)

SIMPLÍN.— Pasa...

PINOCHO.— ¡Bien tardaste!

SIMPLÍN.— Presto...

CENICIENTA.— No me riñais que me atonto; 40  
                                tuve que llenar el cesto,  
                                y estuve jugando a esto... (*Saca un yo-yo y juega.*)  
                                ¡A ver quién va a venir pronto!

[6] Perdonad...

PINOCHO.— ¿Al lobo fiero  
                                encontraste?...

CENICIENTA.— No, a fe mía. 45

PINOCHO.— ¿No has visto al cruel carnicero?...

CENICIENTA.— ¿A qué carnicero? ¿Antero?...

                                Le vi en la carnicería. (*Pausa. Abre la cesta.*)  
                                Traigo un lomo, y un cabrito,  
                                y un pescado más fresquito... 50  
                                Huele... (*A PINOCHO.*)

PINOCHO.— Deja que me incline...  
                                ¿Qué es este azul papelito?...

                                (*Viendo un papel que ha caído de la cesta.*)

CAPERUCITA.— Una entrada para el cine.

PINOCHO.— ¿Te gusta el cine?

CENICIENTA.— Me encanta. 55  
¡Cuánta historia de amor! ¡Cuánta!...  
PINOCHO.— Se muere por la leyenda.  
CAPERUCITA.— ¡Calla, holgazana tremenda!  
(*CENICIENTA hace ademanes de protesta.*)  
¡A la cocina, tunanta!

[7]

Escena II

PINOCHO, SIMPLÍN, CAPERUCITA. LUEGO PULGARCITO,  
LA BELLA Y EL GATO.

PINOCHO.— ¡Qué infeliz friega platos!... 60  
SIMPLÍN.— ¡Lindos modales!  
PINOCHO.— Es una Cenicienta  
de treinta reales.  
SIMPLÍN.— Mas preparemos todo  
para la cita 65  
que dio a sus amiguitos  
Caperucita.  
(*El GNOMO dispone los asientos de la futura asamblea.*)  
PINOCHO.— ¿Los citó?  
SIMPLÍN.— Y no bien pasen  
breves momentos, 70  
vendrán los personajes  
que hay en los cuentos. (*Se oye una bocina de moto.*)  
¡Oyes!... Un invitado.  
PINOCHO.— ¡Buena trompeta!  
CAPERUCITA.— ¿Quién es? 75

[8]

SIMPLÍN.— Pulgar en una motocicleta...  
PINOCHO.— ¡Al diablo se le ocurre!  
CAPERUCITA.— Son cosas suyas.  
Que entre y diga sus cuitas



- en aleluyas. 80  
*(Entra PULGARCITO en traje de sport. Saluda cortés y dice:)*
- PULGARCITO.— ¡Aquí llega Pulgarcillo,  
 más chico que un panecillo!  
 ¡Vengo puntual a la cita  
 que me dio Caperucita?  
 ¡Como soy poco crecido, 85  
 me gusta armar mucho ruido!  
 ¡Y para armar alboroto  
 ayer me compré una *moto!*  
 ¡Además, gozo atrozmente  
 atropellando a la gente! 90  
 ¡Y al venir de casa aquí,  
 a cien personas cogí!...
- CAPERUCITA.— *(Remedando el sonsonete con que PULGARCITO ha dicho las aleluyas.)*  
 Muy bien; entra en mi aposento  
 y que te den un asiento.  
*(PINOCHO le ofrece una silla muy pequeña.)*
- [9]
- SIMPLÍN.— *(Asomándose al exterior y viendo llegar a LA BELLA DURMIENTE.)*  
 ¡La Bella del bosque se acerca silente! 95
- PINOCHO.— ¡Pues no se ha dormido la Bella durmiente!
- BELLA.— Salud, compañeros. *(Bosteza.)*  
 Perdonad la espera.
- SIMPLÍN.— ¡Paso a la princesa de la adormidera!
- BELLA.— Dormir es mi sino; roncar es mi<sup>28</sup> ciencia.
- CAPERUCITA.— ¿Y vienes del bosque?... 100
- BELLA.— De una conferencia...  
 Me caigo de sueño, pues de él hice acopio...
- SIMPLÍN.— *(A PINOCHO.)* ¿Te gusta la Bella?...
- PINOCHO.— *Pa* mi que *da el opio.*
- SIMPLÍN.— Llega otro invitadillo. 105

<sup>28</sup> Tachado *agrado*, que es sustituido por *ciencia*.

CAPERUCITA.— ¡Abre sin treguas!

GATO.— *(Presentándose.)* ¡El Gato de las botas  
de siete leguas!

CENICIENTA.— *(A PINOCHO.)*  
¡Caracoles, qué botas!  
Ya habrán costado 110

[10] al precio que actualmente  
tiene el calzado.

GATO.— Son mis botas veloces  
mis atributos...  
Tardo de un polo al otro 115  
cuatro minutos.

PINOCHO.— *(No irías tan deprisa,  
pobre de ti,  
si usases el tranvía  
de Chamberí.)* 120

*(El GATO se acurruca junto a la falda de CAPERUCITA.)*

CAPERUCITA.— ¿No viene Alí el terrible  
con sus ladrones?...

SIMPLÍN.— Esos tienen hoy muchas  
ocupaciones.

CAPERUCITA.— Pues cierra y comencemos 125  
nuestra asamblea.

*(Pausa. Todos se acomodan y se disponen a oír a CAPERUCITA.)*

Mis queridos amigos,  
tengo una idea.  
Con fines de venganza  
la he meditado. 130

[11] *(Con solemnidad.)*  
¡Hay que matar al lobo!

TODOS.— ¡Muy bien pensado!

CAPERUCITA.— Silencio. No hay que andarse  
con pequeñeces...  
¡Hay que matar al lobo! 135

PINOCHO.— (¡Ya van dos veces!)

CAPERUCITA.— Todos los que vivimos  
en lindos cuentos,  
por el lobo no estamos  
nunca contentos... 140  
Nos acecha en el bosque,  
nos tiene fritos...

PINOCHO.— ¡Mueran todos los lobos!

CAPERUCITA.— ¡Lobos malditos!...  
De mi abuela uno de ellos 145  
hizo despojos.

CENICIENTA.— ¡A mí un lobo, en la aldea,  
me echó unos ojos!...

BELLA.— Yo no duermo tranquila:  
temo su hocico. 150

PULGARCITO.— ¿Queréis que yo le mate?...

PINOCHO.— ¡Cállate, chico!

CAPERUCITA.— Hay que andar con cautela  
para matarle.

[12]

CENICIENTA.— ¡Pero hay que hacerle tiras! 155

TODOS.— ¡Descuartizarle!

