



CAROCA.
compañía de teatro

Las sombras de
**Catalina
Bárcena**

GUÍA DIDACTICA

Autora de la obra: María José Debén

Texto pedagógico: Julieta Soria

Producción: Compañía de Teatro Caroca

Dirección escénica: Román Calleja

Dirigido a:

Estudiantes de ESO, Bachillerato y jóvenes de 12 a 99 años

Las Sombras de Catalina Bárcena

Guía didáctica

Compañía de Teatro Caroca

Copyright © 2025 - Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito del titular del copyright.

Primera edición: Junio 2025

Texto pedagógico: **Julieta Soria**

Ilustraciones: **Gara Pérez González**

Dirección editorial: **Petra Korvasova**

Diseño y maquetación: **Guillem Gutiérrez**

Publicado por: **Compañía de Teatro Caroca S.L.**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA DIDÁCTICA	5
ANTES DE LA FUNCIÓN	7
¿QUÉ VAMOS A VER?	8
EL NACIMIENTO DE UNA GRAN ACTRIZ	9
TODO SOBRE CATALINA BÁRCENA	10
UNA VIDA REPLETA DE VIDAS	11
UNA ACTRIZ MODERNA	19
CATALINA, ACTRIZ DE CINE	22
CATALINA, ICONO DE MODA O LA SPANISH MAE WEST	23
UN POCO DE CONTEXTO	25
APÉNDICE I: UN POCO DE CONTEXTO	26
DURANTE LA FUNCIÓN	31
¿QUÉ VAMOS A VER? SINOPSIS	32
ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICOS	32
<i>LOS PERSONAJES</i>	34
<i>CATALINA BÁRCENA</i>	35
LOS ACOMPAÑANTES REALES	37
<i>KATIA MARTÍNEZ SIERRA DE LA COTERA</i>	37
<i>VICENTE</i>	38
<i>MERCEDES</i>	39
<i>FERNANDO</i>	41
LAS SOMBRAS	42
<i>MARÍA GUERRERO</i>	42
<i>GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA</i>	44
<i>MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA</i>	48
LOS TEMAS	50
EL DIÁLOGO DRAMÁTICO	52
OBRAS PUBLICADAS	56
APÉNDICE II - OBRAS PUBLICADAS	58

”

Tu voz es sombra de sueño.

*Tus palabras
son, en el aire dormido,
pétalos de rosas blancas.*

*Por tus cabellos dorados,
por tu mirada profunda,
por tu voz nublada y triste
¡rindo mi capa andaluza!*

*Tienen tus ojos la niebla
de las mañanas antiguas;
dulces ojos soñolientos,
preñados de lejanías.*

*Al escucharte se siente
dentro del alma un lejano
rumor de cálida fuente.¹*



¹ Federico García Lorca (en libreto "Catalina Bárcena". Impr. José Poveda, sin fechar. Fondo privado de Enrique Fuster del Alcázar).

El patrimonio cultural español es una fuente inagotable de descubrimiento de historias interesantes y de personajes únicos. Dentro de él, la Edad de Plata (finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX) ocupa un lugar privilegiado. La cantidad de artistas (poetas, músicos, pintores, dramaturgos) que le dieron nombre es ingente y, conociendo a muchos, a veces ocurre que algunos de esos personajes pasan a segundo plano o caen en el olvido.

Los motivos pueden ser varios: la selección “natural” que la memoria hace de estos personajes puede obedecer a criterios éticos o artísticos, así como a políticos o ideológicos; también, por qué no, sentimentales. A veces, la cuestión puede tener también que ver con la propia naturaleza de la creación de estos artistas. En la profesión artística, las artes escénicas son las artes efímeras por excelencia: no así en lo textual (los nombres de Lorca, Benavente, Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Grau o Max Aub están impresos con letras más o menos brillantes en todas las historias del teatro español habidas y por haber). Pero es distinto en el caso de actores o directores. Una vez dejaron de formar parte de los escenarios y de la memoria de las gentes que habían podido disfrutar de su trabajo, cayeron en el olvido: *¿Qué nos deja un actor? ¿Qué nos deja una rosa?*²

Y si hay otra condición que convierte a los artistas en particularmente volátiles y olvidables, es la de ser mujer. Conocidas, por supuesto, por los especialistas, ocupan, sin embargo, un lugar significativamente menor que los hombres en manuales, estudios o programas. Entre el público menos especializado son prácticamente desconocidas. Incluso a aquellas que sí obtuvieron algo de fama y crédito en su propia época, el paso del tiempo las ha ido borrando. Es cierto que, últimamente, los esfuerzos por otorgar a las mujeres importantes de nuestra historia el mismo lugar relevante que sus homólogos masculinos están dando sus frutos. En ese sentido, quizá el nombre de Catalina Bárcena ha vuelto a sonar también para el público general, y no deja de ser una buena noticia, pero lo ha hecho ligado, y de forma negativa, a la - sin duda tan necesaria - reivindicación de la intelectual y escritora María de la O Lejárraga. Catalina, sí, fue “la otra” (la actriz por la que Gregorio Martínez Sierra rompió su matrimonio con María Lejárraga).

¿Y qué más sabemos de ella? Poco porque, además, a diferencia de la escritora, nunca ha sido reivindicada ideológicamente por derechas ni por izquierdas. Pues precisamente ese es el goce íntimo de estos proyectos didácticos y, concretamente, de este que nos ocupa: dar a estas figuras el lugar que se merecen y devolvérselas a la gente, vivitas y coleando, para que pueda disfrutar, sorprenderse y hacer suyo de nuevo ese patrimonio cultural que de algún modo le es propio, al que tiene derecho y en el que siempre podrá mirarse como en un espejo.

Pero es que además Catalina Bárcena fue mucho más de lo que nos creemos. La mejor (con permiso de su maestra, María Guerrero) actriz de su momento, la de la voz de cristal, la intérprete de la verdad y de la intimidad. Una pieza clave en la equiparación del teatro español a los grandes movimientos de renovación europeos, embajadora privilegiada del cine español en Estados Unidos y digna representante de la cultura española, a la que alejó de estereotipos raciales, por todo el mundo. Y, además, una mujer originalísima, inteligente, moderna, independiente, creativa, perseverante y capaz, pese a todas las dificultades, de vivir la vida que ella decidió vivir. Vamos a conocerla para no convertirla en lo que no fue y para no olvidarla.

² Comienzo del documental de RTVE sobre la actriz María Guerrero.



ANTES DE LA FUNCIÓN



Las sombras de Catalina Bárcena constituye una revisión emocionada y compleja de la difícil vida de la actriz española más importante de la Edad de plata. No se nos ocurre una manera mejor de hacerlo que condensando su dilatada existencia en un desfile de personajes, todos relacionados con el teatro, que vuelven a vivir, precisamente, en un camerino teatral y que se nos muestran hechos de la materia en que están hechos los personajes teatrales: puro diálogo y conflicto puro. Gracias a ellos, reviviremos una época particularmente brillante - y también desgraciada - de nuestra historia y de nuestro teatro, traspasada por las vivencias de Catalina y por sus relaciones con otros personajes que fueron también nombres decisivos en el arte de nuestro país. Un texto repleto de referencias históricas y artísticas. Un espectáculo que es teatro y rezuma teatro, pero también vida.

Para ayudar a la comprensión y al disfrute de una obra a la vez accesible y compleja, proponemos esta guía. Una serie de consideraciones previas a la asistencia al teatro, hará más fácil a los espectadores de cualquier edad discernir, una vez allí, "qué hay que ver". Para ello, desgranaremos algunas cuestiones biográficas e históricas que nos aproximarán a esta época brillante y compleja de nuestra historia y de nuestro teatro, y a una vida tan apasionante como la que Catalina Bárcena vivió. A partir de ahí, lo que queda es disfrutar la obra, reír, llorar, aprender, reflexionar, tomar partido y despertar, porque el teatro - antiguo y nuevo, clásico y moderno -, y como Catalina bien sabía, es el arte del tiempo, de nuestro tiempo y de todos los tiempos.



Apuntes extra para curiosos



La obra forma parte de "*Catalina Bárcena. La actriz de la modernidad y la intimidad*", un proyecto de reivindicación de esta figura fundamental en el teatro y el cine español de la Edad de Plata que, que contará con una página web en la que han colaborado distintos expertos para ofrecer un panorama amplio y riguroso sobre la actriz y el proyecto del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, así como sobre el contexto histórico y cultural en el que se les enmarca. La parte artística del proyecto la constituye la representación de Las sombras de Catalina Bárcena.

La autora es **María José Debén**, licenciada en Ciencias de la Información, directora de programas de televisión, guionista y realizadora de proyectos audiovisuales con temáticas culturales y formativas, entre otros proyectos relacionados con información y comunicación. Además, ha sido Premio a Mejor Guion Cinematográfico por la Junta de Extremadura, finalista del Premio Pilar Miró a Mejor Guion de la Academia de TV de España, y premio Mejor Guion documental "María Coronel" en varios certámenes nacionales.

El director es **Román Calleja**, con una amplia experiencia profesional en el teatro en distintos campos (artístico, pedagógico y de gestión). Ha desempeñado los cargos de Director de la Escuela de Arte Dramático de Cantabria y Coordinador General del Palacio de Festivales de Cantabria, entre otros. Ha sido director de escena de más de treinta espectáculos teatrales y de ópera.

- ¿Sabes hacer algo más?
- No, señora.
- Apréndete algo y ven mañana a verme.

Este pequeño diálogo marcó el inicio de la relación entre María Guerrero y Catalina Bárcena. El mismo tuvo lugar tras un encuentro entre ambas en Santander, donde la jovencita recitó ante la maestra unos versos de Bécquer, que no debieron de parecerle del todo mal. Catalina se fue a casa y efectivamente, se aprendió algo y fue a mostrarlo pasados algunos días. María Guerrero la escuchó, no a solas, sino delante del resto de actores de su compañía que estaban en ese momento terminando una jornada de ensayo.

A pesar de los nervios de la joven (o gracias a ellos), la prueba fue un éxito y durante más de cinco años, Catalina trabajó en la compañía de María Guerrero, que apreciaba enormemente el talento de su discípula. Pero otro famoso diálogo entre ambas nos muestra cómo Catalina, con su gran intuición sobre los modos interpretativos, no se limitó a ceñirse al magisterio de la Guerrero, sino que supo aportar un valor nuevo a la interpretación de nuestro país:

- Hasta que no aprendas a gritar, nunca serás una gran actriz.
- Pero doña María, es que a mí me parece que gritar en escena es una ordinariez.



Lo que esta conversación esconde, más allá del gusto particular o la manera personal de cada una de entender la actuación, es una síntesis perfecta del paso de los viejos modos de actuar a las nuevas corrientes sobre interpretación que, de la mano del naturalismo y encabezadas por el maestro Stanislavski, preconizaban una nueva técnica de actuación basada en la verdad escénica. Y Catalina fue decisiva a la hora de introducir esa nueva técnica interpretativa en España. A lo largo de la guía desarrollaremos esta cuestión palpitante -como diría Emilia Pardo Bazán, por cierto, gran admiradora de la Bárcena- del Naturalismo escénico.

Apuntes extra para curiosos

El texto que Catalina interpretó era una pequeña pieza escrita exprofeso para estas audiciones por Narciso Díaz de Escovar en 1902, texto autorreferente (la actriz aspirante representa el papel de una actriz aspirante, Carmen) y que permitía a las jóvenes exhibirse en oposiciones o pruebas de interpretación o declamación en diferentes registros (una dama joven enamorada, una octogenaria - la señá María, "mandadera del convento"; una chula "del propio barrio de Lavapiés", una madre ante el cadáver de su hijo asesinado, y una tonadillera).

Mucho antes del año 2000, el cine habrá matado al teatro. Cuando ya hayan perfeccionado el color, el relieve [...] y se vean las películas por radio, entonces se empezará a pensar: ¡Qué lástima que esas figuras no se puedan ver y oír personalmente, vivas, en edificios hechos a propósito, para crear un nuevo arte! Y se inventará de nuevo el teatro.

Yo ahora descanso para, en el año 2000, empezar otra vez, de aficionada, en ese arte que se descubrirá en el futuro³

Tal vez este pensamiento de Catalina nos dé una muestra de la gran perspicacia de esta mujer, que en vida se mostró más bien discreta en sus intervenciones públicas. Ya en su época, su forma de vivir estuvo rodeada de un cierto escándalo: su relación con Martínez Sierra o los rumores sobre posibles denuncias de su marido, Ricardo Vargas, por la custodia de su hijo Fernando, la acompañaron toda su vida. No obstante, el respeto profesional unánime que consiguió, se encuentra fuera de toda duda.

Tristemente, son los mismos motivos que, un siglo más tarde, se aducen en las revisiones actuales que se han llevado a cabo sobre el triángulo formado por María Lejárraga, Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. El descubrimiento de la innegable importancia de la primera, la cuestión peliagudísima de la coautoría - o autoría - de los textos que firmó solo Martínez Sierra; su feminismo militante... han puesto visceralmente del lado de Lejárraga al revisionismo actual. Algo que es justo para la escritora pero que, como contrapartida, ha relegado a Catalina, de forma despectiva, a no ser más que “la otra” para el imaginario popular.

Por eso resulta de extraordinario interés revisar la influencia que tuvo la participación de Bárcena en el prestigio del Teatro de Arte, reconocido nacional e internacionalmente, y en el éxito de sus montajes, así como su valor como pionera en el cambio de la tradición actoral española; su labor como embajadora de la cultura española más moderna y alejada de tópicos, desde Francia hasta Hollywood; y esa fuerza personal y vital que la mantuvo junto a Gregorio Martínez Sierra a través de épocas duras, exilios y enfermedades y que la llevó, ya sola, a tomar las riendas del proyecto mientras pudo.

Y, por eso, vamos a conocerla.



³ “Cómo podemos imaginar que será el año 2000”, Ahora, 21-2-1932, pp.5-15, fragmento incluido en Alba Checa

UNA VIDA REPLETA DE VIDAS

De la “Perla del Mar del Sur” a Santander

La trayectoria vital de Catalina Bárcena arranca el 10 de diciembre de 1888 en Cienfuegos, Cuba, en aquel momento la “perla del Mar del Sur”, en una casa perteneciente a la familia de la Coterá. Luisa, Eulalia, Catalina, Efesio y José fueron los hijos del matrimonio formado por Efesio de la Coterá que, siguiendo las huellas de su tío, Jacinto de la Coterá Concejero, natural de Colio (Cantabria), que emigró desde allí a Cienfuegos para dedicarse al arte y negocio de la fotografía y por otra montañesa de Aliezo, Nicolasa París Bedoya. Allí vivieron hasta que la situación derivada de las contiendas (la Guerra de los diez años, la Guerra chiquita) y la independencia de las colonias, los empujó a embarcarse en el vapor correo Alfonso XIII de vuelta a España. En Santander se educó en un colegio religioso y no es difícil suponer el cambio que esto supuso para la pequeña, criada entre las plantas de su exuberante jardín cienfueguero.



Apuntes extra para curiosos



En el momento de realización de esta guía tuve la suerte de viajar a Cuba. Al llegar a Cienfuegos, lo primero que hice fue buscar la casa natal de Catalina Bárcena, situada en la calle Santa Isabel. La única casa colonial que se conserva en la actualidad en esa calle (un amable vecino nos encendió, presionando un interruptor, la farola de la calle, puesto que ya anochece) no parecía corresponder con la de la familia de la actriz. Pero era su calle, con su maltrecho empedrado, sus vestigios coloniales, su clima cálido y húmedo, y su hermosa noche. Y, no muy lejos, se anunciaba un estudio de fotografía. Bastante para echar a andar la imaginación.⁴

⁴Nota autobiográfica de la autora de la guía didáctica.