CAPERUCITA.— ¡Jurad aquí venganza  
cual yo la juro!...  
*(Todos juran.)*  
Y ahora oíd las palabras  
de mi conjuro: 160  
«Contra las astutas fieras  
hay que pronunciar tres mueras».  
¡Muera la alimaña artera!...

TODOS.— ¡Muera!

CAPERUCITA.— ¡Muera el que en el bosque espera! 165

TODOS.— ¡Muera!

CAPERUCITA.— ¡Muera el canalla en salmuera!

TODOS.— ¡Muera!

SIMPLÍN.— Estire el lobo la pata.  
Muy bien. Pero... ¿Quién lo mata? 170

PINOCHO.— Yo puedo ir a matarle  
con un cuchillo.  
Si el colmillo me clava,  
¡pobre colmillo!  
*(Se golpea la madera del brazo.)*

PULGARCITO.— Yo le llevo a la Cuesta 175  
de las Perdices  
en mi *moto*, y si viene,  
[13] ¡pobres narices!

CENICIENTA.— Yo puedo ir a matarle  
con las tenazas... 180

PINOCHO.— ¿Dónde vas tú, fregona,  
con esas trazas?

BELLA.— Yo le doy un narcótico  
que le enveneno...

SIMPLÍN.— Yo me alegro infinito 185  
de verle bueno.

GATO.— Yo le mato a arañazos.

PINOCHO.— ¿Tú? ¡Miau!... Tampoco.

CAPERUCITA.— Bueno, bueno, señores, poquito a poco.  
La empresa es difícil; el peligro es cierto. 190  
Acaso el que vaya se quede allí muerto.  
El lobo es terrible, y ¡ay de a quien le coja  
entre los colmillos de su boca roja!  
*(Muestras de gran miedo entre los oyentes.)*  
Sus uñas son garfios; sus ojos dan lumbre,  
y comer entrañas tiene por costumbre. 195  
*(El pánico aumenta.)*  
Pero eso no importa. ¿Quién marcha valiente?  
*(Momentos de duda.)*

CENICIENTA.— Que vaya Pinocho que le mella el diente.

[14]

PINOCHO.— ¿Yo?... No. Pulgarcito que vaya; es menguado  
y no querrá el lobo tan chico bocado.

PULGARCITO.— Gracias, amiguitos; que vaya ese zape 200  
que con tales botas volver puede a escape.

CAPERUCITA.— Vaya, menos miedo. Lo mejor, queridos,  
será que marchemos todos reunidos.  
Citemos al lobo con cualquier pretexto.  
¿Él no nos engaña?... Pues hagamos esto: 205  
vamos a invitarle a un rico banquete  
y allí le matamos en un periquete.

BELLA.— Eso: en mi palacio se le da una cena,  
con selectos vinos y con carne buena,  
y cuando borracho se quede dormido... 210

PINOCHO.— Le damos *pa el pelo* y... ¡se ha concluido!

SIMPLÍN.— ¡Muy bien!

PULGARCITO.— Cayó pieza.

PINOCHO.— ¡Para mí que cobra!

CAPERUCITA.— Pues no hay que dormirse. ¡Manos a la obra!  
La cita dictemos: escribe, Simplín,  
en ese aparato que hace tin tin tin. 215  
(*SIMPLÍN se sienta ante la máquina y va tecleando,  
a la vez que suena dentro de la máquina un timbrecito.*)

[15] Apreciable lobo: sabiendo que es ruin  
la vida que llevas, con hambres sin fin,  
te ofrecen alegres suntuoso festín  
tus buenos amigos los hijos de Grimm...

SIMPLÍN.— (*Tecleando.*) Tin, tin, tin, tin, tin. 220

CAPERUCITA.— Acude y no faltes, que no es Cachupín  
quien anda en el ajo del regio festín;  
y habrá corderillo guisado en Botín,  
y gordas gallinas, y vinos del Rhin...

SIMPLÍN.— Tin...tin...tin...tin...tin. 225

CAPERUCITA.— Postdata: a las doce comienza el festín.

Traje, el de costumbre; no hay perro mastín.

SIMPLÍN.— Tin...tin...tin...tin...tin.  
(¡Y esto ha dado fin!)

BELLA.— ¡Sublime!

PULGARCITO.— ¡Admirable!

GATO.— ¡Ya es nuestra la fiera! 230

PINOCHO.— Si no ve la trampa de la ratonera...

CENICIENTA.— La ve de seguro.

PULGARCITO.— ¡Mal rayo le parta!

SIMPLÍN.— Bueno, ya está el sobre.

CAPERUCITA.— Mandemos la carta.  
Pero, ¿quién la lleva con peligros tantos?

[16]

PINOCHO.— Eso hoy no es difícil con los adelantos. 235  
Sal ya, Cenicienta, y échala, alma mía,  
en el buzón nuevo de cualquier tranvía.  
Pero antes bailemos en corro una danza  
cantando letrillas, jurando venganza...  
*(Forman un corro y dan vueltas en baile infantil.)*

Cantemos unidos, 240  
cantemos en globo,  
pero en voz bajita.  
¡Matemos al lobo!  
Cuando esté dormido  
le haremos adobo... 245  
el lobo es un simple.  
¡Matemos al lobo!  
Presume de listo  
y el pobre es un bobo...  
Ahora que no escucha, 250  
¡Matemos al lobo!

*(Al sonar el penúltimo verso, el LOBO asoma la cabeza por la ventana y sonríe con malicia. El telón va cayendo lentamente mientras los personajes siguen jugando al corro sin enterarse de la presencia del astuto animal.)*

FIN DEL PRIMER CUADRO

[17]

### CUADRO SEGUNDO

*La escena representa un bosque nevado. Al levantarse el telón caen copos de nieve sobre el paisaje<sup>29</sup>.*

[18]

### ESCENA II

#### EL LEÑADOR

*Un viejo leñador aparece por la izquierda transportando sobre la espalda un haz de leña. Lleva al [19] cinto y en lugar visible una gran hacha afilada. Al salir y mientras avanza al proscenio, canturrea esta copla.*

Pino seco por la helada,  
dame tu rama mejor;  
que con el hacha afilada  
a ti llega el leñador. 255

¡Qué tiempo maldito! Dejemos la leña  
al resguardo oculto de esta dura peña...

*(Deja el haz.)*

Me canso... Soy viejo... ¡Hola, nieve, hermana!

Los dos blanqueamos: mi cabeza es cana.

La muerte anda cerca... 260

*(Se oye al fondo del bosque un triste aullido.)*

¿Qué es eso? ¿Un aullido?

El bosque a estas horas no es entretenido.

*(Se vuelve a oír el lúgubre aullar del lobo.)*

---

<sup>29</sup> Aquí prosigue la acotación: *Tras una pausa aparece, entre los árboles, el hada BLANCANIEVES. Tachado a lápiz. Transcribimos la escena I, que aparece tachada con una cruz a lápiz en el original, como apéndice en este mismo Anexo.*

¿Otro?... ¿Quién aúlla? ¡El lobo, Dios santo!

*(El LOBO entra rápidamente en escena y hace ademán de abalanzarse al leñador.)*

[20]

LOBO.— Hola, aquí me tienes...

LEÑADOR.— Lo celebro tanto. 265

LOBO.— Voy a devorarte...

LEÑADOR.— ¿Te gusta el pellejo?

¡Muy poca sustancia sacarás de un viejo!

LOBO.— Te perdono entonces...

LEÑADOR.— Gracias muy vehementes. 270

LOBO.— Yo no soy tan malo como creen las gentes.

LEÑADOR.— ¡Quita de ahí, tunante!

LOBO.— Deja que te explique;  
soy un bicho honrado.

LEÑADOR.— ¡Calla, bolchevique! 275

LOBO.— El hambre me empuja; hoy casi he comido.

Mi vida es difícil; siempre ando escondido...

Todos me persiguen con saña infinita;

al salir de casa, todo el mundo grita

a quien queda dentro: «Por si el lobo viene, 280

cierra bien la puerta, que cuenta te tiene;

no abras aunque llame...» ¿Qué hará, fieras hadas,

quien todas las puertas encuentra cerradas?

Ser bueno así es raro...

LEÑADOR.— ¡Basta de consejas! 285

LOBO.— Soy bueno.

LEÑADOR.— No piensan igual las ovejas.

[21]

LOBO.— ¿Ovejas?... Qué ricas, me lamo de gusto...

El hambre me obliga a darles un susto.

También en el bosque, por ocultas ciencias, 290

han subido el precio de las subsistencias.

Y, ¡ya ves qué tiempo! Cae la nieve fina



y el lobo no puede gastar gabardina.  
Dime, viejecito: ¿No era razonable  
que tuviera el lobo un impermeable?... 295  
¡Qué vida! ¡Qué vida!... Mis males son hijos.  
En mi cueva dejo, sin comer, dos hijos.  
Voy a ver si atrapo del corral ajeno  
algún corderillo mantecoso y bueno...  
*(Gesto de horror en el LEÑADOR.)*  
Es para mis hijos. ¿Hago mal si robo? 300  
¿Es que han de morirse los hijos del lobo?  
¡La oveja!... ¡La oveja!... ¡Valiente farsante!...  
¿No rumia ella yerba con diente punzante?  
Pues la yerba vive; y si hablase, en queja  
de terror, diría: «¡Que viene la oveja!»... 305

LEÑADOR.— Listo eres, amigo...

LOBO.— ¿Listeza?... ¡Gazuza!  
En el mundo todos somos ruin gentuza,  
y nos devoramos, o hipócritamente  
o con violencia... Pero llega gente.  
y me voy.

[22]

LEÑADOR.— ¿Quién llega?

LOBO.— Es Caperucita 310  
con otros amigos, que me dieron cita  
para ir a un banquete, que en cierto palacio  
me dan...

LEÑADOR.— ¿Y no acudes?

LOBO.— Despacio, despacio.  
¿Yo tonto? Que esperen... No voy, viejo amigo.  
Del lobo ni un pelo tendrán, te lo digo... 315  
¡Y adiós, corta-troncos!

LEÑADOR.— Adiós, buena pieza.

LOBO.— ¿No te sobra algo?

LEÑADOR.— Roe esta corteza.

LOBO.— ¡Qué rico pan duro! (*Se va.*)

LEÑADOR.— Mal vive el menguado. (*Tirita de frío.*)  
 ¡Uf!... Voy a hacer lumbre, que me quedo helado.  
 (*Canturrea el siguiente estribillo.*)

Dos palitos frotó 320  
 según mi costumbre,  
 y otros dos arrimo  
 y ya tengo lumbre...  
 (*Enciende la hoguera.*)

A su amor me acojo  
 [23] y me duermo luego 325  
 mientras baila en llamas  
 la Diosa del Fuego.<sup>30</sup>

### ESCENA III

*PINOCHO, CAPERUCITA y los demás personajes salen agrupados y caminan con recelo. Buscan al LOBO en el lugar de la cita.*

PINOCHO.— Vamos, seguid el sendero...

PULGARCITO.— ¿Está el lobo?...

PINOCHO.— Aún no ha venido. 340

CENICIENTA.— Cuánto pino...

PINOCHO.— Pino he sido. (*Golpea la corteza.*)  
 ¡Hola, antiguo compañero!  
 Seguid...

BELLA.— (*Ve al leñador.*) Un hombre dormido. ¿Quién es?

PINOCHO.— Conozco su facha; 345  
 es un leñador enjuto  
 que con el hacha despacha

---

<sup>30</sup> Figura acto seguido una acotación tachada a lápiz: *La Diosa del Fuego en traje rojo baila una danza de Miss Fuller. Acaba el baile cayendo sobre sus espaldas una capa gris de ceniza.* No está de más recordar que Louise Fuller fue una bailarina famosa por los efectos de luz y puestas en escena de sus espectáculos. Nacida en Estados Unidos en 1862, murió en París en 1928.

[24] diez árboles por minuto.

BELLA.— ¡Buen leñador!

PINOCHO.— ¡Es un hacha! 350

CENICIENTA.— Llámale.

PINOCHO.— (*Agitándole.*) ¡Viejo cortante!

LEÑADOR.— ¿Quién me llama?

CAPERUCITA.— ¿Al Lobo has visto?

LEÑADOR.— Por aquí cruzó ha un instante. 355

CENICIENTA.— ¿Volverá?

LEÑADOR.— No.

PINOCHO.— ¡Qué tunante!

¿Desconfía?

LEÑADOR.— Por lo visto...

CAPERUCITA.— Pues nuestro plan... 360

BELLA.— Se fue al suelo.

CAPERUCITA.— Sí tal...

PINOCHO.— ¡Qué frío, mi abuelo!

Micifuz, buena heladilla

para un gato! 365

GATO.— ¡Miau! ¡Me hielo!

CENICIENTA.— (*A PINOCHO.*) Y yo

mira qué toquilla

traigo de princesa. ¿Ves?

PINOCHO.— Sí que es real... 370

[25]

LEÑADOR.— Llegue el que quiera

a esta hoguera, calor es...

TODOS.— Sí, sí...

(*Se acercan todos menos PINOCHO.*)

PINOCHO.— Yo, no. ¡Buena fuera!

Si yo aproximo a la hoguera 375

mis pies de pino, ¡adiós pies!

CAPERUCITA.— Bueno, ¿y qué hacemos ahora?