En 1904 la familia se traslada a Madrid en busca de nuevas oportunidades. Pero el momento clave ocurrió en Santander en 1905. En aquel momento, la ciudad cántabra estaba de moda entre los veraneantes burgueses y se consolidó como lugar de encuentro social y de cultura. En las frecuentes reuniones que se organizaban no era raro encontrar a José María de Pereda, a su íntimo amigo Benito Pérez Galdós, a Menéndez Pelayo o a José Estrañi, director del diario “El Cantábrico”, donde trabajaba como fotógrafo el padre de Catalina. En una de estas fiestas, a la que asistió con sus padres, Catalina, que ya había destacado de forma especial en la escuela, recitó ante la concurrencia unos versos de Bécquer y alguien - posiblemente Estrañi - intervino en favor de la hija de su colaborador, y consiguió que la viese la gran actriz y empresaria teatral María Guerrero, que se encontraba en ese momento de gira en Santander.

Tras la prueba, Catalina entró a formar parte de la compañía de María Guerrero como “meritoria”. Su afortunada interpretación de Coralito, la criada de *El genio alegre* de los Álvarez Quintero, le granjeó el ascenso a “dama joven”, así como toda suerte de alabanzas y parabienes por su trabajo. Tuvo, además, la oportunidad de regresar a Cuba (en este momento aún era “Julita” Bárcena) donde, como hija pródiga, se convirtió en la indiscutible estrella de la temporada teatral.

En 1909 se casó con otro actor de la compañía, Ricardo Vargas Santiago, con quien tuvo a su primer hijo, Fernando. Aunque han abundado los rumores sobre los motivos de este casamiento, es muy probable que se produjera por insistencia de la propia María Guerrero, que pretendía mantener alejada a su compañía de escándalos y no permitía “tortolitos” entre sus actores y actrices.

Pero los jóvenes tenían diferentes maneras de entender la vida tras el nacimiento de un hijo y muy pronto se separaron. Por aquellos tiempos, Gregorio Martínez Sierra estrenó *Primavera en otoño* con la compañía Guerrero-Mendoza. Fue la primera vez que Catalina interpretó un papel destacado en una obra de Martínez Sierra, por el que además volvió a recibir las mejores críticas.



En septiembre de 1911, Catalina Bárcena abandonó la compañía Guerrero Mendoza y se enroló en la compañía del Teatro Lara, dirigida en aquel momento por Francisco Palanca. Su debut tuvo lugar con la obra *La losa de los sueños*, de Jacinto Benavente. En esta etapa, participó en obras como *La rima eterna* y *Puebla de las mujeres*, de los hermanos Quintero, *El asno de Buridán* de Robert de Flers y Gaston Caillavet, y *En familia* de Alberto Insúa y Alfonso Hernández-Catá, entre otras. Figuró además como primera actriz en las numerosas piezas de los Martínez Sierra, estrenadas en el Teatro Lara (*El pobrecito Juan*, *Madrigal*, *Los pastores*, *La pasión y Amanecer*).

En marzo de 1915, Martínez Sierra se asoció como director artístico con el veterano actor Enrique Borrás para formar una compañía. A este proyecto se unieron varios integrantes de la compañía del Teatro Lara, como Josefina Infiesta, Ana Quijada, Irene Caba, Jesús Tordesillas, y la propia Catalina Bárcena. Debutaron el 18 de septiembre de 1915 en el Teatro Novedades de Barcelona, con Catalina Bárcena como primera actriz. Entre las obras del repertorio inicial destacaron *El abuelo* de Benito Pérez Galdós, *El místico* de Santiago Rusiñol, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, *Mari Hernández*, *la gallega* de Tirso de Molina, *El reino de Dios* de Martínez Sierra y *Tierra baja* de Ángel Guimerá. La interpretación de Bárcena en esta última, emblema del teatro catalán, causó una magnífica impresión de crítica y público.

No deja de resultar muy llamativo el salto gigante personal y profesional del que Catalina fue capaz en este paso de la compañía de María Guerrero a la del teatro Lara. En poco menos de cinco años pasó de "meritoria" de una compañía a primera actriz de otra. La solvencia y madurez con la que, sin más formación que la experiencia adquirida con María Guerrero asumió este nuevo rol, demuestra su enorme intuición sobre el hecho actoral que sin duda supo complementar, como explicaremos más adelante, con una técnica profunda y rigurosísima de afrontar el trabajo interpretativo que la caracterizó siempre.

Apuntes extra para curiosos



El teatro Lara, construido por don Cándido Lara y Ortal, fue inaugurado el 3 de septiembre de 1880. Fue este un avezado empresario madrileño, que hizo fortuna abasteciendo a los ejércitos reales contra los carlistas, y que fue conocido como "el carnicero de Antón Martín" por tener en dicha plaza una carnicería. Entre sus otros muchos negocios, lo recordamos fundamentalmente por la creación de este teatro, que fue su pasaporte de entrada en la vida social de la época (y en los anales de la historia de la ciudad). El teatro Lara, "la bombonera de don Cándido", de gusto francés, fue un lugar privilegiado para el teatro español de la época. Pasaron por él todos los grandes directores, actores y actrices de la época. Hoy, sigue siendo uno de los teatros más frecuentados y populares de la ciudad.

Algunos de los estrenos más importantes del momento fueron:

El marido de la Téllez, de Jacinto Benavente (1897)
 Cenizas, de Ramón María del Valle-Inclán (1899)
 Los intereses creados, de Jacinto Benavente (1907)
 Pedro Minio, de Benito Pérez Galdós (1908)
 Doña Clarines, de los Hermanos Álvarez Quintero (1909)
 No somos nadie, de Carlos Fernández Shaw (1911)
 La losa de los sueños, de Jacinto Benavente (1911)
 El tacaño Salomón, de Benito Pérez Galdós (1916)
 La señorita de Trevélez, de Carlos Arniches (1916)

Obras escritas y dirigidas por los Martínez Sierra y con Catalina Bárcena como primera actriz en el Lara:

El pobrecito Juan (1912?)
 Madrigal (1913)
 Los pastores (1913?)
 La pasión (1914?)
 Amanecer (7 de abril de 1915)

En mayo de 1916, Martínez Sierra decidió formar su propia compañía, poniendo fin a la alianza con Borrás. Con Bárcena al frente, mantuvo gran parte del elenco original e incorporó a actores como Irene Alba, Ricardo Simó Raso y Pedro Codina. Comienza la aventura del **Teatro de Arte**. Este se inauguró en septiembre de ese año en el **Teatro Eslava**, con El reino de Dios de Martínez Sierra. Se sustentará sobre dos pilares: la participación de artistas plásticos y Catalina Bárcena, cuya presencia fue fundamental para el prestigio del proyecto. Tanto fue así que se comentaba que el Teatro de Arte del Eslava sin ella sería *como un plato de pollo...sin pollo*⁵

Apuntes extra para curiosos



Los “teatros de arte” constituyeron un fenómeno generalizado dentro del intenso proceso de renovación que experimentó el teatro europeo durante la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX (ver **Apéndice**). Lo más novedoso de estos movimientos no radicó, como hasta entonces, en lo textual (aunque la literatura dramática también hubo de adaptarse), sino que tuvo más que ver con la figura del **director de escena**. Grandes ejemplos fueron el *Théâtre Libre* de Antoine, Stanislavski y el *Teatro de Arte de Moscú*, Nikita Baliev y su grupo *El Murciélago* o Lugné-Poe y su *Théâtre de l'oeuvre*. La mayoría de estos proyectos fueron efímeros y ruinosos, pero cambiaron para siempre el teatro y el arte de la interpretación.

⁵ “Chismografía”, La Correspondencia de España, 3-1-1920, pp.5.

ESTRENO DE “EL PAVO REAL” EN ESLAVA

SIEGFRIED BURMANN
Autor de las decoraciones de
«El pavo real»

Catalina Bárcena y Manuel Collado en una interesantísima escena de «El pavo real»

MANUEL FONTANALS
Autor de los bocetos de decora-
ciones, trajes y muebles

EDUARDO MARQUINA
Autor de la bella obra «El pavo real»

CATALINA BÁRCENA
Protagonista de «El pavo real»

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA
Director del Teatro Eslava

Una escena de la bellísima obra de Marquina «El pavo real», estrenada con éxito grandioso en el Teatro Eslava
FOT. RESINES, CALVACHE Y MARIN

© Biblioteca Nacional de España

Como todo el mundo sabe, sostener un proyecto artístico, por valioso que este sea, no es tarea fácil. Se trató de mantener, por un lado, los éxitos de taquilla, y programar género cómico y espectáculos de variedades y revistas; por otro, la calidad y propuestas arriesgadas, como el estreno del primer drama de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, que fue un rotundo fracaso del que no se salvó ni Catalina, que interpretaba el papel de Curianito (un cucarachito enamorado de una mariposa). Aunque otros montajes sí obtuvieron éxito considerable como *La dama de las camelias*, de Dumas o *Pigmalión*, de Bernard Shaw, a finales de 1924, abandonaron el Eslava y decidieron volcar sus esfuerzos en otro sitio. En 1922 se produjo un hecho capital en la vida de ambos: el nacimiento de su hija Katia y el inicio de la vida en común de Catalina con Gregorio, del que ya no se alejaría jamás.



Catalina vivió junto a Gregorio una época dorada en París. Al Gran Premio de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París que recibieron en 1925 por su edición de "Un teatro de arte en España" se sumó una exitosísima temporada en el teatro Fémina en 1926.

El teatro estuvo lleno los once días que estuvieron en él y las críticas fueron fabulosas. La compañía embarcó rumbo a Buenos Aires. Uruguay, Chile, Perú, Panamá, Costa Rica y Cuba fueron otras etapas de su gira hasta llegar a Nueva York.

Hay que imaginar la enorme aventura y esfuerzo que suponía en aquella época recorrer el mundo transportando, además de a los integrantes de la compañía, toneladas de escenografía y vestuario.

Del 1 al 15 de mayo ofrecieron una temporada en el Forrest Theatre de Broadway donde representaron Canción de cuna en español. Las críticas hacia el trabajo de Catalina fueron nuevamente magníficas. **Lo que más se valoró fue el carácter hondo y universal de su trabajo, su calidad y su temperamento, sin necesidad de explotar los tópicos de la raza.**

Tras un breve regreso a España, embarcaron nuevamente en septiembre de 1927 hacia el teatro Regis de México. El viaje se saldó con otra temporada exitosa.

Tras una estancia de un año en España, llevan a cabo la segunda parte de la gira y regresan a Buenos Aires y Montevideo. Es en octubre de 1930 cuando deshacen la compañía.

Martínez Sierra llega a Hollywood, reclamado por Edgar Neville, en plena crisis entre los profesionales de habla española.

Tras probar suerte (y, según cuentan, disgustarle profundamente su funcionamiento) en la Metro Goldwyn Mayer, Gregorio aceptó una oferta en la Fox Film Corporation. Esto iba a permitirle producir cintas originales en español con financiación estadounidense. Se llevó con él a Catalina, convencido de que pronto podría unirse al estrellato de Hollywood. Así fue.

La pareja se estableció en una lujosa mansión de Beverly Hills y compaginó las tareas cinematográficas con la vida hollywoodiense. Pero no todo fue esplendoroso: a la deshumanizada forma de trabajar en los estudios cinematográficos y a las exigencias estéticas que imponían sobre las actrices, se sumó la separación de Katia, su hija de once años, prolongada por los rodajes, que sumía a Catalina en la desesperación y el llanto.

HOLLYWOOD

Apuntes extra para curiosos



Filmografía de Catalina Bárcena

1. *Mamá*, de Benito Perojo, también primera película española de la Fox, que fue un gran éxito y se mantuvo en cartelera en Madrid durante un año.
2. *Primavera en otoño*, Eugene Forde, 1933.
3. *Una viuda romántica*, Louis King, 1933.
4. *Yo, tú y ella*, John Reindhart, 1933.
5. *La ciudad de cartón*, Louis King, 1933.
6. *Señora casada necesita marido*, James Tinling, 1934.
7. *Julieta compra un hijo*, Louis King, 1935.
8. *Canción de cuna*, Gregorio Martínez Sierra, 1941.
9. *Tú eres la paz*, Gregorio Martínez Sierra, 1942.
10. *Los hombres las prefieren viudas*, Gregorio Martínez Sierra, 1943.
11. *Chiruca*, Benito Perojo, 1945.
12. *¡Adiós, Mimí Pompón!*, Luis Marquina, 1961.

Cineteatro

Martínez Sierra encargó a Jardiel Poncela la escritura de un monólogo para Catalina que la actriz interpretaría después de la proyección de *La ciudad de cartón*. Se llamó Intimidaciones de Hollywood e incorporaba anécdotas, luces y sombras de la vida de la actriz en Hollywood. La aparición de la actriz “en carne y hueso” tras la película, la mezcla de realidad y ficción, de códigos y lenguajes expresivos obtuvo muy buena acogida entre el público. A este monólogo siguieron otros como Las encuestas, cuya escritura encargaron a los hermanos Álvarez Quintero

De vuelta de Hollywood, en 1935, se instalan en la casa de Tetuán⁶, en Dar Ben Yelul, una casa árabe rodeada de árboles frutales, huerta, gallinas, conejos, patos y faisanes, donde encontró Catalina, durante unos meses, la serenidad. Compaginó su amor por el campo y los animales con algunas incursiones a Madrid para estudiar la escena madrileña. Allí, Gregorio y ella constataron la falta de modernidad de la producción teatral española, lejos aún de las innovaciones escenográficas y de otorgar la importancia necesaria a la figura del director de escena. Además, convencidos de la necesidad de promover la industria cinematográfica en España, comienzan en 1936 el rodaje de tres películas que tenían proyectadas. Entonces, se desencadenó la guerra. Ya no volverán a Tetuán.

*Algún día saldrá el sol de nuevo*⁷

La denuncia de una de las criadas es el detonante del exilio de Catalina y Gregorio, que duraría once largos años. Se refugian en Orán, junto con Arturo Serrano, empresario del Teatro Infanta Isabel e Isabel Garás, su primera actriz. Para pasar desapercibidos, viven en hoteles y no mantienen relación con nadie. Tras esto, vuelven a París, pensando en el éxito anterior, pero las cosas no son iguales. Allí se reúnen con su hijo Fernando y con las hermanas de Gregorio. A Katia, que tiene entonces 14 años, no la verán más hasta los 25. Fernando sufre un desagradable episodio personal que provoca su desaparición durante varios y angustiosos meses. Es una etapa oscura para Catalina y su familia. Dejan París y buscan refugio primero en Jean-les-pins y después en Buenos Aires. El miedo a que su popularidad,

que hacía que estuvieran constantemente vigilados, pudiera perjudicar a sus familias los obligó a llevar una vida apartada de todo, sin manifestaciones políticas, y sin poder regresar. Gregorio además fue procesado, embargado y vetado hasta 1944 por las autoridades franquistas, y su salud fue empeorando. Catalina tuvo que aprender a vivir de otra manera: se aislaron en lo posible del exterior, se centró en cuidar a Gregorio, aprender a cocinar y planchar, y a emplear remedios naturales, a erradicar hormigas, a tratar de cuidar de los suyos desde la lejanía y, sobre todo, a escribir y a esperar cartas: *Haceos cuenta, que nos mantenéis y que en el momento de escribirnos nos estáis dando de comer.*⁸

La casa de Madrid fue desvalijada primero por los republicanos y utilizada luego en 1936 como sede de la Falange española. *Por primera vez en mi vida, se me han quitado las ganas de luchar para vivir.*⁹ Al exilio les llegaban noticias terribles, como el hambre y frío que pasan en Madrid sus amigos, la muerte de Serafín Álvarez Quintero en 1938. En un momento, incluso creyeron conveniente expresar públicamente su adhesión a Franco y al bando nacional.

En 1939 se establecieron en Buenos Aires. La actriz recuperó gran parte de su actividad teatral, compartiendo escena con actores españoles (Lola Membrives, Josefina Díaz Artigas, Manuel Collado, Ricardo Galache, entre otros) y argentinos, con Gregorio como adaptador o director artístico de muchas de las obras representadas (*Mamá, Los hombres las prefieren viudas, Cero en amor*). La actriz se sintió muy bien tratada por el público. >>>

⁶ Tetuán es en ese momento un protectorado militar. La casa la compran Gregorio y Catalina en 1934 y en ella viven sus hijos con su abuela, Fernando hasta 1939 y Katia hasta 1942.

⁷ Carta manuscrita sin fechar [Buenos Aires] de Martínez Sierra a su hija. APEF.