BELLA.— Esperar. (*Bosteza.*)

- CENICIENTA.— Quizá el maldito  
vuelva a este sitio, señora. 380
- LEÑADOR.— No vendrá; os lo repito...
- PINOCHO.— *(Mirando su reloj de pulsera.)* Y a más, ya pasó la hora.
- LEÑADOR.— Le escaman vuestras finuras,  
y prefiere en escondrijos  
buscar las presas seguras 385  
para sus dos criaturas...
- CAPERUCITA.— ¡Ah! ¿Pero tiene dos hijos?...  
Entonces, ¡nuestro es el lobo!...
- LEÑADOR.— ¿Qué intentas?
- CAPERUCITA.— Poca luz tienes. 390  
Eso lo acierta el más bobo...  
Vamos a robarle.
- LEÑADOR.— ¿Un robo?...
- [26]
- CAPERUCITA.— Sí tal; robemos sus nenes.  
Que vaya a la cueva el Gato, 395  
que tardará poco rato,  
y que robe las dos crías...  
¿Qué piensa el lobo insensato?  
¿Que va a triunfar? No en mis días...  
*(Dirigiéndose al Gato:)* Vete. 400  
Y después de robarlos,  
dejas al lobo pillete  
en su casa este billete.  
*(Saca un papel. Pide la estilográfica a PINOCHO  
y mientras escribe va diciendo los dos versos siguientes:)*  
«Si quieres recuperarlos  
ven esta noche al banquete». 405  
*(Dobla la carta y se la da al GATO.)*
- GATO.— ¡Bien está, Caperucita!
- BELLA.— Esta idea te acredita.
- LEÑADOR.— El recurso es inaudito...

GATO.— ¿Será tan lobo el maldito  
que ni así acuda a la cita? 410

[27]

CAPERUCITA.— No lo sé; mas lo sensato  
será no andarse en bobadas.  
¡Conque a usar tus botas, Gato!

GATO.— Ya estoy aquí; en dos zancadas  
voy, vuelvo y me sobra un rato... 415

*(Se va. Todos miran al lugar por donde desaparece.)*

CAPERUCITA.— Como el lobo no está allí,  
Micifuz sin tanto así  
de peligro, hará el recado.  
¿Veis al Gato?

BELLA.— ¡Sí! 420

SIMPLÍN.— ¡Sí!

PINOCHO.— ¡Sí!

CENICIENTA.— ¡Qué pasos da!

SIMPLÍN.— ¡Ya ha llegado!

CENICIENTA.— ¡Ya vuelve! 425

PINOCHO.— ¡¡Si ya está aquí!!

*(Entra el GATO trayendo un lobezno en cada mano. Los trae cogidos de las orejas y los muestra triunfalmente a la reunión.)*

GATO.— ¡Miradlos! ¡Son guapos chicos!

BELLA.— ¡Qué lindos son!

CENICIENTA.— ¡Uy, qué ricos!

[28]

GATO.— Aún no tienen ningún diente...

CENICIENTA.— ¡Cómo estiran los hocicos! 430

GATO.— Tienen hambre.

CAPERUCITA.— ¡Pobre gente!

GATO.— No muerden. *(Dándoselos a SIMPLÍN.)*

LEÑADOR.— Qué acción tan ruin  
la que hacéis. El lobo, al fin  
es padre...

CAPERUCITA.— Sí pero el tal  
se nos come. (*Pide los lobeznos a SIMPLÍN.*)  
Trae, Simplín; 435  
no los trataremos mal.

BELLA.— En triunfo los llevaremos  
a palacio, y les daremos  
cuna y biberón después...  
Luego en calma esperaremos 440  
al padre.

PINOCHO.— ¿Irás?

CAPERUCITA.— ¡Nuestro es! ¡Vamos!

TODOS.— ¡Vamos! (*Se van.*)

LEÑADOR.— ¡Qué furor!  
Vuelve a casa, leñador.

[29] antes que retorne el lobo... (*Recogiendo el haz de leña.*) 445  
¡Cualquiera le cuenta el robo!  
¡Qué mundo! ¡Qué poco amor!

*(Se va canturreando el estribillo que cantó al principio.)*

#### ESCENA IV

##### EL LOBO

*Al fondo del bosque solitario se oyen unos repetidos y alegres aullidos del lobo, que tras una leve pausa aparece en escena llevando consigo dos gallinas que acaba de robar de un corral cercano.*

LOBO.— ¡Qué contento vengo!... Traigo dos gallinas  
que para mis hijos son dos golosinas.  
¡Pobres nenes míos! Hoy tendréis pitanza; 450  
vuestro padre roba para vuestra panza.  
¡Ya voy, chiquitines! Llevo buena cena.  
Gallinas y mimo, ¡la gran Nochebuena!  
La vida a las veces, toma tal matiz  
que hasta el propio lobo se siente feliz. 455

*(Desaparece rápido mientras cae el telón.)*

FIN DEL CUADRO SEGUNDO

[30]

ENTRECUADRO

*A telón corrido van desfilando los personajes.*

CAPERUCITA.— Vamos, que ya son las ocho,  
hacia el palacio del sueño.

PULGARCITO.— ¡Del sueño! Pobre Pinocho,  
se va a dormir como un leño.

*(Pausa.)*

GATO.— Conque serán maravilla 460  
los manjares.

SIMPLÍN.— Eso oí.

GATO.— ¿Sabes si darán cordilla?

SIMPLÍN.— Hombre, yo creo que sí.

*(Pausa.)*

PINOCHO.— *(A CENICIENTA, que retarda la salida.)* ¡Vamos!

CENICIENTA.— *(Dentro.)* Espera...

PINOCHO.— ¿Qué ocurre?

CENICIENTA.— ¿Qué ha de ocurrir? Lo bastante. 465  
Que este puño se me escurre  
y que no me entra este guante...

PINOCHO.— ¡Atiza! ¿Quién te vistió  
así? Vas de rechupete...

CENICIENTA.— Mi ama. Quiere que yo 470  
sirva esta noche el banquete.

PINOCHO.— Pues te ha *matao*...

CENICIENTA.— Por supuesto,  
que en cuanto yo tenga un rato  
me apunto en el sindicato  
de criadas y protesto... 475

¡Qué lío! ¡Todo me araña!

PINOCHO.— Bueno, bien. Sígueme, lista.

CENICIENTA.— ¡Esto lo sabe Pestaña!

PINOCHO.— *(Empujándola.)* ¡Anda ya, sindicalista!

### CUADRO TERCERO

*Salón regio en el Palacio de las Adormideras. Una mesa en el centro, preparada para servir un festín. A un lado y otro de la mesa se ven dos cunitas cubiertas con tules en las que duermen los dos lobeznos. Al fondo, un antiguo reloj de caja dentro del cual se pueda ocultar un actor. Al levantarse las cortinas todos los personajes duermen apoyados sobre la mesa y los demás muebles. Es de noche y el reloj marca las doce menos algunos minutos.*

[32]

#### ESCENA I

*LA BELLA DURMIENTE y todos los demás personajes a excepción del LOBO. Durante unos momentos todos roncan. Por fin, la BELLA se despierta y va despertando a los demás, víctimas del sopor que produce el ambiente de Palacio.*

BELLA.— ¡Arribita, compañeros!... 480

¡Cómo duermen! ¡Qué sopor!

Bien gozan en mi palacio  
del sueño el tranquilo don.

¡Arribita, amigos míos!

¡La pereza se acabó! 485

PINOCHO.— *(Despertando.)* ¡Me he quedado como un tronco!

CAPERUCITA.— *(Idem.)* Soñé con un lindo amor.

GATO.— *(Idem.)* ¡Zape, qué bien he dormido!

¡Esto es mejor que el fogón!

BELLA.— ¡Pulgarcito!... 490

PULGARCITO.— Yo no quiero  
ir a la escuela.

BELLA.— ¡Ah, bribón!

¡Cenicienta, Cenicienta!

[33]

CENICIENTA.— ¿Quién llama? ¿Es el aguador? 495



BELLA.— Despertad, que son las doce,  
y pronto el lobo feroz  
vendrá a buscar a sus hijos,  
que ahí duermen (*señalando las cunas*)  
y su furor 500  
será terrible.

CENICIENTA.— ¡Qué miedo!

BELLA.— ¿Quién tiembla?

SIMPLÍN.— Es que digo yo  
que si a asesinarle vamos 505  
habrá que ver la ocasión  
de no errar el golpe...

BELLA.— Todo lo que hay que hacer se estudió.  
¡Ya veréis! En cuanto llame  
se le trae al comedor. 510

PINOCHO.— ¿Y si no acepta?

BELLA.— Sí acepta.  
El lobo siempre es glotón  
y las ovejas asadas  
despiden muy buen olor.  
Además, tengo pensado 515  
verter con gran precaución  
[34] en su vino algún veneno  
que le produzca sopor...

PINOCHO.— ¿Vino envenenado? Basta  
con que le déis peleón 520  
de la taberna; es el vino  
que a diario bebo yo  
y es veneno; el resultado  
es igual...

BELLA.— Calla, burlón.  
Cuando el lobo adormilado 525  
esté en plena digestión,  
nos abalanzamos todos

sobre él, y en el corazón  
le clavamos los cuchillos  
que hay en la mesa...

PULGARCITO.— ¡Qué horror! 530

CAPERUCITA.— ¡Sí, sí! ¡Matemos al lobo!

PINOCHO.— Claro, si no, no hay función.

BELLA.— *A CENICIENTA.*) Tú te vas a la cocina  
a que te dé el marmitón  
los guisos que has de servirnos. 535  
¿Oyes?

CENICIENTA.— Sí, sí; cómo no.

BELLA.— Tú, Simplín, a las bodegas;  
[35] nos darás los vinos.

SIMPLÍN.— ¡Oh!

BELLA.— Y cada cual a su puesto,  
que va a sonar el reloj... 540  
Silencio, mucho silencio...  
¡Callemos todos! ¡Chitón!

*Tras una breve pausa, el hombre escondido en el reloj saca la cabeza por la esfera  
y empieza a dar la hora.*

RELOJ.— Tan... tan... tan...

PULGARCITO.— Tres campanadas.

RELOJ.— Tan... tan... tan...

PINOCHO.— Ahora seis dio. 545

RELOJ.— Tan... tan... tan...

PULGARCITO.— Suenan las nueve.

RELOJ.— Tan... tan... tan...

PINOCHO.— ¡Las doce son!

*Todos se van acercando hacia la puerta y escuchan con curiosidad.*

BELLA.— ¡Silencio! 550

CAPERUCITA.— ¡Nada se escucha!

GATO.— ¡Tarda!

PULGARCITO.— No tendrá reloj.

[36]

PINOCHO.— Yo, en verdad, no tengo mucha  
gana de verle...

PULGARCITO.— Ni yo. 555

BELLA.— ¡Tan descastado será  
que no acuda! *(Suena un lejano aullido.)*  
¿Habéis oído?

CAPERUCITA.— Ya se aproxima... *(Se oye un nuevo aullido y todos corren a refugiarse debajo de la mesa y tras los muebles.)*

PULGARCITO.— ¡Otro aullido! 560

PINOCHO.— Yo empuño el cuchillo ya. *(Toma un cuchillo de la mesa. En este momento se escuchan los golpes furiosos con que el lobo aporrea la puerta de entrada. Los personajes exageran cómicamente su pavor.)*

LOBO.— ¡Abrid!... ¡Mis hijos!... La muerte  
será para todos cierta...  
¡Abrid! *(Golpea la puerta.)*

BELLA.— Empuja la puerta...

LOBO.— No cede. *(Sigue forcejeando.)*

[37]

PINOCHO.— ¡Empuja más fuerte! 565

LOBO.— ¡Por fin! *(Entra furioso.)*  
¿Dónde están? ¡Canallas!  
¡Os voy a comer a todos!  
¿Y mis hijos?... *(Mira a todos lados.)*

BELLA.— Ten más modos.

PULGARCITO.— Bien dicho. 570

LOBO.— ¡A ver si te callas!  
Sois miserables ladrones  
sin alma...

BELLA.— No, en eso mientes.

LOBO.— Os voy a clavar los dientes

¡aummm! en vuestros corazones... (*Movimiento de terror en todos.*) 575  
 ¡Mis lobatos!

BELLA.— Sin motivos  
 te irritas; ahí puedes verlos. (*Le señala las cunitas.*)

LOBO.— ¿Dónde? Dejadme lamerlos...  
 ¡Qué bien están! ¡Y están vivos!

BELLA.— Honra el banquete sin miedo. 580

LOBO.— ¡Qué mesa! (*Viéndola.*)

BELLA.— Bien preparada. (*Salen SIMPLÍN y CENICIENTA.*)

[38] Hay carne cruda y asada.

LOBO.— ¡Ay! ¡Carne cruda! Me quedo.  
 El lugar es confortante... (*Mirando las paredes.*) 585  
 Los árboles son preciosos... (*Por las columnas.*)  
 ¡Qué bien vivís los dichosos! (*Asombrado.*)  
 ¡Qué cueva tan elegante!

CAPERUCITA.— No es cueva...

LOBO.— ¿Quién eres tú? 590

CAPERUCITA.— Caperuza...

LOBO.— Ah, sí, chicuela,  
 mira, aquí tengo a tu abuela. (*Señalándose el vientre.*)

BELLA.— ¡Qué bárbaro!

PINOCHO.— ¡Qué zulú!

LOBO.— Pero esa es cosa pasada... 595  
 ¡A comer!

BELLA.— Mira tu estrado. (*Le indica una silla.*)

LOBO.— ¿Nadie se sienta a mi lado? (*Extrañado de que nadie ocupe los lugares  
 próximos a su cubierto.*)  
 ¡Mejor!... Soberbia tajada.  
 [39] (*Viendo una y llevándosela a la boca.*)

PINOCHO.— ¡Rediez, medio solomillo  
 de un golpe y no se hizo daño! 600

PULGARCITO.— Yo con esto vivo un año.