⁸ Carta manuscrita fechada en París el 16 de agosto de 1937, de Bárcena a sus hijos, APEF.

⁹ Carta manuscrita fechada en París el 26 de septiembre de 1937 de Bárcena a su hija. APEF.

Cuando la actividad teatral flojeó, Catalina se refugió en la radio y en 1941 ambos participaron en una segunda versión cinematográfica de *Cancion de cuna, Tú eres la paz y Los hombres las prefieren viudas*.

La salud de Gregorio, el levantamiento del veto y el desbloqueo sobre los derechos de Martínez Sierra, así como la deriva política de Buenos Aires, empujaron a la pareja a regresar, por fin, a España. La llegada se produjo el 16 de septiembre de 1947 y Gregorio falleció el 1 de octubre en su casa de la calle Lista.

De la mano de Gregorio

Catalina Bárcena asumió la dirección artística de la compañía que Gregorio y ella habían planeado en Buenos Aires. Se rodeó de gente de confianza, como Sigfrido Burmann o Jardiel Poncela. Estrenó temporada en el Teatro de la Comedia de Barcelona en 1948 y recibió muestras de cariño del público allá donde fue. No fue diferente en el Teatro de la Comedia de Madrid. **Este es el punto de la biografía de la actriz en el que se ubica nuestra obra.** Catalina hizo un esfuerzo ingente durante años, sin cejar en su trabajo, bandeando las dificultades económicas, los escollos de la censura y la merma de su salud: el agotamiento, la artritis, la sordera, y el mal estado de sus bronquios para mantener viva lo que llamó “Compañía cómico dramática Gregorio Martínez Sierra”. **Si en ocasiones el valor literario de los textos dramáticos fue puesto en entredicho, no se puede restar valor ni al trabajo de sus intérpretes, ni al cuidado con que la directora escenificaba las comedias, ni al empeño con el que trataron de llegar a las pequeñas capitales de provincias, donde aprovecharon incluso para estrenar la obra de autores locales. También Bárcena se preocupó por introducir novedades extranjeras y por apoyar a autores españoles menos conocidos.**

La actriz disolvió la compañía en 1952. Aún así no dejó de apoyar iniciativas teatrales interesantes como el Teatro Escuela de Arte, con Manuel Collado, Fernando Collado y Cipriano Rivas Cherif que en 1952 estrenó en el María Guerrero una versión de *Triángulo* que se convirtió en un homenaje póstumo a Gregorio Martínez Sierra. Planeó - aunque no se llevó a cabo - un proyecto con la actriz Josita Hernán; reapareció en el Infanta Isabel con un texto de Stefan Zweig (primera vez que se representaba al autor en España) *La leyenda de una vida* traducido por Katia, que fue un acontecimiento cultural. Su último personaje teatral, ya embargada por la sordera, fue *Miss Mabel* de Robert C. Sheriff, que Catalina resolvió, con ayuda de su apuntador que le transmitía el papel por señas, de forma insuperable. *¡Lo bien que oigo yo a Burgos!*¹⁰. *Miss Mabel* trajo consigo, asimismo, un homenaje dedicado a la actriz. Después, y ya solo interrumpido por su aparición en el cine en *¡Adiós, Mimí Pompon!* de Luis Marquina, el retiro, la lectura, el cuidado de flores y plantas, labores y bordados primorosos, o las conchas de la playa de san Pedro del Pinatar, donde vivió de 1963 a 1967 en que regresó a Madrid hasta su muerte, el 3 de agosto de 1978.



¹⁰ COLLADO, Fernando: “Farsa. Memorias y recuerdos”, texto mecanuscrito, pp.60. ACBUC3M.

La figura de Catalina Bárcena dentro de la compañía de Gregorio Martínez Sierra estuvo ligada a un nuevo concepto de interpretación. En las entrevistas que se publicaron sobre ella encontramos valiosa información sobre cómo concebía el arte dramático en general, y en particular la interpretación. Pero, además, nos parece esencial a la hora de valorar su trabajo como actriz, su preferencia por determinados papeles frente a otros, y su reivindicación de la mejora de las condiciones de trabajo de los teatros.

Como ya hemos apuntado, la primera gran maestra de Catalina fue María Guerrero, con quien permaneció durante cuatro años. Durante ese tiempo, la actriz no representó grandes papeles, pero sí dio ya muestra de un evidente talento y de una personalidad lo bastante firme como para atreverse a trastocar “los modos escénicos de la maestra”.¹¹

¿Qué diferenció entonces a una actriz de la otra?

El naturalismo interpretativo de María Guerrero tiene sus raíces en las teorías que Diderot plasmó en *La paradoja del comediante* (el primer gran tratado teórico sobre la interpretación) que fue practicado en la escena europea y española durante los siglos XVIII y XIX. Diderot considera que el comediante debe dejar de lado las emociones y actuar con la cabeza: para ello, puede adoptar los signos exteriores del sentimiento, ensayarlos frente a un espejo y memorizarlos para repetirlos de forma mecánica. Para María Guerrero, la voz y la buena declamación musical o romántica eran el eje de toda buena actuación, junto con el gesto y el movimiento ensayado ante el espejo. Catalina, sin embargo, reconoce que su pretensión es también naturalista, pero conjugando acción, palabra y sentimiento, que emanan naturalmente los unos de los otros.

*"Lo primero que hago para estudiar el papel es copiar las acotaciones. Me preocupa, ante todo, poner de acuerdo la palabra con el gesto y el ademán. Nunca me he mirado en el espejo para buscar un gesto. Aprendo muy bien los papeles para no preocuparme de apuntador..."*¹²



En una conversación con José López Pinillos que ambos mantuvieron en 1916 y él publicó posteriormente añade: “*procuro transmitir la sensación, no de una verdad real, sino de una verdad artística*”. Para ello, cuenta, primero se deja conmover por la obra y luego por medio del estudio y los ensayos, controla las emociones para transmitir las de forma veraz en escena. Y continúa: *Mi ideal sería representar comedias y tragedias. Tragedias de nuestro tiempo; tragedias en las que el grito, cuando haya que gritar, sea de persona...y hasta de persona débil de pulmones. [...] Yo no conseguiría imitar a una diosa ni a una heroína clásica, pero a una mujer...No es indispensable que las mujeres griten como los serenos.*

¹¹ CARAMANCHEL: Primavera en Otoño, La correspondencia de España, 4-3-1911 pp.5 Alba Checa

¹² BURGOS, 1917, p.33.

No menos importante para la consideración de Catalina como una actriz moderna fue la decisión de representar sobre la escena los conflictos de las mujeres de su tiempo. A Carmen de Burgos le confiesa no estar en absoluto interesada por los papeles de ingenua. No le ocurre lo mismo con el de Nora, la esposa que abandona a su marido y a sus hijos para “educarse a sí misma” en *Casa de muñecas*, de Ibsen o con el de Elda, de *El hijo pródigo*, de Jacinto Grau. De ambos papeles dice Catalina lo siguiente:

Durante la lectura de una obra, sabiendo de antemano el papel que haré, me fijo especialmente en mis escenas, preocupándome de lo que podríamos llamar la mecánica de la interpretación y siguiendo con el pensamiento la línea que más tarde trazaré con la acción. Pues oyendo El hijo pródigo olvidé todo. No supe ya si iba a ser Elda. Me sentía poseída, exaltada por esos grandes sentimientos en juego; dominada por esta palabra maravillosa, que pasa tan naturalmente del máximo ardor e impetuosidad a la suma dulzura y sosiego, siempre viva y henchida de idea [...] Elda y la Nora de Casa de muñecas son los dos papeles más hermosos que he encontrado hasta ahora [...] Yo quisiera hacer visible la suprema belleza moral de esta mujer, su infinito dolor contenido, su abismo de alma, con la mayor interioridad posible, sin disonancias de voz ni exceso de ademanes, en un juego en que todo apareciese fundido, íntimamente coordinado, desde la inflexión de la palabra hasta la más mínima vibración corporal.

Y continúa:

Estoy totalmente identificada con Nora. Yo siento todo lo que Nora hace y dice, exceptuando el abandono de sus hijos. En eso soy muy española. A tal extremo, que cuando represento la obra de Ibsen, al llegar al tercer acto, tengo que olvidarme de que existen las criaturas. Aparte de esta circunstancia, también en el tercer acto estoy identificada con las ideas de Nora, que está en plena posesión de la razón.

De una actriz con el éxito de Catalina, llama la atención su activismo: se convirtió en una defensora de la profesionalización de los actores y de su dignidad artística, luchando contra el “doblete” (la doble función diaria) que tan agotadora resultaba para los artistas.

El legado a los jóvenes actores

En 1934, se fundó en Madrid la **Escuela de Actores Catalina Bárcena**. Quizá el gran legado de Catalina de esa época emanó de su magisterio interpretativo y de su condición de referente de mujer de teatro: de él bebieron directamente Irene Caba Alba y Emilio Gutiérrez, Antonio Colinos, Milagros Leal y Salvador Soler-Marí, Antonio Prieto y Josefina Serratosa y una serie de actrices jóvenes que iniciaban un futuro prometedor como Irene y Julia Gutiérrez Caba, Gracita Morales, Encarna Paso, Amparo Soler Leal y Ana María Ventura.



Apuntes extra para curiosos



Mostramos aquí algunos recortes de prensa de la época sobre Catalina Bárcena:

"Uno de los más grandes prestigios de nuestro teatro [...] la única, la indiscutible sucesora de Rosario Pino, como Margarita Xirgu lo será en un día, ya próximo, de María Guerrero".

"...de crear en un mismo día dos personajes de tan diferentes condiciones como la chula ingeniosa de La peque se hace grande [...], y la divina Nora, de Ibsen".

"Merced a Catalina Bárcena, esta obra de Martínez Sierra, que por sí no tiene un gran valor, será de las que vivirán en la memoria de todos aquellos que la vieron representar, y será al recordarla con esas frases que tantas veces hemos oído decir a los viejos:

- "¡Si hubieses visto las ingenuas de Catalina Bárcena!"

"A cada personaje que representa sabe darle la gentil actriz un valor justo y adecuado; acierta a vivirlo realizándolo desde la armonía de su clara dicción, con la soltura de su mímica y su gesto, y sobre todo con el arte difícil de saber escuchar, con el cual logra cohesiones de conjunto admirables por lo seductoras".

"Carne y hueso de Catalina Bárcena hay en el duro trabajo subterráneo del Eslava, el que no ve el público, que no se imagina qué disparatadas tensiones resisten estas débiles mujeres, las actrices. Pero la suerte no ha sido ingrata con nuestra Catalina. Enorme carga levantó, más de flores. Ídolo en Madrid, en España entera la más sonada y famosa de las artistas dramáticas, es la indiscutida y la indiscutible. Se puede opinar de cualquier otra comedianta, no de Catalina, ante cuyo nombre todos se inclinan murmurando: Catalina es aparte".

Como hemos ido viendo, Catalina fue una actriz intuitiva, meticulosa, cuya plasticidad y rigor técnicos la hicieron también apta para interpretar papeles en el cine.

*Los españoles podemos actuar ante el objetivo con las mismas posibilidades de éxito que los anglosajones. Lo que sucede es que es preciso educarnos en las nuevas normas de expresión. No se puede, en efecto, ir al campo de batalla con los mismos procedimientos expresivos de las candilejas. Aquí, en el cine, hay que actuar con una sobriedad a la cual nosotros no estamos acostumbrados. Las manos, las cejas y los hombros no cuentan, no deben contar como medios de expresión. Sobriedad, sobriedad y sobriedad. Que no se tema en ningún momento incurrir en el pecado de impasibilidad [...] Son los ojos, precisamente los ojos, los que deben expresar".*¹³



La incursión de la pareja en el mundo de Hollywood no siempre fue bien valorada por la crítica. A menudo se les acusó de limitarse a hacer una trasposición del propio repertorio, ya gastado, del teatro de arte. Pero también se valoró el tono delicado y de emoción suave de sus películas y la actriz recibió asimismo agasajos y homenajes por su labor de precursora del cine español que aprovechó para reivindicar la necesidad de impulsar la industria y lanzar una imagen de España al extranjero que contrarrestara la visión pintoresca o folclórica de esta.

Como hemos mencionado anteriormente, la vida en Hollywood tuvo sus luces y sus sombras para Catalina. Por un lado, alcanzó lujos, placeres, y una libertad de acción que a la mujer le estaría vedada en España aún durante muchos años: aprendió a conducir y a hablar en inglés y podía, en la libertad de su anonimato, y por la mayor relajación de costumbres que existía en EEUU, salir sola y extravagantemente vestida. Por otro lado, tuvo que ceñirse a las exigencias estéticas de los nuevos estándares femeninos: desde decolorarse el cabello hasta las dietas inhumanas a las que sometían a las actrices de su tiempo para alcanzar el canon que suscribía una delgadez, el culto al cuerpo y la juventud eterna, que se convirtieron en una auténtica tortura para las actrices del momento. Catalina, pese a no cumplir por entero los estándares de edad y belleza que exigía Hollywood fue capaz de mantener una imagen de madurez inconformista, contención y elegancia, culta y refinada.



¹³ PIZARRO, José: "Hablando con Catalina Bárcena", La Voz, 6-8-1932, pp.4 en Alba Checa

Si el personaje de Nora situó a Catalina como una actriz comprometida y capaz de expresar los problemas contemporáneos de las mujeres, tal vez fue el de Margarita Gautier, la desdichada cortesana de *La dama de las camelias*, en su segunda reposición y vestida por la diseñadora parisina Jeanne Lanvin, quien la posicionó también como diva de la escena e icono de estilo. La celebridad de las artistas de inicios del siglo XX iba más allá de su trabajo sobre las tablas y las compañías - y la de Gregorio Martínez Sierra no fue menos - aprovechaban la imagen de estas mujeres para publicitarse y alcanzar el éxito comercial.

Catalina, además, poseía un raro encanto, mezcla de feminidad, elegancia, belleza e intelectualidad que le aseguró siempre un lugar en el corazón de su público, pese a las sospechas que sobrevolaban su vida personal y al aura de frivolidad que siempre rodeaba a las divas.

La imagen de Catalina fue, por tanto, difundida a través de fotografías y retratos de los artistas plásticos vinculados a la compañía (Rafael Sanchís Yago, Penagos, Fontanals o Barradas) en folletos promocionales, imágenes de montajes teatrales publicadas en prensa o revistas ilustradas, entrevistas y artículos. Como otras actrices de su tiempo, Catalina realizará también anuncios publicitarios: en 1916 aparecerá en Mundo Gráfico anunciando los productos de la marca "Peele". La vemos también ataviada con un mono de trabajo, en una fotografía de publicidad, graciosamente apoyada sobre un automóvil.



En este momento, eran los actores y actrices quienes debían aportar a las compañías el vestuario teatral por su propia cuenta. Probablemente no fue tanto Catalina – discreta siempre y con poco interés por los lujos o los vestidos- sino Martínez Sierra quien propició la relación, habitual entre las actrices de Hollywood, pero no tanto en España, de Catalina con la alta costura. Dior, Balenciaga y las diseñadoras **Jeanne Lanvin** y **Jeanne Paquin** crearon para ella un magnífico vestuario teatral y la surtieron de prendas de un diseño exquisito: siluetas rectas, atrevidas faldas cortas, (tipo flapper) y coquetos robe de style, de un innegable sentido artístico y moderno. Naturalmente, el vestuario será un elemento fundamental en la creación de esta imagen de protocelebrity.

El vestuario de Catalina, que sustituyó en sus últimos años por sencillas ropas negras, fue donado por su hija Katia a Andrés Peláez y formó parte de una importante exposición en el Museo del Teatro de Almagro de 2000 a 2005. A continuación, llegó una oferta de la casa de subastas Christie's. Los trajes que no se vendieron fueron adquiridos por el Ministerio de Cultura y pueden hoy admirarse en el Museo Nacional del Traje.

Apuntes extra para curiosos

En *La mujer moderna y sus derechos*, Carmen de Burgos - Colombini (1867-1932) examina la situación de la mujer y establece una novedosa asociación entre el feminismo y la moda, afirmando que esta última es un derecho más de la mujer vinculado a su nuevo papel social. La intención última es reivindicar a la mujer como ser con personalidad propia, como artista y sujeto estético. Así describe a la mujer moderna como “una mujer emancipada, delgada, maquillada y depilada que fuma y conduce un automóvil”.