PINOCHO.— Pues él... como un bocadillo.  
 Si estos entremeses pillá,

¿a qué llamará un buen plato? (*Se dirige al GATO.*)  
 ¡Hola! Me parece, Gato, 605  
 que hoy no pruebas la cordilla.

CAPERUCITA.— Sí que es ansiosillo.

BELLA.— Sí.  
 (*A CENICIENTA.*) Cenicienta, sirve ya.

CENICIENTA.— ¡El cordero! (*Anunciando el manjar.*)

LOBO.— Ven acá. 610

CENICIENTA.— (*Con miedo.*) Toma.

LOBO.— Huele a maravilla.

PINOCHO.— ¡No nos va a dejar ni un hueso!

CAPERUCITA.— Que coma; al fin es un preso  
 que se encuentra ya en capilla. 615

LOBO.— ¡Que traigan más!

[40]

CENICIENTA.— (*Anunciando.*) ¡La merluza!

LOBO.— Esto no me gusta tanto;  
 para vosotros. (*Con enfática generosidad.*)

GATO.— ¡Qué encanto!

PULGARCITO.— Gracias.

LOBO.— No hay de qué, gentuza.  
 Me voy sintiendo contento 620  
 y con menos apetito...

BELLA.— Cenicienta, sirve el frito.

CENICIENTA.— Voy señorita, al momento.  
 (Estoy pasando una noche  
 que ya, ya, con el postín). (*Aludiendo a sus arreos.*) 625

BELLA.— A ver; los vinos, Simplín,  
 que haya de vinos derroche.  
 Tú, Pulgar, ¿de cuál prefieres?

PULGARCITO.— Yo Oporto, que es de primera.

BELLA.— Tú, Pinocho, ¿cuál quieres?<sup>31</sup> 630

<sup>31</sup> Este verso aparece intercalado escrito a lápiz. Creemos poder afirmar con poco margen de error que es letra de Gregorio Martínez Sierra.

PINOCHO.— A mí que me den Madera.

BELLA.— Al Lobo sirve Borgoña,  
que es vino rojo y sangriento...

LOBO.— ¡Escancia! ¡Estoy más contento!

CAPERUCITA.— Ahora bebe y se emponzoña. 635

BELLA.— Sírvenos a paso listo,  
Cenicienta, la ternera...

[41] *(CENICIENTA, al traer precipitadamente el manjar, deja caer la salsa.)*

CENICIENTA.— ¿No lo dije? Adiós salsa.  
¡Los puños! Estaba visto.

BELLA.— ¡Torpe! Si te doy un sobo 640  
verás.

LOBO.— ¿Por qué la regañas?  
No tengas malas entrañas...

PULGARCITO.— ¡Qué dulce se ha vuelto el lobo!

BELLA.— Mucho ha cambiado tu ser.

CAPERUCITA.— Ya no eres tan bolchevique. 645

LOBO.— No hay cosa que dulcifique  
tanto como el buen comer.  
La fiereza huyó de mí.

BELLA.— *(A CAPERUCITA.)* No habrá quien de ella le tilde.

LOBO.— *(A CENICIENTA.)* Tú que eres la más humilde, 650  
Cenicienta, ven aquí. *(Le indica uno de los lugares vacíos que hay a su lado.)*

CENICIENTA.— *(Con miedo.)* ¿Yo? ¡Nunca!

[42]

LOBO.— No seas terca.

CENICIENTA.— Que no voy.

LOBO.— No pases susto...

CENICIENTA.— Bueno, iré por darme el gusto  
de ver al lobo de cerca. 655  
Tienes suave el pelo... *(Pasándole la mano por el lomo.)*

LOBO.— Toca  
sin miedo; acercaos todos.

SIMPLÍN.— Caramba, ¡qué amables modos! *(Todos se acercan.)*

PULGARCITO.— Yo quiero verte la boca... *(Mirándosela.)*  
 ¿Con esta tragas?...

LOBO.— Sí, tal; 660  
 pero es cuando estoy hambriento.

CENICIENTA.— ¡Qué dientes! Son un portento  
 de afilados.

LOBO.— No están mal.

PULGARCITO.— Tienes una hilacha tierna  
 de oveja en este colmillo... 665

CENICIENTA.— Pinocho, dale un palillo.

PINOCHO.— Ahí va, de mi propia pierna. *(Se corta una astilla con un cuchillo.)*  
 [43]

LOBO.— ¿Qué dices, Caperucita?

CAPERUCITA.— Nada.

LOBO.— Perdona a esta fiera  
 su proceder. ¡Quién pudiera 670  
 devolverte a tu abuelita!  
 Quisiera volverla el ser;  
 mas ya comida, en efecto,  
 que me parece incorrecto  
 querértela devolver... 675

PULGARCITO.— ¡Ya hace chistes!

PINOCHO.— Y medianos.

LOBO.— ¿Qué? ¿Te extraña que haga chistes?...  
 ¡A qué vamos a estar tristes  
 si todos somos hermanos!...

GATO.— ¡Miau!

LOBO.— Micifuz, ¿qué te pasa 680  
 que estás conmigo tan frío?

GATO.— Que soy gato y desconfío  
 del gran amor que te abrasa.

LOBO.— Soy sincero y quiero aquí  
 que confieses que fui malo 685

porque me faltó el regalo...  
Tienes que ser justo... (*Zarandeándole.*)

[44]

GATO.— (*Asustado.*) Sí.

LOBO.— El comer bien es delicia,  
mas no se templa el afán  
del lobo solo con pan, 690  
sino también con justicia.

BELLA.— Que sirvan los postres ricos  
para todos los presentes.

LOBO.— Y que les sirvan dos fuentes  
de arroz con leche a mis chicos. 695

*SIMPLÍN y CENICIENTA se disponen a cumplir la orden.*

SIMPLÍN.— El flan. (*Entra con un gran flan y ve a los personajes agrupados  
alrededor del Lobo.*)

¡Qué unidos están!

Con el lobo y tan campantes.

Ya no tembláis como antes.

PINOCHO.— Aquí solo tiembla el flan.

LOBO.— ¡Bien, Pinocho!

PINOCHO.— ¡Hay que reír! 700

LOBO.— Yo estoy loco de alegría.

CAPERUCITA.— (*A BELLA.*) Déjale que goce y ría.

¡Para lo que va a vivir!

[45]

BELLA.— Y ahora a brindar...

SIMPLÍN.— ¿Quién lo hará? 705

PULGARCITO.— ¡Que brinde el lobo!

CAPERUCITA.— ¡Qué horror!