UN POCO DE CONTEXTO



Para aquellos que quieran conocer un poco más los interesantes caminos y vericuetos que tomó el arte (y el arte dramático en concreto) en los complejos años que transcurrieron entre fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, ofrecemos aquí un breve panorama que les permitirá conocer las líneas fundamentales y los principales nombres. Ante la imposibilidad de ser más exhaustivos, indicamos los nombres de las figuras o movimientos más representativos asociados a cada rasgo. Quede en la curiosidad del lector investigar con mayor profundidad quiénes fueron ellos, sus aportaciones o sus logros.



Los años que median entre 1890 y la 1ª Guerra Mundial – durante los que se desarrollan en España el Modernismo y la Generación del 98 – son una época de crisis: los conflictos sociales, económicos, políticos e ideológicos prenderán la chispa de la Primera Guerra Mundial de la que Europa saldrá profundamente transformada y debilitada.

Por otro lado, en estos años se produce también un profundo replanteamiento del pensamiento científico: se funda la física moderna (la teoría de la relatividad de **Einstein** o la cuántica de **Planck**); la sociología desplaza a la historia; quiebra la confianza en el positivismo y se imponen las filosofías irracionalistas (**Schopenhauer**, **Kierkegaard**, **Nietzsche**, **Bergson**) y el Psicoanálisis de **Freud**, que desembocarán en el existencialismo de **Jean Paul Sartre** (1905-1980) que afirma el absurdo de la existencia humana cuando intenta encontrarle sentido.

El Marxismo, por fin, aunque surgido en el siglo XIX, constituye una de las doctrinas más operantes de nuestro siglo: los sistemas basados en la propiedad privada han dividido a los hombres en explotadores y explotados; la lucha de clases hará avanzar la historia hacia una sociedad igualitaria, la infelicidad tiene, pues, causas sociales.

Todo esto, sumado a las terribles experiencias que las dos grandes guerras del siglo y sus dolorosas secuelas, así como los sucesivos conflictos vividos en los años siguientes, entre los que se encontró nuestra guerra civil española, han supuesto que, después de 1900, ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción del tiempo, ni la existencia de Dios tuvieron el mismo significado que antes.

Dentro de la gran crisis europea de fin de siglo, con relación al género dramático, cobran especial relevancia el progreso técnico, que permite toda clase de experimentos con el escenario y la luz - Appia y Craig - y la transformación de los medios de comunicación social: radio, cine (mostrará nuevas maneras de contar) y, a partir de los años 30, la TV.

Por otra parte, en el teatro existen dos tendencias fundamentales:

TENDENCIAS	RASGOS PRINCIPALES	REPRESENTANTES
TEATRO NATURALISTA	Pretende mostrar críticamente la sociedad contemporánea. Reproducción fiel de la realidad sobre el escenario. Los actores, que deben identificarse con sus personajes, actúan como si el público no estuviera delante.	Autores: el noruego Henrik Ibsen, el sueco August Strindberg, el ruso Chejov Directores: André Antoine, Stanislavski, Los Meiningen, Otto Brahm.
TEATRO ANTINATURALISTA Simbolista, Expresionista, Vanguardista	Búsqueda de la obra de arte total que integre todas las artes (Richard Wagner) para lo cual será fundamental la figura del director de escena. Buscará lo que está más allá de la realidad externa, evocará mundos interiores y usará el símbolo. Tratará del hombre genérico en su dimensión existencial -no de un pequeño conflicto burgués. Incorporará lo irracional, lo simbólico, lo onírico. Se convertirá en vehículo de propaganda y acción política. Aparecerán nuevos lenguajes dramáticos y lenguajes extraverbales. Renovación de la escenografía: carácter simbólico o abstracto, implicación de artistas plásticos (Picasso, Lèger, Kokoschka, Dalí) o escenógrafos. Incorporación del ritmo como herramienta expresiva: el cuerpo desarrolla un lenguaje fuera del verbal y alejado del naturalismo (influencia de la danza libre y la danza moderna). Camino lento por resistencia de empresarios y público.	Jacques Copeau, Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold Maeterlink o Lugnè-Poë. Frank Wedekind Surrealismo y Antonin Artaud. Piscator y Bertolt Brecht. Adolphe Appia o Gordon Craig. Ballets rusos de Diaghilev. Delsarte y Dalcroze.

Desde los últimos años del siglo XIX y principios del XX se va produciendo en España un alejamiento progresivo del modelo romántico de la primera mitad del siglo (ejemp lo: *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla) así como una adecuación a los gustos de la burguesía que acude al teatro a ver y a ser vistos. Podemos establecer dos tendencias que se mantendrán, en cierto sentido, en el siglo XX.

A) Por un lado, la **línea continuista**, en la que se encuadra el **teatro neorromántico** de Echegaray, la **alta comedia** de Ventura de la Vega, Tamayo y Baus, y López de Ayala y la pervivencia del **género chico**.

B) Por otro lado, la **línea renovadora**, en la que destacan el **drama social** de Dicenta o el **teatro realista** de Galdós.

El arranque del siglo XX, hasta el fatídico 1936, se considera la **Edad de Plata** de la cultura española. No lo fue menos para el teatro. En los distintos periodos aparecen también corrientes más tradicionales y continuistas y corrientes que beben de la renovación del teatro europeo. Esta renovación en España, al contrario que en el resto de Europa, siempre estuvo más relacionada con el **teatro como hecho literario** que como hecho escénico. Desde este punto, hablaremos entonces de:

A) Un teatro comercial: el **teatro poético modernista** (Villaespesa, Marquina, hermanos Machado y primera etapa de Valle Inclán), **alta comedia** (Jacinto Benavente), **teatro cómico** (Carlos Arniches, hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca)

B) Un teatro no comercial que conforman:

» El teatro de la **Generación del 98**: teatro innovador, simbólico, sobrio, centrado en la palabra y que trataba temas difíciles de representar o inadecuados para su explotación comercial. En este sentido podemos destacar a **Azorín** (primer traductor al español de *La intrusa* de Maeterlink, con obras como *Old Spain* – de humor casi surrealista - o *Lo invisible*) o **Miguel de Unamuno** (*Fedra*, *El otro*) que influidos por el simbolismo y el expresionismo alemán desarrollan un teatro filosófico, sin acción que está influido por la tragedia clásica.

» Inmersos los artistas en el coqueteo con las **vanguardias** encontramos los intentos renovadores de **Jacinto Grau**: teatro experimental. En *El Señor de Pigmalión*, una compañía de teatro formada por autómatas se rebela contra su patrón-director (influencia de *Seis personajes en busca de autor*) y **Ramón Gómez de la Serna**, autor de 17 obras en un acto en las que se mezcla el expresionismo, vanguardismo y surrealismo.

» Los dos grandes renovadores del teatro español fueron **Valle-Inclán** y **Federico García Lorca**.

En cuanto al **modelo teatral**, lo que primaba era el arrendamiento de teatros a compañías encabezadas por una pareja de intérpretes. Estos solían llevar a cabo todas las tareas o buscar un director que se ciñera a sus requerimientos. A menudo también el trabajo de los dramaturgos se dedicaba al lucimiento del primer actor o actriz, a veces en detrimento de la trama.

No fueron pocas las iniciativas que trataron de renovar este modelo y acercarlo a las nuevas formas europeas: con esta idea surgió el **Teatro Íntimo** (1898) de Adrià Gual, o el **Teatro artístico Libre** (1899) que impulsaron Jacinto Benavente y Valle-Inclán (en el que participó un joven Gregorio Martínez Sierra), o el **Teatro de Arte** (1908-1911) de Alejandro Miquis. Siguiendo los pasos de este, creó **Martínez Sierra** su propio **Teatro de Arte**, y difundió sus principios a través de la prensa.



LOS amigos del Teatro mucho amamos los felices esfuerzos de esas empresas titánicas en que, como en el Deutsches Theater, oficia un Max Reinhardt de Papa teatral, con su Vaticano tan mayestático como el católico; mucho amamos también esos teatros de estilización, el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y Stanislavsky o El Murciélagos, creado por Balief, donde se depuran y adelgazan las líneas más sutiles del arte escénico; somos fervorosos de los innovadores, llámense Craig o Appia, Fortuny, Georg Fuchs o Fritz Erler. Admiramos, sí, el ímpetu, la imaginación desbordante, la grandeza a lo heleno, la religiosidad, la intención penetrante y aguda, el sentimiento de lo plástico, la exquisitez depurada, la teoría original, la reforma arquitectónica, la vena novísima abierta en la cantera eterna. Envidiamos el teatro social de masas mezcladas con el espectador, el espectador actor, la luz elocuente dentro de la gama de valores escénicos, el arabesco quintaesenciado, el actor-máscara, el teatro instantáneo, la cúpula, la escena giratoria. Amamos y envidiamos ese numen fecundo que renueva la savia vital de la escena moderna y la pone de acuerdo con el espíritu multiforme del siglo.

Pero—íntimamente—permitidnos que nuestra mayor devoción vaya a otros hombres de labor más oscura, al parecer, y a otros teatros, aparentemente, más modestos. En el frontispicio de esos teatros no aparece el enfático letrero de «Teatro de Arte», ni sus directores abruman con su efigie pensativa una página de los programas. Ellos laboran en silencio; a veces, entre la hostilidad del ambiente; su obra es de sacrificio y precursión; carecen del apoyo y del entusiasmo ajenos; son humildes, trabajadores, comprensivos, agudos; se llaman Lugnè-Poë, en Francia; Mar-

Apuntes extra para curiosos



Los amigos del Teatro mucho amamos los felices esfuerzos de esas empresas titánicas en que, como en el Deutsches Theater, oficia un Max Reinhardt de Papa teatral, con su Vaticano tan mayestático como el católico; mucho amamos también esos teatros de estilización, el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold o Stanislavski o El Murciélagos, creado por Balief, donde se depuran y adelgazan las líneas más sutiles del arte escénico; somos fervorosos de los innovadores, llámense Craig o Appia, Fortuny, Georg Fuchs o Fritz Erler [...] Envidiamos el teatro social de masas mezcladas con el espectador, el espectador actor, la luz elocuente dentro de la gama de valores escénicos, el arabesco quintaesenciado, el actor-careta, el teatro instantáneo, la cúpula, la escena giratoria. Amamos y envidiamos ese numen fecundo que renueva la savia vital de la escena moderna y la pone de acuerdo con el espíritu multiforme del siglo.

Pero - íntimamente - permitidnos que nuestra mayor devoción vaya a otros hombres de labor más oscura, al parecer, y a otros teatros, aparentemente, más modestos [...] Ellos laboran en silencio; a veces, entre la hostilidad del ambiente; su obra es de sacrificio y precursión; carecen del apoyo y el entusiasmo ajeno; son humildes, trabajadores, comprensivos, agudos; se llaman Lugnè-Poë, en Francia; Martínez Sierra, en España. ¹⁴

¹⁴ Prólogo de Tomás Borrás en Un teatro de Arte en España, 1917-1925



DURANTE LA FUNCIÓN



Ilustraciones de Gara Pérez González

¿QUÉ VAMOS A VER? SINOPSIS. UNA HISTORIA REPLETA DE HISTORIAS.

La obra se sitúa el día de la vuelta a los escenarios españoles de Catalina Bárcena, después de su regreso tras once años de exilio y de la muerte de Gregorio Martínez Sierra. Dos horas antes de la función, en el camerino, la actriz revivirá, junto a su hija Katia que la acompaña y la ayuda a prepararse, algunos de los momentos más relevantes de su vida y recibirá la visita de una serie de personajes - algunos reales y otros sombras del pasado - que la obligarán a enfrentarse con su pasado, con su presente y consigo misma.

ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICOS

El tiempo / espacio del texto

La obra comienza con una escena - prólogo en la que se nos muestra el día de la muerte de Gregorio. La referencia a este momento crucial en la vida de la familia anticipa ya varios de los conflictos que se van a desarrollar a lo largo de la obra: las diferencias personales e ideológicas entre Catalina y Katia, y el juicio y el rechazo que el "estado civil" de Catalina (mujer de *facto* pero no legal de un hombre casado) suscita a la conservadora sociedad de la obra, en este caso además representada por el sacerdote que viene a dar la extremaunción a Gregorio.

Si establecemos correspondencia con los datos históricos, la escena se desarrollaría en la casa de la familia en la calle Lista 43, el 1 de octubre de 1947.

Una elipsis temporal sitúa el resto de la obra un año más tarde, en el camerino del teatro (el de La Comedia de Barcelona) donde Catalina arranca su vuelta a los escenarios madrileños con *La dama de las camelias*.



El tiempo / espacios evocados

Las dos horas previas a la función convierten el camerino en un desfile de personajes (reales o sombras) que nos harán viajar por el espacio y el tiempo íntimo e histórico de la vida de Catalina, como testigo privilegiada de una de las épocas más brillantes y desgraciadas de la historia de España. Asistimos así a algunos momentos relevantes de la **biografía personal** de Catalina, como los inicios teatrales de Catalina, su relación con María Guerrero y la famosa escena del grito; a la época dorada de Catalina; o a algunos momentos de su **vida íntima y cotidiana** con Gregorio y su familia.

En la escena más dramática de la obra, Catalina “regresa” al estallido de la **guerra civil española**, al terror y la incertidumbre y a la necesidad de abandonar España, dejando atrás a su madre y a sus hijos. También vemos a la actriz enfrentarse a su tiempo real, no exento de dificultades y amarguras.

La aparición de los distintos personajes que interpelan a Catalina, combinada con el hábil uso de distintos **juegos temporales** (saltos en el tiempo, evocaciones, analepsis o anticipaciones) convierten el camerino en una suerte de vórtice donde confluyen presente pasado y futuro; aquí y allí, unos y otros, lo que pone de relevancia una vida extraordinaria y compleja como la época que le tocó vivir y a la que sus sombras dotan - paradójicamente - de una luz que nos permite tal vez conocerla y comprenderla en su complejidad.

En las dos horas previas a la función y, a través de la memoria y de los personajes que vienen a visitarla, Catalina lleva a cabo un auténtico viaje en el tiempo por su historia y la historia del país, que convierte esas dos horas en el tiempo de toda una vida.



Apuntes extra para curiosos



El **modelo espacial** del **camerino** es ambivalente: por un lado, remite a un espacio conocido, estable y benigno (el lugar de seguridad de los actores, donde pueden prepararse y descansar de la función, que muchas veces llenan de objetos propios y lo dotan de carácter íntimo y hogareño), pero por otro es un espacio ajeno, extraño e inestable, por tanto, fecundo. Como **espacio simbólico**, representa un lugar de transformación y reflexión personal. En él, los artistas se desprenden de su identidad cotidiana para asumir el rol de un personaje, y se preparan tanto física como emocionalmente para entrar en escena. Es un lugar de intimidad, donde se construye y deconstruye la persona pública, y donde el proceso creativo se vuelve tangible. El camerino encapsula el umbral entre el mundo real y el ficticio, simbolizando el ritual previo a la representación.

Es esta una obra de personajes. El **central** es **Catalina Bárcena** quien, en ese estado anímico especial previo a la metamorfosis actoral, concita en el camerino antes de la función, la aparición del resto de personajes. Estos corresponden a **dos niveles de ficción**:

» Son **reales**, es decir, que supuestamente comparten la realidad de Catalina en ese momento, **Katia, Fernando, Vicente y Mercedes**. De estos, los hijos de Catalina son, además, históricos; Vicente y Mercedes no, aunque podrían serlo.

» Son **sombras**, es decir, personajes que aparecen convocados por el extraño conjuro del camerino, la memoria y el particular estado anímico de Catalina, **María Guerrero, Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga**. Cada uno, cargado de su propia verdad y de su perspectiva, enfrentará a la actriz con su pasado y su presente, con las distintas versiones de la historia, y con lo acertado o no de sus decisiones.