PINOCHO.— (*Con ironía.*) Que brinde por el amor  
fraternal.

LOBO.— Pues allá va.



Me habéis dado gran comida  
 y a fe que lo agradecí... 710  
 ¡No sabéis que dura vida  
 arrastro fuera de aquí!...  
 Cuando pobre y errabundo  
 se vive, acosado y mal,  
 es difícil en el mundo 715  
 acertar con la moral...  
 Con las ovejas razón  
 no tengo ni por asomo;  
 si las robo, soy ladrón;  
 si las respeto, no como... 720  
 Viviendo así, mis deslices  
 no son hazañas odiosas...  
 ¡Claro, los que sois felices  
 no comprendéis estas cosas!  
 [46] ¿Piensas tú, Pinocho bobo, 725  
 que del bosque en los espacios  
 sería el lobo tan lobo  
 si habitase estos palacios?...  
 ¿Y crees tú, gato casero,  
 que si el lobo, como tú, 730  
 tuviera plato y brasero  
 andaría haciendo el *bú*?...  
 No, amigos. Prueban los hechos,  
 después de estas comilonas,  
 que los lobos satisfechos 735  
 somos muy buenas personas.  
 El hombre menos sereno  
 os dirá, si es imparcial,  
 que es muy difícil ser bueno  
 cuando se vive tan mal. 740

SIMPLÍN.— (*A CAPERUZA en voz baja.*) El lobo se ha puesto grave,  
 y habla con gran sensatez.

¿No te parece?

CAPERUCITA.— *(También confidencial.)* ¡Quién sabe  
si nos engaña otra vez!...

LOBO.— *(Oye el cuchicheo de CAPERUZA.)*

[47] ¡Nadie a las fieras educa 745  
ni sus instintos encalma!...  
¡Queremos ciencia y manduca!  
¡Pan del cuerpo y pan del alma!...  
Y os digo en términos fijos  
después de lo que aprendí, 750  
que si educáis a mis hijos  
no serán lo que yo fui...  
Amor les den vuestras manos  
en lugar de agrio desdén,  
y entonces serán hermanos 755  
hombres y lobos...

PINOCHO.— ¡Muy bien!

SIMPLÍN.— Perora este condenado  
como yo no he visto dos...

PINOCHO.— Pero nos ha colocado  
un mitin que anda con Dios. 760

CENICIENTA.— No obstante, la perorata  
fue linda.

PINOCHO.— ¡Y lindo el final!...  
Voy a estrecharle la pata.  
¡Choca, no has estado mal!

BELLA.— ¡Gloria al que ya no es despótico! 765

LOBO.— Gracias.

[48]

PINOCHO.— Volved a aplaudir.

LOBO.— La gloria siempre es narcótico.  
Dejadme, quiero dormir. *(Apoya la cabeza sobre la mesa y va  
quedándose dormido.)*

CENICIENTA.— ¡Se duerme!

PINOCHO.— Como un bendito. (*El lobo ronca.*)

SIMPLÍN.— ¡Ronca!

CAPERUCITA.— Llegó la ocasión. (*Todos cogen los cuchillos.*) 770

PINOCHO.— ¿Le matamos?

CENICIENTA.— ¡Pobrecito!

¿Para qué? Ya no hay razón.

¡Bien alimentado está

y sueña en estos momentos!...

¡Ya no nos perseguirá 775

ni en la vida ni en los cuentos!

Con los lobos las maneras

hay que cambiar...

BELLA.— ¡Razón tienes!...

CENICIENTA.— Sí, hay que educar a sus nenes

para que no sean fieras. 780

[49]

PINOCHO.— ¡Bien la fórmula conoces!

CENICIENTA.— ¡Amor!... Amor y comida,

y no habrá lobos feroces

ni en los cuentos ni en la vida.

(*Al público.*) La fiera hemos vuelto mansa 785

y aquí duerme en dulce arrobo...

El lobo vive y descansa,

pero hemos matado al lobo.

Y ahora, niño encantador,

si la moraleja espera 790

de este cuento tu candor,

oye nuestra voz sincera.

Hemos matado a la fiera

de la manera mejor.

Con ternura y con ternera, 795

con pan blanco y con amor.

*Fin*

**Apéndice:** Transcribimos a continuación la escena primera del cuadro segundo que, según se advirtió en la nota 20, aparece tachada a lápiz en el original.

\* \* \*

*Tras una pausa aparece, entre los árboles, el hada BLANCANIEVE.*

ESCENA I  
BLANCANIEVE

Soy el copo leve  
de Alpe y Guadarrama  
soy la blanca nieve  
de algodón en rama.  
Visto de difunta  
con gorro apuntado...  
(Tan blanca y con punta  
parezco un helado.)  
Soy, seré y he sido  
el hada callada...  
El hada he nacido  
y siempre fui hel-ada.  
El Sol tan distante...  
me anima un poquito.  
¡El sol es mi amante!  
¡Por él me derrito!  
Pero hoy no le veo;  
seguiré el viaje  
gustando el paseo,  
pintando el paisaje...  
Fríos infinitos  
os da el hada nueva.

*(Extrae de un saquito que lleva bajo el brazo trocitos de algodón en rama, que esparce por el ambiente a modo de tenue nevada.)*

¡Ya caen los copitos!

¡Para mí que nieva!

*(Se va lentamente. Sigue nevando. Tras una prudencial pausa, el LOBO atraviesa con recelo el bosque solitario. Mira a un lado y a otro, observa a lo largo del sendero y por fin desaparece sigiloso.)*

\* \* \*

(ii) ANEXO FOTOGRÁFICO Y DOCUMENTAL



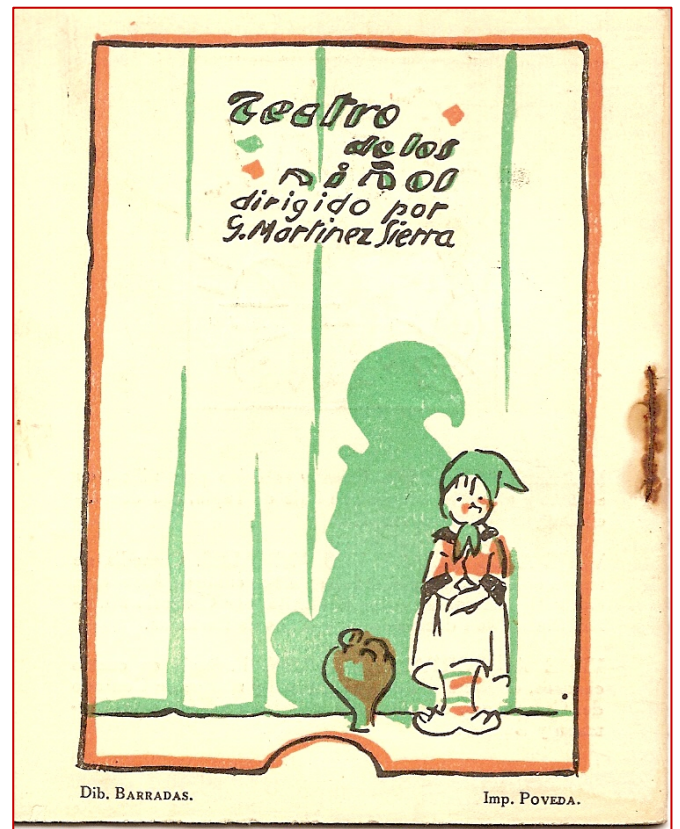
*Fig.1. Teatro Príncipe Alfonso en 1908 — Fuente: todocoleccion.net*



*Fig.2. Escena de El príncipe que todo lo aprendió en los libros. Fotografía: R. Cifuentes  
Fuente: Blanco y Negro, Madrid, 30-XII-1909, p.18.*



*Fig.3. Rafael Barradas. Cartel para el Teatro de los Niños (1919).  
Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid)*



*Figs. 4 y 5. Rafael Barradas.*

*Portada y contraportada de programa de mano. 1921.*

*Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid).*

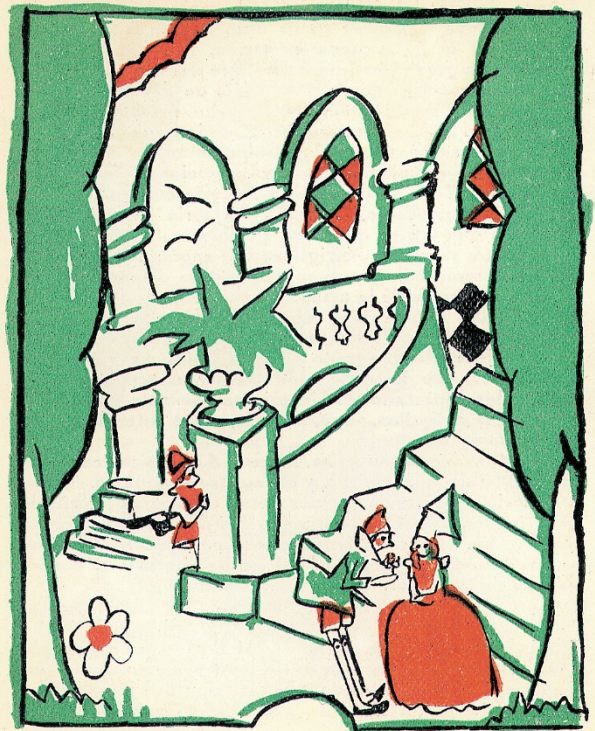




**G**REGORIO Martínez Sierra, espíritu sutil, temperamento flexible, alma viajera y proteica, que gusta de asomarse a todas las zonas del pensamiento y del arte, ávido siempre de nuevas sensaciones y de orientaciones nuevas para su actividad, ha obsequiado a los niños que frecuentan su teatro con una primorosa comedia de magia que constituye un selectísimo modelo de este difícil género literario. Para poner el alma a diapasón con la inteligencia y la sensibilidad de la chiquillería, conservando al mismo tiempo lo radical de su expresión artística, hace falta una gran ternura hacia los pequeñuelos y una delicada maestría en el diálogo, amén de una comprensión exquisita de la psicología infantil. El *Viaje a la isla de los animales*, de Martínez Sierra, reúne todas las condiciones apetecibles en este linaje de obras: amenidad, moralidad y eficacia didáctica. Los niños, cuya opinión es la más autorizada en este caso, mostráronse encantados de la comedia. Bien haya el autor de ella y los que en esta cruzada de arte para los nenes le acompañan.

La Acción.

A. MARÍN ALCALDE.



*Fig.6. Programa de mano (1921). Ilustraciones de Rafael Barradas.*

*Texto: Alberto Marín Alcalde (1887-1959), crítico teatral de La Acción.*



*Fig.7. Rafael Barradas.*

*Ilustración para programa de mano (1921).*

*Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid).*



*Fig.8. Manuel Fontanals.*

*Escenografía para Viaje al portal de Belén, de Manuel Abril (1921).*

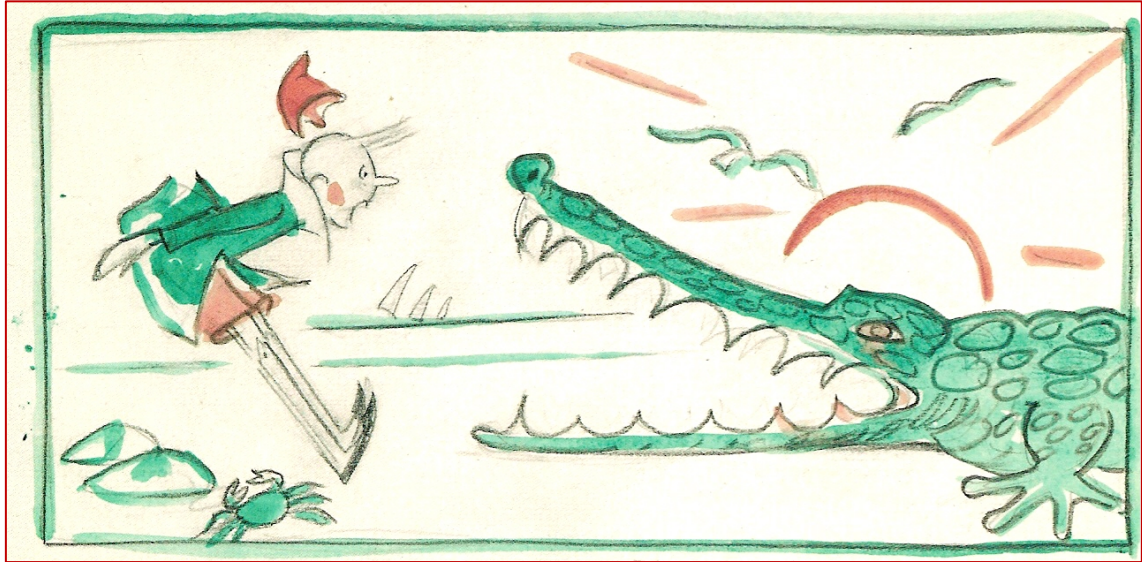
*Museo Nacional del Teatro (Almagro).*



*Fig.9. Rafael Barradas.*

*Ilustración para Viaje a la isla de los animales, de G. Martínez Sierra (1922).*

*Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid).*



*Fig.10. Ilustración de Rafael Barradas para Viaje a la isla de los animales,  
de G. Martínez Sierra (1922).*

*Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid).*



*Fig.11. Escena de Viaje a la isla de los animales, de G. Martínez Sierra (1922).  
Archivo Gregorio Martínez Sierra-Catalina Bárcena (Madrid).*