En las líneas siguientes, trataremos de acercar al espectador / lector a los personajes de la obra. En el caso de los personajes históricos, que además resultan ser nombres importantes en la historia de nuestra cultura, ofreceremos además sus biografías detalladas que, por las relaciones tanto personales como profesionales de nuestros protagonistas se trenzarán como si de una sola biografía se tratase.



CATALINA BÁRCENA

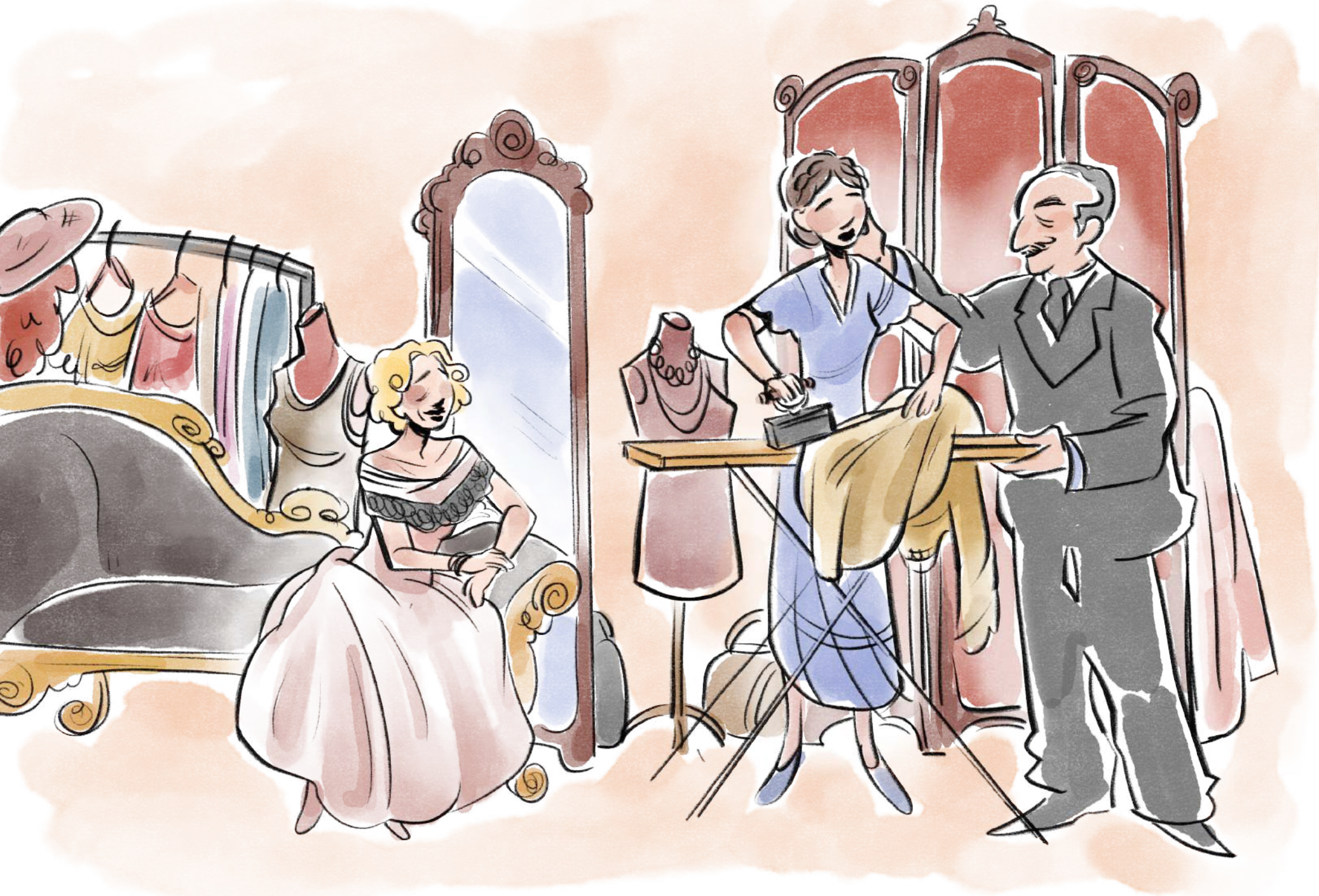
Del personaje central de la obra, hemos aportado gran cantidad de información en el apartado previo de esta guía. Centrémonos pues, exclusivamente en el tiempo de la ficción: se trata de un día importante para ella, el de su reaparición en el teatro de la Comedia, tras su regreso del exilio y la muerte de Gregorio Martínez Sierra. A la emoción por la vuelta a los escenarios, y los nervios por el recibimiento que le dispensará el público después de tantos años, se suma un especial estado de ánimo: se siente cansada, derrotada y triste por tener que emprender esta etapa sin su compañero de siempre, Gregorio.

En su camerino recibirá todo tipo de visitas: las de su hija Katia, con quien mantiene una difícil relación; la de Vicente, el empresario teatral, y la de Mercedes, periodista de la sección femenina, que representan, cada uno, un bando de la contienda. A estos, se unen las sombras que siempre acompañan a la artista: la de su maestra, María Guerrero; la de su marido, Gregorio, a quien echa desesperadamente de menos y que tomó, como cualquier persona, algunas decisiones difíciles de comprender; la de María Lejárraga, mujer legítima de Gregorio y rival directa de Catalina.

Todos parecen compartir una necesidad vital: la comunicación. Tanto, que franquean todos los muros posibles para entablar ese diálogo necesario. A raíz de este, el viaje emocional no tiene vuelta atrás: recelos y viejas heridas, abandonos, recuerdos felices, odios profundos, vuelven a ese camerino como retazos de una vida que muchas veces no se supo comprender. Y el final del viaje, es una catarsis colectiva, en la que surge una pequeña posibilidad de encontrarse, de cerrar capítulos sin resolver, de dejar ir el dolor o, incluso, de descubrir un nuevo comienzo.

Cuando el último personaje termina de hablar, algo ha cambiado para todos. Sobre todo para Catalina. Las palabras finalmente liberadas, tanto las dolorosas como las que sanan, dejan una sensación de cierre, como si por fin pudiera entender lo que siempre quedó en sombras. En ese instante, el pasado se desvanece, y el futuro parece más liviano.





KATIA MARTÍNEZ SIERRA DE LA COTERA

En el camerino, acompaña a la actriz la hija de esta y Gregorio Martínez Sierra. Katia nació en 1922, fruto de la relación entre Catalina y Gregorio. Su nacimiento, parece, fue decisivo para que Gregorio uniera su vida a la de Catalina. La de Katia no debió de resultar fácil. El ajetreo de la vida de sus padres, siempre de gira, de aquí para allá culminó con un exilio de once años, cuando su hija no tenía más que catorce. Katia se crio, por tanto, prácticamente sin ellos, con su hermano Fernando y su abuela, en la casa de Tetuán. Muy jovencita se enamoró de Oswald Langenheime de Gentile (Puli) y en la familia de este, en las antípodas ideológicas de la suya (el padre de Puli era un militar cercano a Hitler y la familia de la madre tenía relación estrecha con Mussolini), encontró quizá Katia refugio. Puli y Katia contrajeron matrimonio, pero se separaron a los nueve meses. Con todo, el fallecimiento de la madre de Puli ocasionó que se encontraran de nuevo y volvieron a vivir juntos en Málaga (probablemente Marbella) donde, para evitar repercusiones por el pasado fascista de la familia Langenheime, usaron nombres falsos. Katia perdió a su padre a los pocos días de que Catalina y Gregorio regresaran por fin a España. La relación con Catalina fue complicada: la larga separación, los intentos de su madre de recuperar un papel que no había ejercido por mucho tiempo; las discrepancias con Puli y su familia; la visión tan distinta que Katia - que prácticamente no vivió la guerra - y Catalina tenían de la situación de España, la tristeza de Catalina por la pérdida de Gregorio... pero Katia siempre la cuidó, e hizo de secretaria y ayudante cuando fue preciso. Oswald falleció en un accidente de coche en 1962. Katia se retiró del mundo definitivamente, con su madre y su hermano a una hermosa casa en San Pedro del Pinatar, Murcia. Por el testimonio de Enrique Fuster del Alcázar, que compartió mucho tiempo con ella en su última residencia, sabemos que Katia fue una mujer muy especial, sensible y prudente, poeta ocasional, amante de los libros y la naturaleza, auténtica y libre, y que hubo de vivir siempre bajo la sombra de la historia de sus padres. Fue además actriz ocasional y traductora (fue la responsable, como comentamos anteriormente, de la primera traducción al castellano de la obra de Stefan Zweig). Murió en 2002.

En la obra



Katia, la hija de Catalina es una mujer joven que se acaba de casar. Proyecta todo su entusiasmo en el futuro, puesto que su pasado (haber nacido hija ilegítima de una pareja no casada, vivir separada de sus padres, la sospecha que sobre ellos recae de "rojos", la amargura de su madre) la atormentan. Su relación con Catalina, tras once años sin verse, es muy compleja. Katia, como Mercedes y Vicente, forma parte de los que se quedaron. Su visión de la guerra y de la sociedad española, difiere de la de su madre, tanto más por su relación con Oswald, joven actor que pertenece a una familia filofascista y por su deseo de ser aceptada y encajar con este y su familia. A Katia que, además, se ha responsabilizado del cuidado de su hermano Fernando durante la ausencia de sus padres, le cuesta admitir ahora que su madre vuelva e imponga su punto de vista y sus propias maneras. A Katia le pesa, de un modo insoportable, la muerte de su padre y la vida y el dolor de su madre. Quiere ayudarla y aliviarsus días más oscuros, pero teme que esta le imponga vivir en la misma oscuridad.

VICENTE

A pesar de tratarse de un personaje del plano “real” no corresponde a ningún personaje histórico concreto. Es el empresario teatral que lleva el estreno. Por lo que nos cuenta, ha dedicado su vida al teatro y recuerda los momentos gloriosos antes de la guerra con María Guerrero o Margarita Xirgu. En la obra, se muestra inquieto por varios motivos: los censores han decidido, en el último momento, añadir unas correcciones al texto que se va a representar; vive bajo la tensión de la represión y la censura, y tiene miedo de que las amistades de Katia - o cualquiera pues, como él dice, sospecha ya de todo el mundo - puedan perjudicarles. En un emocionante parlamento, recuerda cómo los artistas llevaron el teatro y el arte a todos los confines del país, y cómo la guerra terminó con ello. Como Katia, él también sufrió lo que tantos españoles que no pudieron exiliarse.

Apuntes extra para curiosos

Con el mencionado parlamento, Vicente se refiere a las iniciativas que, con la proclamación de la Segunda República en España en 1931, trataron de poner en marcha un gran proyecto de renovación y transformación social y cultural. Dos de las más importantes fueron las Misiones Pedagógicas y La Barraca, orientadas a acercar la educación y la cultura a las zonas rurales.

Las **Misiones Pedagógicas**, inspiradas por la Institución Libre de Enseñanza y el krausismo, tenían como objetivo principal reducir el alto nivel de analfabetismo, que afectaba a más del 40% de la población. Estos "marineros del entusiasmo", como los llamó Juan Ramón Jiménez, entre quienes se encontraban figuras como Machado y Pedro Salinas, se dedicaron a llevar libros, proyecciones de cine y exposiciones de arte a pueblos y aldeas remotas. El proyecto también incluyó la creación de miles de bibliotecas populares y la construcción de escuelas, con el propósito de fomentar el interés por la lectura y el aprendizaje. Otras bellísimas iniciativas fueron el Coro y Teatro del Pueblo, dirigido por Alejandro Casona, que llevó obras clásicas del teatro español a los rincones más apartados.

Paralelamente, **La Barraca**, un proyecto teatral universitario impulsado por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, se dedicó a llevar el teatro clásico español a las aldeas. Lorca veía en este teatro una herramienta para devolver la cultura al pueblo, alejándola de las élites y de la comercialización que la había distorsionado. Los espectáculos, que recorrían toda España, tenían como misión educar y conmover al público rural con las grandes obras del Siglo de Oro, de autores como Lope de Vega y Calderón de la Barca. Sin embargo, tanto las Misiones Pedagógicas como La Barraca sufrieron con la llegada al poder de la derecha en 1933, que recortó los fondos destinados a estos proyectos. La situación se agravó con la Guerra Civil, que llevó al exilio o a la muerte a muchos de sus participantes, incluido el propio Lorca. Con la victoria franquista, estos esfuerzos por democratizar la cultura y educar a la población quedaron truncados, poniendo fin a uno de los intentos más brillantes de la Segunda República por llevar la luz del conocimiento y el arte a todos los rincones de España.

MERCEDES

Es la periodista de “Mujer y familia” (revista de la sección femenina) que entrevista a Catalina antes de la función. Tampoco cuenta un referente histórico, aunque podría estar inspirado en la periodista americana **Louella Parsons** ¹⁵.

Mercedes representa la diferencia ideológica (como Katia, ha tenido que mimetizarse con las causas fascistas de la dictadura). Además, es defensora de una visión tradicionalista y conservadora de la mujer que rechaza, por ejemplo, el divorcio. Durante la entrevista, provoca a Catalina y cuestiona sus decisiones sobre el legado de Gregorio Martínez Sierra, dado que ella no es su mujer *legítima*. La periodista saca además a la luz el tema de la autoría y los derechos de María Lejárraga.

Pero no se trata, a pesar de todo, de un personaje plano. Aunque parece encarnar la idea de la versión oficial de la historia, la de los vencedores y trata de encontrar también una versión “única” de las vidas de sus entrevistados, termina reconociendo su fracaso: *Cuando creo que sé algo sobre vosotros, dice aparece lo contrario y lo complica todo. Nunca sé quién dice la verdad* y se resuelve a que su trabajo sirva para “callar bocas”.

El personaje nos reserva una sorpresa más: la periodista, desveladora de secretos ajenos, esconde ella misma uno propio que confesará a Catalina y que pondrá patas arriba su actitud anterior.

¹⁴Louella Parsons (1881-1972) fue la primera columnista de espectáculos estadounidense. Convertida en el árbitro social y moral de Hollywood, su habilidad para enterarse de los chismes más jugosos hizo que fuera temida y odiada por los actores del momento.

Apuntes extra para curiosos



Entre 1900 y 1940, los derechos y roles de las mujeres en España experimentaron avances y retrocesos. Figuras como Carmen de Burgos, una pionera del feminismo, lucharon por el sufragio femenino y la igualdad en la educación y el trabajo. María Lejárraga también destacó como escritora y política, defendiendo los derechos de las mujeres desde el Parlamento durante la Segunda República. El logro del voto femenino en 1931 marcó un hito importante para las mujeres en España.

Sin embargo, la Guerra Civil y la victoria del franquismo en 1939 revirtieron muchos de estos avances. El modelo de mujer impuesto por la Sección Femenina de Falange simbolizó un claro retroceso, subordinando nuevamente a las mujeres a roles domésticos y tradicionales. En este contexto, surgieron diversas revistas femeninas cuyas páginas promovían el ideal de una mujer cuyo principal rol debía ser el de esposa, madre y servidora de la Patria. Muchas de estas revistas quedaban bajo el control de la Sección femenina de FET y de las JONS, dirigida por Pilar Primo de Rivera. En una sociedad sumida en la miseria y bajo un silencio impuesto por el poder, la imagen que se transmitía desde estas revistas — donde la mujer aparecía como moderna, deportista, vestida a la moda y rodeada de comodidades — ocultaba una realidad marcada por la sumisión y las penurias. Mercedes Sampedro representa, al menos al principio, muchos de estos valores. Ella trabaja en una de estas revistas de la sección femenina y, por su relación con Katia, entrevistamos a qué “mitad” de España pertenece. Con la seguridad de estar del lado de los “vencedores” (y del, quizá más doloroso en estas cuestiones, “qué dirán”) mete el dedo en la llaga de los aspectos de la vida y personalidad de Catalina más escandalosos.

Pero Mercedes termina quitándose la careta y descubrimos a una mujer apasionada, presa de un amor prohibido y que ha aceptado representar los valores que van a someter para siempre su naturaleza. Y que no olvida la oportunidad que el teatro le dio de amar sin prohibiciones.



FERNANDO

Fernando Vargas de la Cotera nace en octubre de 1910 en Santiago de Chile, fruto de la relación y posterior matrimonio de Catalina Bárcena con Ricardo Vargas, actor de la compañía de María Guerrero.

Sus padrinos fueron esta y su marido, Fernando Díaz de Mendoza. La pronta separación y posterior divorcio de sus padres, hizo que Fernando considerara a Gregorio Martínez Sierra su padre a todos los efectos, quien lo trató también como a un hijo y lo ayudó a impulsar su carrera artística. Porque Fernando manifestó siempre una gran afición al dibujo y la pintura (su maestro fue Rafael Barradas, gracias al cual expuso tres cuadros en la Exposición de los Ibéricos que se inauguró en 1925 en el palacio de Velázquez del Retiro).

Firmó sus trabajos como *Fernando de Toledo*, pseudónimo sugerido por Martínez Sierra y que utilizó también en sus trabajos como actor (participó junto a su madre en 1931 en la cinta *Sueño de una noche de agosto*, dirigida por Louis King). Pronto empezó a manifestar brotes esquizofrénicos y dificultades para relacionarse con el entorno. Con el estallido de la guerra, Fernando y su hermana Katia se quedaron en Tetuán estudiando y cuidados por su abuela. En 1939, sus padres lograron un visado para él y se fue a París, donde le sorprendió la invasión alemana.

Un terrible incidente (al parecer mataron a su novia, una joven polaca, delante de sus ojos) provocó su desaparición. Su familia estuvo mucho tiempo sin saber de él, hasta que Gregorio Marañón lo encontró en un sanatorio de Burdeos, con la memoria perdida, a mediados de 1942.

Murió en Madrid el 20 de junio de 2008 (tras haber sobrevivido a toda la familia) y descansa en la cripta familiar del cementerio de San Isidro.

En la obra



Catalina y Katia mencionan en varias ocasiones el nombre de Fernando. Catalina se preocupa por que la abuela y este lleguen a tiempo a la obra. En un momento de los más intensos que comparten madre e hija, se nos revela la difícil situación derivada de la salud de Fernando, de la que, en ausencia de su madre, se ha hecho cargo Katia, y que Catalina quiere asumir a partir de ahora, aunque ambas saben que esa responsabilidad recaerá siempre sobre la hija.

Él aparece luego brevemente, minutos antes de la función, como un hombre con comportamiento de adolescente, malhumorado y algo agresivo. Katia revela el momento más difícil de la vida con su hermano: su desaparición durante algo más de un año en París en plena Guerra Mundial. No se desvela más del personaje, pero sobrevuela hasta el final de la obra como sombra viva y compartida por Katia y por su madre.

MARÍA GUERRERO

Para la que sin lágrimas entró en la eternidad porque se las gastaron los dolores ajenos (Eduardo Marquina). **María Ana de Jesús Guerrero Torija** (Madrid, 17 de abril de 1867- Madrid, 23 de enero de 1928) fue una de las grandes personalidades teatrales de la época: actriz de raza y una de las primeras empresarias teatrales a nivel nacional. Estudió en el colegio de San Luis de los Franceses, donde demostró ser una alumna excelente.

Recibió lecciones de interpretación y canto primero con Teodora Lamadrid¹⁶ y, ya consagrada a la actuación profesionalmente, en París por parte de Benoit-Constant Coquelin y Sarah Bernhardt, con la que actuó en dos ocasiones y de la que se cuenta que recibió, a modo de consagración, un beso en la frente. Siguiendo la estela de la actriz italiana Eleonora Duse decidió consagrarse por completo al género trágico.

El primero de los muchos papeles que interpretó, fue Gabriela en *Sin familia*, una obra de Miguel Echegaray, en el Teatro de la Princesa.

Pasó luego al Español, donde en 1882, siendo ya rectora, contrata a Fernando Díaz de Mendoza - un conde y Grande de España metido a farandulero - con quien se casa en 1896. Su repertorio, tanto en el Español, como en la Princesa, que adquirieron y sirvió incluso como vivienda privada, fue ingente y variadísimo: clásicos (Cervantes, Zorrilla, Lope, Alarcón, Calderón, Tirso, Moreto) pero también obras de contemporáneos como Tamayo y Baus (*La locura de amor*), Guimerá (*María Rosa*), Echegaray, (*Mancha que limpia, Mariana*), Pérez Galdós (*Realidad, La loca de la casa, y La de San Quintín*), Benavente (*La malquerida y la noche del sábado*), Clarín (*Teresa*), Valle Inclán (*La marquesa Rosalinda y Voces de Gesta*) o Ricardo Baroja (*El cometa*) a las que pocos se hubieran atrevido.

María llevó además su arte fuera de las fronteras de España: París, Italia, EEUU y Buenos Aires. **La audaz labor de María Guerrero dignificó la escena española buscando la verosimilitud en vestuarios y decorados, el rigor histórico y la verdad que la alejase del papel pintado, el anacronismo y la sordidez, como hiciera en Europa, por ejemplo, la compañía de Los Meininger.**

La primera guerra mundial significó el fin de una época y de un estilo. Los Guerrero Mendoza intentaron la última hazaña: la fundación en 1921 del Teatro Cervantes de Buenos Aires.

Las dificultades económicas crecieron y tuvieron que ceder la propiedad del teatro Cervantes, vender su hotel en la calle Zurbano y mudarse al teatro de la Princesa. Aun así continuaron los homenajes (la cruz de Alfonso XII y el gran cruz de Isabel la Católica) y las representaciones. Aún tuvo lugar, en 1926, su presentación en el Manhattan House de Nueva York que fue un triunfo. Perdieron la propiedad del Teatro de la Princesa. Mientras actuaba en el Calderón, María sufrió el primero de los desmayos que la llevarían a la muerte. En su tumba del cementerio de la Almudena reza "María Guerrero: ACTRIZ".



¹⁶ Destacada actriz y cantante lírica del teatro romántico español.

En la obra



María Guerrero es la primera de las sombras que se presentan como convocada por Catalina, que ensaya algunas frases de la obra que va a interpretar.

Aparece, como antaño, para exigir a Catalina más emoción - ¡y más gritos! - en su actuación. Las dos mujeres repasan distintos momentos de su colaboración profesional y de su vida personal: el descubrimiento de Catalina y su famosa primera prueba, su ascenso en la compañía bajo el auspicio de María Guerrero (lo que revela la relación casi maternal que Guerrero siente hacia ella, pero también una cierta bienhumorada rivalidad que la Guerrero no se esfuerza en disimular), las giras, la representación de *Casa de muñecas*, y el matrimonio y posterior divorcio de Catalina y Ricardo, en el que tanto tuvo que ver también la maestra. Su conversación toma un tono nostálgico para recordar también a Federico García Lorca, los papeles que nunca llegaron a representar y el malogrado estreno de *El maleficio de la mariposa*.

Sin embargo, la escena toma un giro drástico cuando María Guerrero se despoja de su careta y de su carácter más risueño. En este momento, Guerrero confronta las mentiras y hermanos que han rodeado su vida y la de Catalina, los chismes sobre la supuesta paternidad del hijo de Catalina y los abusos sufridos por las jóvenes actrices en su compañía. Ya no son maestra y discípula, sino solo dos mujeres de extraordinaria valía artística reducidas por la sociedad de su época a fulanas o a cornudas.



GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA (Madrid, 1881-1947)

Tercer vértice del triángulo, Gregorio Martínez Sierra fue indudablemente una figura de primer orden en el panorama teatral y cinematográfico de nuestra Edad de plata y en la internacionalización de la cultura española. Su vida fue apasionante y apasionada, y su relación con Catalina Bárcena y con María Lejárraga, compleja y fuente de dudas, reinterpretaciones y juicios. Comencemos por el principio: la infancia de Gregorio transcurre en Madrid en una familia acomodada. Al parecer era un niño sensible y amante de la belleza. Su relación con la enfermedad y la muerte (seis de sus hermanos murieron de tuberculosis y él vivió siempre con la sombra de la terrible enfermedad) cultivaron un espíritu soñador que llevó además siempre adelante con increíble tenacidad. Su primer contacto con el teatro se produce de la mano de su abuelo, que suministra de artefactos eléctricos a teatros (es la era del fin de las candilejas) y otros edificios públicos.

Gregorio acompaña a su abuelo al teatro de la Comedia y, desde entonces, se ve para siempre atravesado por el amor al teatro, al que dedicó prácticamente su vida. Con apenas once años, monta en La Granja de Segovia *La isla de Robinson* para entretenimiento de los veraneantes y con quince, los grupos de teatro aficionados “El Porvenir” y “La Langosta”. Pese a sus intentos de hacer una carrera, primero en Derecho, luego en Filosofía y Letras, abandonará ambas pronto y se dedicará por completo a la vida artística y literaria junto a los grandes del momento, con quienes colaboraba en prólogos y revistas y a quienes acompañaba en las tertulias del Café Madrid. Incluso, interpretó al Grumio de *La fierecilla domada*, en la célebre función benéfica destinada a costear el brazo artificial de Valle-Inclán, tras el más célebre todavía bastonazo de Manuel Bueno que dejó manco al dramaturgo gallego.

Entre 1901 y 1905, funda las revistas “Vida moderna” y “Helios”. 1905 es, además, el año de su primer viaje a París, gracias a una beca que gana María, donde se entusiasma con las nuevas tendencias de arte dramático. En 1906 regresan a París y continúan por Bruselas, Gante, Brujas y Colonia. En octubre van a Londres. En 1907 funda, junto con María y Juan Ramón Jiménez, la revista “Renacimiento” que, en 1910, se convierte en la editorial Renacimiento, de la que Gregorio es director literario.

Son estos, hasta 1915 aproximadamente, los años iniciáticos de Martínez Sierra en el mundo del teatro. Comenzó por tratar de traer a los escenarios el modernismo catalán que tanto admiraba (Santiago Rusiñol) así como el teatro que triunfaba en Europa con traducciones propias. En 1909 estrena *La sombra del padre* y en 1910 *El ama de casa*, ambas en el teatro Lara.

En 1911 se incorpora Catalina Bárcena a la compañía del teatro Lara y se estrena *Canción de cuna* con gran éxito (aunque inicialmente con otra actriz), que el año siguiente será premiada por la Real Academia como mejor obra dramática escrita en castellano. Después, *Primavera en otoño* con Catalina en su elenco, *Lirio entre espinas* en el teatro Apolo, *Mamá* en el teatro de la Princesa. En 1913 se estrena *La tirana* en el Eslava, y en 1914, con música de Usandizaga, *Las golondrinas* en el teatro Price. En abril de 1914, conocen María y Gregorio a Manuel de Falla con quien iniciarán también una provechosa colaboración que culminará con el estreno de *El amor brujo* en 1918 y *El corregidor y la molinera* o *El sombrero de tres picos* en 1917, que terminará convirtiéndose en libreto para el exitoso ballet de Diaghilev con música de Stravinski y decorados de Picasso que se estrena en el teatro Alhambra de Londres en 1919.

En octubre de este año se estrena en el teatro de la Zarzuela de Madrid, *Margot*, comedia lírica con libreto de Martínez Sierra y música de Joaquín Turina. En 1915, Martínez Sierra se asocia con Enrique Borrás y Catalina Bárcena y hacen temporada en el teatro Novedades de Barcelona. Con ellos, se instala Manuel de Falla, que asiste atónito al desmoronamiento progresivo del matrimonio entre Gregorio y María.

En 1916 se presenta en Madrid, en el teatro Eslava, la **compañía Teatro de Arte** con Catalina Bárcena como primera actriz. Estrenan *El reino de Dios* y reparten junto con unos ramilletes de flores y unos cuidados programas de mano, su *Manifiesto del Teatro de Arte*.

Entre 1916 y 1922 continúa con sus representaciones: *Navidad*, con música de Joaquín Turina y *La pata de gallo* (1916), *El corregidor y la molinera* y *Para hacerse amar locamente* (1917), *Rosina es frágil* y *Sueño de una noche de agosto* (1918), *El corazón ciego* (1919) y *don Juan de España* (1921) que, por desavenencias con Manuel de Falla, termina haciendo Conrado del Campo. Crea su propia editorial, **Estrella**, con Rafael Calleja Gutiérrez (presidente de la Editorial Saturnino Calleja). Además, en 1918 se estrena en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, *La llama*, obra póstuma de Usandizaga con libreto de Gregorio. En 1921 inaugura en el Eslava el **Teatro de los Niños**, importante iniciativa del Teatro de Arte.

El año de 1922 está marcado por el nacimiento de Katia Martínez de la Cotera, la hija de Gregorio y Catalina Bárcena, que compartieron de entonces en adelante su vida hasta el final de sus días, aunque sin que Martínez Sierra abandonara nunca la relación profesional y personal con su esposa. Por un tiempo se vio obligado a buscar otros colaboradores como Eduardo Marquina, con quien escribe *El pavo real*, que alcanzó setenta y seis representaciones en el Eslava.

1925 y 1926 marcan el triunfo de Martínez Sierra en el país vecino: la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de Francia

concede el gran premio al libro *Un Teatro de Arte en España* y el gobierno francés concede a Gregorio la cruz de la Legión de Honor. En ese mismo año el Teatro Fémina de París dedicó su temporada española a la Compañía de los Martínez Sierra, que, unos meses después, haría temporada en el Teatro Forrest de Broadway.

Las obras de Gregorio y María tienen, además, éxito y son representadas por otras compañías: Canción de cuna se representó en 1921 en el Times Square de NY por Augustine Duncan, en 1927 en el Civic Repertory por la actriz Eva Le Gallienne y en el Fortune Theatre de Londres; El reino de Dios en el Strand Theatre de Londres, interpretada por Gillian Scaife y dirigida por Ammer Hill en noviembre de 1927 y en 1928 representada en el Ethel Barrymore Theatre de Nueva York.

En España, sin embargo, el público del Eslava comienza a exigir un determinado tipo de programación que satisfaga su gusto y que se halla muy lejos del parecer de su director artístico, y Martínez Sierra cede el teatro Eslava a la compañía de Margarita Xirgú. En mayo de 1927 parten rumbo a Sudamérica.

Tras una temporada en España, emprenden la segunda gira americana: en México le ofrecen un contrato para realizar una película.

En 1930 se estrenan Triángulo (en el teatro Infanta Beatriz de Madrid) y Sortilegio (en el teatro Martí de Buenos Aires), que sorprenderán por su vanguardismo formal y temático. El 10 de octubre, en Montevideo, se anuncia la **disolución oficial de la compañía Teatro de Arte**. Comienza la aventura cinematográfica.

En 1931, Gregorio y Catalina llegan a Hollywood. Emprende en el rodaje de *Mamá*, dirigida por Benito Perojo y protagonizada por Catalina Bárcena.

Tras una temporada en España regresan a Hollywood en 1932 para rodar *Primavera en otoño*. A esta seguirán en 1933 Una viuda romántica, *Yo, tú y ella*, y *La ciudad de cartón*, todas protagonizadas por Catalina Bárcena. Gregorio, más que Catalina, debió disfrutar de la vida hollywoodiense y de los almuerzos con Edgar Neville o Charles Chaplin. En 1934, alquila una villa en Tetuán, donde se instalan con su familia. Regresa a Hollywood para rodar con Catalina *Señora casada necesita marido* y *Julieta compra un hijo* para Fox Film Corporation. Se rueda además una nueva versión de *Canción de cuna* dirigida por Mitchell Leisen para Paramount.

A finales de 1935 firma con CIFESA para rodar tres películas en España, la primera de las cuales comienza a rodarse en julio del 36 (en las que iba a debutar como actriz la hija de ambos, Katia).

Todos sus planes se esfuman por el estallido de la guerra civil. A finales de septiembre consiguen salir de Madrid y - las biografías de Catalina y Gregorio coinciden aquí plenamente - pasan una temporada en Orán de donde saldrán luego camino de París, Marsella y Jeans-les-pins. En 1939 abandonan Francia camino de Argentina. En Buenos Aires, Gregorio es nombrado director artístico de la compañía de Manuel Collado y Josefina Artigas, y dirige en 1941 una nueva versión de *Canción de cuna* para los estudios Generalcine. En 1942 se promulga un expediente de depuración y retención de derechos que dura hasta el 45. En Buenos Aires, Gregorio dirige a la versión cinematográfica de *Tú eres la paz*. A esta siguieron *Los hombres las prefieren viudas* y una nueva versión de *Mamá* para los estudios San Miguel. Enfermo y agotado, y tras once años sin ver a su hija, Gregorio escribe: *Ya no puedo más y me voy a España como sea. Sin renegar de mis ideas, por supuesto...*¹⁷ Martínez Sierra y Catalina Bárcena vuelven a España el 16 de septiembre de 1947. El 1 de octubre, muere Gregorio en su casa de la calle Lista número 43.



¹⁷ Carta a María Lejárraga, reproducida por Julio Checa en las páginas 518 y 519 de su obra.

En la obra

Quizá sea la figura de Gregorio Martínez Sierra, la que más oportunidades tiene en la obra de iluminar las sombras que en vida, arrojó, queriendo o sin querer, sobre sus dos compañeras de vida. En las conversaciones entre Catalina y su hija, esta subraya su carácter cariñoso ("meloso" dice Catalina) y cercano, y queda patente el amor de sus hijos hacia su padre (y el de este hacia ellos). Tiene después lugar la escena en la que los tres, María, Catalina y él reproducen el complicado triángulo que los unió en vida. En esta escena, Gregorio Martínez Sierra interviene como una figura central. Sus palabras y acciones revelan un complejo entramado de sentimientos, arrepentimiento y autocrítica.

Al principio, Gregorio se dirige con ternura hacia María, recordando con cariño los momentos compartidos en su juventud. La describe como su primera amiga y amante, y rememora los días en los que ambos soñaban y crecían juntos, creando obras y logrando el éxito. Este recuerdo dulce y nostálgico muestra su gratitud hacia María, al reconocer que ella fue su refugio y compañera en los inicios de su carrera. Sin embargo, la intensidad emocional de la escena cambia cuando se acerca a Catalina.

Gregorio revela que, aunque María le ofreció paz, fue Catalina quien le dio "la vida". En un discurso apasionado, Gregorio explica que con Catalina vivió una existencia intensa, llena de pasión y emociones desbordantes. Describe a Catalina como el huracán y la tormenta que transformaron su vida en una experiencia arrolladora y vital, en contraposición a la paz que encontraba con María.

A través de estos recuerdos, Gregorio admite que su relación con Catalina fue lo que lo hizo sentirse invencible y capaz de cualquier cosa. Las descripciones de encuentros apasionados y secretos con Catalina expresan la fuerza de los sentimientos que lo unían a ella, presentándola como su gran amor.

No obstante, tras estas confesiones, Gregorio se quita la careta. Aparece el hombre arrepentido, consciente del daño que causó a ambas mujeres. A María, le reconoce el error de no haberle dado el crédito que merecía por sus obras y admite su egoísmo y vanidad al mantener su nombre en las publicaciones. A Catalina, le pide perdón por no haberla reconocido públicamente como su esposa y por no haberle dado el lugar que merecía en su vida.

Gregorio termina su intervención retirándose hacia las sombras, lamentando no haber resuelto antes los conflictos entre ambas mujeres. Su último mensaje es una advertencia de que la guerra emocional que dejó tras su muerte podría perdurar, convirtiéndose en un legado eterno de desamor y conflicto en su nombre.



MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA [MARÍA MARTÍNEZ SIERRA]

Fue tu compañera y no fue tu igual. Pensó contigo. Luchó contigo, Trabajó contigo. Se afanó contigo. Tú solo triunfaste. Estas palabras, que aparecen en la obra *No le sirven las virtudes de su madre*, son quizá el mejor acercamiento a la biografía de una de las figuras políticas y literarias más interesantes del siglo XX. Pero no lo explican todo, porque no nos revelan el gran misterio. Por qué María Lejárraga tomó la decisión de ocultarse detrás del nombre de su marido. Según ella misma cuenta, eligió voluntariamente el anonimato porque en su casa no dieron ninguna importancia a la publicación de su primer libro; y se cogió tal berrinche (*para dentro, como todos los míos*) que juró que nunca verían su nombre escrito en ningún libro. Estas declaraciones pueden extrañarnos hoy, más aún porque María Lejárraga fue todo menos una mujer sumisa. Pero los caminos del alma humana son difíciles de comprender. Así, no fue hasta la muerte de Gregorio en que empezó a firmar con su nombre (pero curiosamente nunca con su apellido, sino con el de su marido).

María Lejárraga fue educada por su madre hasta los 13 años de edad. Acudió entonces a la escuela de comercio de Madrid y la escuela normal de maestras de primaria, donde obtuvo el certificado de maestra de idiomas. El contacto con los alumnos despertó en ella la conciencia social y su rebeldía contra las injusticias y desigualdades, que desembocaría en su posicionamiento político y sus escritos más sociales. La familia Lejárraga vivía en Carabanchel, donde su padre ejercía como médico rural. María, que muy pronto conoció a los clásicos españoles y franceses, dominaba el mundo de la mitología, poseía una destacada sensibilidad musical, profundizó en los escritos del arte y tenía conocimientos de francés, inglés y alemán; su juego favorito era un escenario de cartón, donde creaba personajes e historias.

Conoció a Gregorio Martínez Sierra, al que llamó su “inteligencia gemela”. Su colaboración los primeros años fue perfecta. Juntos lucharon por hacerse un hueco en el entramado literario. Publicaron cinco libros. Muy pronto ampliaron el grupo de amigos escritores: Pérez de Ayala, Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Valera o Emilia Pardo Bazán colaboraban en las revistas que dirigían María y Gregorio en estrecha colaboración con Juan Ramón Jiménez. María y Gregorio deciden casarse en 1900. María solicita una beca a la escuela para completar sus estudios en el extranjero y pasan ambos una temporada en París. Allí conocen a Manuel de Falla, y surge una enorme amistad entre María y él, así como proyectos comunes (*El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*) que no se estrenaron hasta el regreso de Manuel a Madrid con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Tal vez la sospecha de la relación que ya comenzaba entre Gregorio y Catalina Bárcena la empuja a emprender un viaje sola por Italia. Fueron tiempos difíciles para María, en los que se refugió en sus amigos, Juan Ramón Jiménez y Falla. La inminente separación se hace definitiva en 1922, cuando nace Katia, la hija de Gregorio y Catalina. María continuó escribiendo. Volcó en sus obras algunas de las experiencias de su vida: el papel de la mujer en la sociedad, la maternidad, los triángulos amorosos. Comenzó a interesarse por movimientos de signo revolucionario o izquierdista, y muy especialmente por el movimiento feminista y ocupó el secretariado de la Alianza internacional del sufragio de la mujer. Continuó escribiendo obras que dirigiría Gregorio y protagonizaría Catalina y que los hicieron triunfar por todo el mundo. María acude a la llamada de Fernando de los Ríos en las elecciones de 1933, donde votaban por primera vez las mujeres y ocupó el segundo puesto en la candidatura socialista. Denunció la represión de la huelga de mineros en 1934. Trabajó junto con Dolores Ibárruri y Matilde de la Torre para apoyar y consolar a los presos y a los heridos. En 1936 salió de España y no regresó más.

Residió en París, y en Niza. Embarcó a Nueva York. Se trasladó después a México donde trabajó como traductora para Aguilar y Grijalbo pero no fue hasta que se mudó a Buenos Aires que encontró la serenidad que necesitaba. Escribe “Gregorio y yo”, donde narra episodios de su vida literaria junto a Gregorio Martínez Sierra, deja patente su coautoría en la obra firmada “Gregorio Martínez Sierra”, y descubre también el rasgo quizá más significativo de su carácter: *no señalo sino las horas serenas*.

”

*Y María, tres veces amapola, María,
agua y lira tres veces, la que llevó al poeta
como un niño a través de estos parques de llanto,
tendrá una rosa o un oro en vez de aquel violeta
del corazón florido que la quería tanto.*¹⁸



¹⁸ Juan Ramón Jiménez. Recogido en María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra, 1874-1974) por Mercedes Valverde Candil. Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, nº161, 2012, pp. 60-71.

En la obra



María se aparece en el camerino de Catalina después de que Mercedes advierta de sus supuestas intenciones de reclamar los derechos de las obras: *Vengo por lo que es mío. Ni más, ni menos*. Desgrana ante Catalina sus razones: la autoría de sus obras; su identidad; su contribución a la fama de la propia Catalina; su renuncia a la gloria para que Gregorio fuera feliz. Luego, al quitarse la careta, aparecen los otros motivos: los celos; el vacío insoportable que le dejó el abandono de Gregorio.

Catalina y María se enfrentan por la cuestión más compleja de sus vidas: quién fue cada una, para sí misma y para Gregorio. Por qué tomaron las decisiones que tomaron. Cómo las decisiones de una hicieron mella en las de la otra. Se pone de manifiesto su incapacidad de entenderse y, a la vez, que lo vivido por ambas fue tan parecido que, probablemente, nadie pueda entender mejor a la una que la otra. Los temas que se lanzan a la cara son ya conocidos: los que las separan (la autoría de las obras; el uso del apellido de Gregorio por parte de María) pero también los que las acercan (el lugar al que Gregorio las relegó, a una como autora, a la otra ante la sociedad, a ambas como mujeres). Y se despojan de la careta la una a la otra para reconocerse. Ambas tienen parte de la victoria: tal vez no hubieran sido quienes llegaron a ser sin Gregorio. Ambas están derrotadas: ninguna logró ocupar el lugar que merecía en la vida de él. Solo queda lo que la historia quiera recordar de cada una de ellas.

El análisis de las biografías y el papel de los personajes en la obra ha dado lugar a plantear algunos temas importantes de la misma: cuestiones de la historia de España de ese momento (la guerra civil, las dos Españas, la censura, la llegada del cine español a Hollywood, la situación del teatro en Europa y en España, el papel de las mujeres...). Vamos ahora a apuntar brevemente otros que vertebran la obra de manera significativa:

» Al primer tema que vamos a abordar hemos decidido llamarlo el de la **reconciliación**. En un sentido muy amplio, la vida de Catalina (y la del resto de personajes de la obra) se ha roto, se ha partido en pedazos siempre enfrentados: España y el exilio; la vida con y sin Gregorio; la madre y los hijos; la esposa legítima y la mujer ilegítima; la vida exterior y la interior; las vivencias y las opiniones externas...antes de volver a ser quien era, la gran reina de los escenarios españoles, Catalina deberá recomponer los pedazos. La aparición de sus sombras (*benditas sombras que a veces nos permiten...*) aunque dolorosas, así como la presencia de su hija Katia, que la obliga a enfrentarse a lo que verdaderamente importa, la ayudan a recordar todo lo que le hace daño, sacarlo fuera y ponerlo en algún lugar que le permita seguir viviendo. No es baladí recordar que la vida íntima de estos personajes se mezcla de manera especialmente dramática con la deriva política del país, que condicionó de manera tan cruel tantas vidas y que obligó a tantas personas a sobrevivir como les fue posible.

» Del anterior, deriva el segundo gran tema de la obra, que es el tema de la **verdad**. La solución a esta peliaguda cuestión la ofrece el perspectivismo y la idea de que la verdad no es única ni absoluta, sino que está compuesta de múltiples puntos de vista individuales que, al entrelazarse, forman una verdad más compleja y matizada. Este enfoque emana naturalmente de todos los personajes que surcan la

obra exponiendo sus verdades (las que les da la careta y la ausencia de ella). Ningún conflicto, por tanto, puede ser comprendido en su totalidad desde una única perspectiva; requiere la integración de todas esas "verdades individuales" para acercarse a una verdad más completa. Este planteamiento resulta esencial en la obra al abordar el tema de la Guerra Civil Española, en la que la polarización entre las "dos Españas" creó realidades profundamente contradictorias. Cada bando, cada individuo, percibía y vivía una guerra distinta, dependiendo de su contexto, ideología y experiencias: las que nos cuentan Katia y Mercedes por un lado, y Catalina y Vicente, por otro. También puede aplicarse a la relación entre Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena y María Lejárraga. Para entender esta historia, no se puede privilegiar una versión sobre las demás; todas son piezas necesarias de una verdad mayor, ya que las relaciones humanas, al igual que los eventos históricos, están compuestas de múltiples capas de realidad que solo el perspectivismo puede desentrañar. La obra, en ese sentido, tiene una función sanadora, pues se convierte en la posibilidad que sus protagonistas no tuvieron en vida: la de mostrar su verdad ante los otros.

» Aunque hemos hablado largo y tendido de la historia del teatro, nos ha faltado la **intrahistoria** del teatro. Ese mundo bellísimo -pero difícilísimo- del trabajo real y cotidiano de empresarios y, sobre todo, actores teatrales. Impregna toda la obra, que es un homenaje a la figura del actor: en el camerino de Catalina, asistimos a los nervios previos a un estreno y al preparativo de vestuario y maquillaje; la actriz ensaya repetidas veces una frase, con entonaciones y gestos variados. *Yo no he improvisado en mi vida* - dirá Catalina en la obra más adelante - *Yo ensayo y estudio cada palabra, cada sílaba, cada gesto para que todo parezca natural y sacado de la vida misma*. María Guerrero es quien pone también sobre la mesa la a menudo

complicada vida del actor: *Miles de horas de trabajo, de ensayo, miles de días con dos, ¡con tres! funciones ¡Más de tres giras internacionales! Viajando en trenes de mierda, barcos cochambrosos, hoteles llenos de chinches, polvo, barro, frío en los huesos... ¡En los tuétanos! ¿Para qué? Para ver a veces los teatros medio vacíos.* Contrasta todo esto con la imagen externa que se tiene de los artistas, con esa vida de “viajes, joyas y lujo” que supone, sin embargo, Mercedes. La obra es por otro lado, un homenaje a las figuras teatrales del momento: además de Catalina Bárcena y María Guerrero se menciona también a los que vendrán: Encarnita Paso, María Luisa Ponte, Gracita Morales, Adolfo Marsillach, María Asquerino o Julia e Irene Gutiérrez Caba... herederos - tal vez inconscientes - del esfuerzo por encontrar el modo interpretativo justo de sus predecesoras. Y, paradójicamente, quizá el momento más bello de homenaje al teatro lo represente sin embargo, Mercedes, quien, al quitarse la careta, se nos presenta solo como espectadora privilegiada de una actuación de Catalina que le marcó un antes y un después: alude Mercedes a la función especular del teatro *Y en ese momento, como en ningún otro de mi vida, supe lo que significa verte reflejada en un espejo y que se te revuelvan las entrañas (...). Contigo, me sentí en esa montaña...pariendo sola...y abandonada...sintiendo un amor que jamás podría gritarle al mundo. Eso es lo que hace el teatro, Catalina...Y tú sabías hacerlo como nadie. No dudes un momento de que marcaste la vida de muchos* con lo que ofrece a Catalina el que quizá sea la única posible justificación de una vida llena de dolor y de amargura.

» Y el gran tema subyacente, sobre todo a la luz de los recientes acercamientos a la historia de nuestros protagonistas que, desde la investigación, la literatura o el teatro se han llevado a cabo, es el de la **opinión pública**. Como hemos dicho en otro momento de esta guía, esta es una obra de personajes de diálogo y de conflicto.

Hemos desarrollado ya estos, y comentado la función catártica y de reconstrucción personal que la confrontación de estos personajes - que permite la ficción, que no la vida real - podría haber significado.

Muchas de las actuaciones de los personajes reales fueron difíciles de comprender. Lo fueron para ellos mismos. Sin duda, las que más, las de Gregorio.

¿Cuál es la versión oficial que queremos construir alrededor de estos tres personajes?

¿Borraremos de la historia las valiosas vidas de sus protagonistas y su huella en nuestro patrimonio artístico, histórico y cultural?



Un centro de gravedad para todos

El planteamiento de la obra desde el punto de vista dramático es aparentemente sencillo: hay un centro de gravedad, que es el personaje de Catalina Bárcena, a partir del cual se crea un sistema de fuerzas de atracción y fuga del resto de personajes de la obra. La aparición y acercamiento de estos personajes al personaje central - a excepción de Katia, que entra y sale de manera natural - tiene que ver con la necesidad de justificar quiénes fueron o el porqué de sus vidas.

Una cuestión esencial es por qué aparecen estos personajes. Las motivaciones cambian, en el caso de que se trate de personajes reales o sombras. Los personajes reales, tienen una motivación externa. Vienen por ellos mismos (Katia para acompañar a su madre, Vicente porque es el encargado de la gestión del teatro, Mercedes por su entrevista, Fernando para avisar de su llegada). Entablan con Catalina un diálogo "puro", digamos, en el que los dos personajes se comunican en un nivel similar. ¿Y las sombras?

La necesidad de diálogo

El funcionamiento de las sombras es distinto y más complejo: son personajes ausentes que se hacen presentes. ¿Por voluntad propia? ¿Es Catalina quien los convoca? (Recordemos que para Katia, por ejemplo, su madre habla "sola").

Para nosotros no es del todo así. Sin duda, Catalina tiene algo que decir a sus sombras, pero estas también han abandonado el mundo con muchas cosas por decir. Es la necesidad acuciante de la comunicación lo que los trae de vuelta al mundo de Catalina.

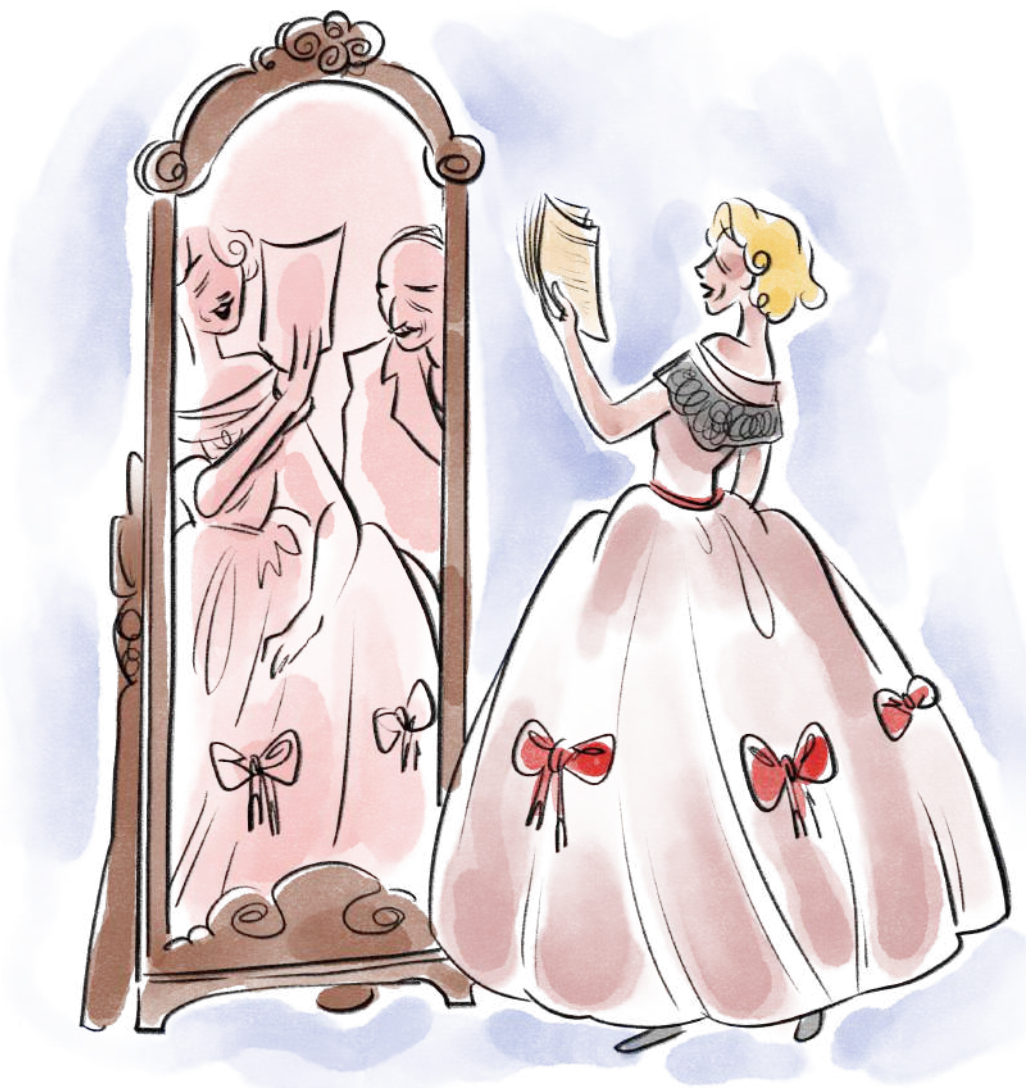


En un diálogo no siempre intervienen dos personas

En ese sentido entablan un diálogo con Catalina que funciona según las reglas del diálogo teatral convencional: dos personajes que llevan a cabo una interacción verbal eminentemente perlocutiva¹⁹. Pero, como espectadores, podemos plantearnos otras posibilidades: que esos personajes funcionen como una encarnación de los pensamientos de Catalina, y se trate entonces de un **falso diálogo** (o diálogo con ella misma a modo de desdoblamiento). Tanto más por cuanto muchos de estos diálogos nos revelan, en su otredad, rasgos de la propia Catalina, y nos dejan ver que los opuestos a veces no son más que las dos caras de la misma moneda. Este recurso funciona también en el plano de lo real, por ejemplo, entre Katia y su madre o entre Mercedes y Catalina. ¿Son entonces estos personajes portadores de sus propios discursos, o Catalina vuelca sobre ellos las dudas, miedos, explicaciones y cuestiones que tanto necesita escuchar?

Otras voces

A esta polifonía de los personajes se suman otras voces, que no se encarnan pero están presentes: la voz del NO-DO, el noticiario propagandístico del franquismo, que escuchamos al principio de la obra haciéndose eco de la muerte de Gregorio Martínez Sierra, las voces de críticos y periodistas, haciendo referencia a una Catalina Bárcena que poco o nada tiene que ver con la actual, y las voces por excelencia, las que critican, mienten y chismorrean, las voces maledicentes y conservadoras, las del juicio anónimo y público: *vas a callar muchas bocas*, le dice su hija Katia y también Mercedes: *con lo que me has dicho tengo suficiente para callar algunas bocas*. ¿Las nuestras?



¹⁹ En la teoría de los actos de habla (Austin, Searle, Grice, Leech) se dividen los actos de habla en locutivos, ilocutivos y perlocutivos. Los últimos son los que tienen una consecuencia o provocan una modificación en el interlocutor (se enfada, se asusta, se alegra, se convence, perdona...) Es la función por excelencia del diálogo dramático.

La careta

Uno de los recursos más identificativos de la obra es el de la careta, como recurso físico pero también dialógico, que comparten todos los personajes de la obra, reales o sombras. Las intervenciones de los personajes, en su interacción con Catalina, se modulan en una suerte de crescendo que tiene un punto de inflexión, en el que, como marcan las acotaciones, el personaje se desprende de la careta. Es en ese momento cuando el personaje conecta con quien verdaderamente es y habla desde su verdad más profunda. Deja de mentir a la sociedad, al otro y, sobre todo, deja de mentirse a sí mismo. Es desde ese punto desde el que se puede producir la verdadera -y tan ansiada por todos- comunicación que llevará -tal vez- a una necesaria reconciliación.

En la penúltima escena, Catalina tendrá que ponerse de nuevo su careta, la de verdad, la de actriz, la que le permitirá interpretar al personaje que haga soñar al público de nuevo.

Apuntes extra para curiosos

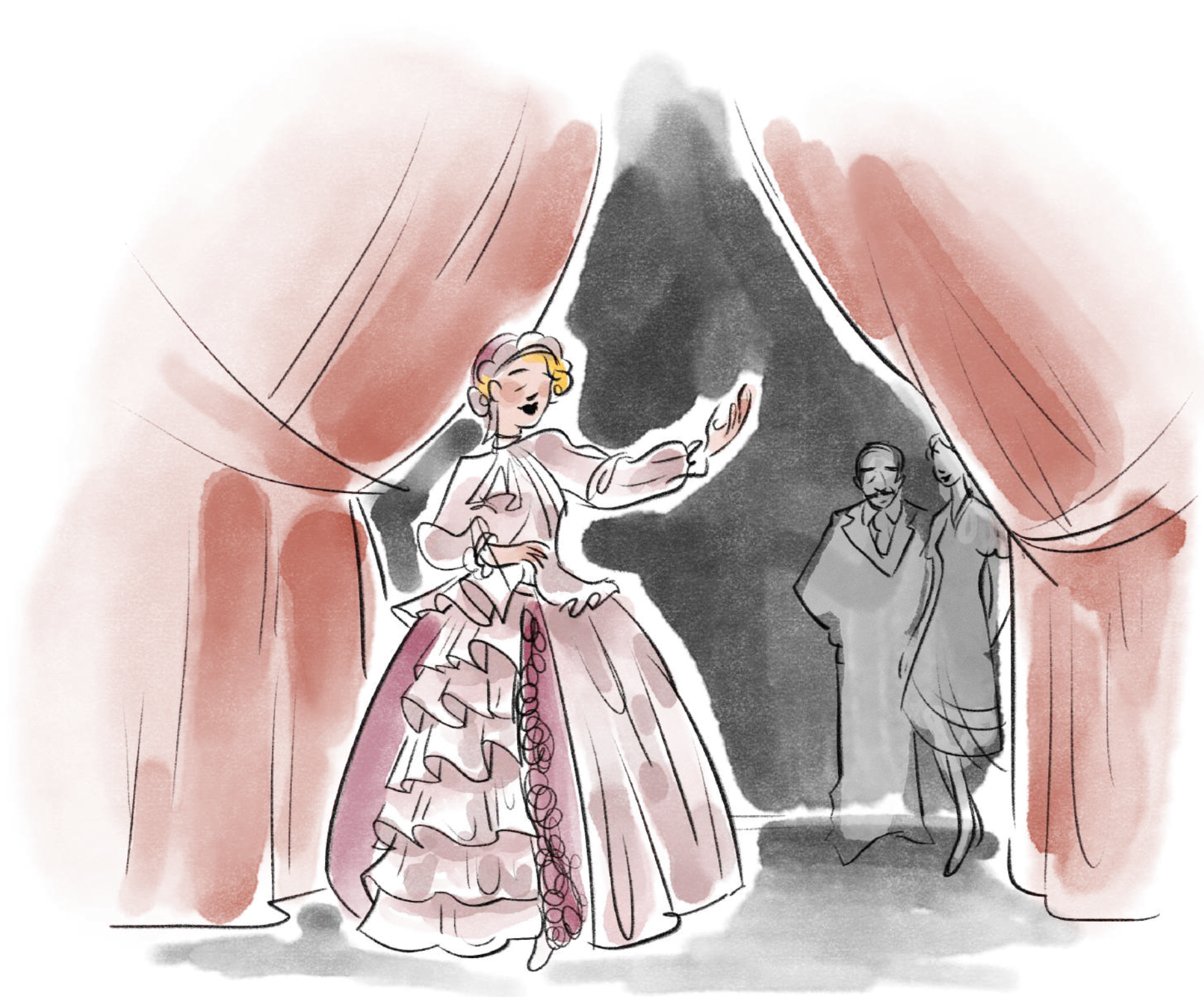


En la antigua Grecia, la palabra para denominar a los actores era ὑποκριτής (hypokrités) que significaba “el que habla detrás de la máscara”. El término cobra en esta obra pleno sentido, pues hace referencia a todas sus acepciones.

El diálogo con el espectador

Cuando Catalina sale, por fin a escena, Katia se queda en el camerino. Solo queda un interlocutor posible: el público. ¿Qué contarán los espectadores de quiénes fueron Catalina, Gregorio y María?







OBRAS PUBLICADAS



Obras publicadas bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra y escritas en colaboración o bajo la total autoría de María Lejárraga:

AÑO	TÍTULOS
1898	<i>El poema del trabajo</i>
1899	<i>Diálogos fantásticos</i> <i>Cuentos breves</i> (única obra firmada por María de la O Lejárraga)
1900	<i>Flores de escarcha</i> <i>Almas ausentes</i>
1901-1905	<i>Horas de sol</i> <i>Pascua florida</i> <i>Sol de tarde</i> <i>La humilde verdad</i> <i>La tristeza del Quijote</i> <i>El diablo se ríe</i> <i>Teatro de ensueño</i>
1906-1910	<i>Tú eres la paz</i> <i>La casa de la primavera</i> (autoría única de Gregorio Martínez) <i>La feria de Neuilly</i> <i>La aldea ilusoria</i> <i>Beata primavera</i> <i>La sombra del padre</i> <i>Torre de marfil</i> <i>Juventud, divino tesoro</i> <i>La sombra del padre</i> <i>El agua dormida</i> <i>La muy amada</i> <i>El ama de casa</i> <i>Todo es uno y lo mismo</i> <i>El amor catedrático</i>

AÑO	TÍTULOS
1911-1915	<i>Canción de cuna</i> <i>Primavera en otoño</i> <i>Lirio entre espinas</i> <i>El pobrecito Juan</i> <i>Mamá</i> <i>La tirana</i> <i>Las golondrinas</i> (libreto musical para Usandizaga) <i>Madame Pepita</i> <i>El enamorado</i> <i>Solo para mujeres</i> <i>Madrigal</i> <i>Margot</i> <i>La mujer del héroe</i> <i>La pasión</i> <i>Los románticos</i> <i>Pasión lunática</i> <i>Granada (guía emocional)</i> <i>El amor brujo</i> (libreto musical para Manuel de Falla)
1916-1920	<i>El reino de Dios</i> <i>El diablo se ríe</i> <i>Abril melancólico</i> <i>Cartas a las mujeres de España</i> <i>Feminismo, feminidad, españolismo</i> <i>Navidad</i> (auto sacramental con música de Turina) <i>La pata de gallo</i> <i>Para hacerse amar locamente</i> <i>El sombrero de tres picos</i> (libreto sobre obra de Alarcón, música de Falla) <i>Rosina es frágil</i> <i>La adúltera penitente</i> <i>Cada uno y su vida</i> <i>El corazón ciego</i> <i>Fuente serena</i> <i>La mujer moderna</i> <i>Sueño de una noche de agosto</i> <i>La llama</i> (libreto musical para Joaquín Turina)

AÑO	TÍTULOS
1921- 1925	<i>Don Juan de España</i> <i>Kodak romántico</i> <i>El ideal</i> <i>Viaje a la isla de los animales</i> <i>El pavo real</i> (Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Marquina) <i>Mujer</i>
1926- 1930	<i>Rosas mustias</i> <i>Seamos felices</i> <i>La hora del diablo</i> <i>Eva curiosa</i> <i>Triángulo</i> <i>Sortilegio</i>
1931- 1941	<i>La mujer española ante la República....</i> (firmado por María Martínez Sierra) <i>Nuevas cartas a las mujeres</i> <i>Cartas a las mujeres de América</i> <i>Dudas del momento, conferencia...</i> (firmado por María Martínez Sierra)
1950 hasta el final	<i>Es así</i> <i>Para casarse hay que ser viuda</i> <i>Viajes de una goa de agua</i> <i>Tragedia de la perra vida</i> <i>Fiesta del Olimpo</i> <i>Una mujer por caminos de España</i> <i>Gregorio y yo, medio siglo de colaboración</i> (Obras firmadas como María Martínez Sierra tras la muerte de Gregorio)

COMPañIA COMICO-DRAMATICA
♥ **GREGORIO MARTINEZ SIERRA** ♥

Una de las comedias más divertidas del programa!!
Fina! Intrigante! Picaresca!
Para todas las mujeres - Para todos los hombres

CAIAINA BARCENA
SANTIAGO GOMEZ COU

"LOS HOMBRES LAS PREFIEREN VIUDAS"

con OSCAR VILLITA - MARCIAL MANENT
IRIS PORTILLO - PERLA MUX

ALITA ROMAN
ROSA ROSEN

La aplaudida actriz desenvolviendo regocijadamente su gran prestancia escénica!!

Dirección
GREGORIO MARTINEZ SIERRA

Libro: Gregorio Martínez Sierra
Adap.: Pedro E. Pico - Córdova Iturburu

CAROCA.
compañia de teatro