

¿HACIA UN TEATRO NACIONAL?
DOÑA MARÍA LA BRAVA Y LA CORTE
DE DON JUAN II EN LA REAPERTURA
DEL TEATRO DE LA PRINCESA

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA

Universidad de Vigo

EL sábado 27 de noviembre de 1909 abre sus puertas el teatro de la Princesa, después de una larga remodelación, de más de un año, emprendida por sus nuevos propietarios, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Tras dejar el Español, los actores y empresarios dan forma a una de las salas más modernas de la capital, que levanta el telón, por vez primera en su nueva andadura, con un drama de Marquina escrito expresamente por este para la actriz, ese «fenómeno sociocultural» en la historia del teatro español, en términos de Menéndez Onrubia (2000: 157). *Doña María la brava, romancero en cuatro actos* se convierte, sin pretenderlo, por las circunstancias formales que lo rodean y por el tratamiento de la materia dramática que aborda, en un punto de inflexión entre la tradición romántica y posromántica del XIX y la renovación teatral que cristaliza en los primeros años del nuevo siglo.¹

1. Este trabajo se inserta en el ámbito de investigación del Proyecto código FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER, UE).

La remodelación del teatro adquirido por los Guerrero-Mendoza no deja indiferente a nadie. La expectación en torno a las obras es grande mucho antes del estreno y las noticias sobre los planes de los empresarios salpican las páginas de publicaciones de muy diverso signo. En su repaso a la semana teatral de *Nuevo Mundo*, Caramanchel anuncia, en agosto, la llegada de la pareja a Madrid procedente de su gira americana, en la que durante quince meses ha recaudado tres millones ciento veintidós mil pesetas.² Desde la capital, el matrimonio tiene previsto salir inmediatamente hacia Francia e Inglaterra en busca de las últimas novedades para la Princesa. Su reapertura, prevista inicialmente para el 7 de diciembre, se anuncia como el puno de partida de una gran temporada de cien funciones en las que, como «curiosísima novedad» se destacan dos textos en verso, *La Virgen de los Rosales*, de Fernández Shaw, y *María la Brava*, de Marquina (Caramanchel, 1909a: 6).

La consideración del carácter poético de estas dos piezas sirve de punto de partida para plantear, una vez más, la pertinencia de un auténtico Teatro Nacional bien organizado,³ del que Benavente y Valle son ya la avanzadilla de un período de esplendor tanto para la literatura dramática como para el espectáculo escénico y las compañías. «La genuina tradición española es poé-

2. La «Crónica teatral» de *La Lectura Dominicana* da cuenta del éxito de la gira, singularmente en Chile, Uruguay, Argentina, San Salvador, Guatemala y Panamá. «Un periodista cita entre los datos curiosos de la *tournee* el paso de la compañía por la cordillera de los Andes con una recua de doscientos veintidós mulos, portadores de personal y de material escénico» (Caballero, 1909a: 521).

3. Véase el panorama general sobre esta cuestión en Aguilera Sastré, 2002.

tica y romántica», afirma Caramanchel, de ahí que la reaparición del verso sea saludado como indicio de una regeneración en las tablas, en clave patria y cosmopolita al mismo tiempo, en paralelo a los éxitos de Rostand o Bataille, en Francia, Maeterlinck y Rodenbach en Bélgica, o D'Annunzio y Sem Benelli en Italia.⁴

En octubre se hace pública la composición de la compañía, las obras de teatro clásico y los estrenos que esta llevará a escena, las condiciones generales de los abonos y las posibles fechas de apertura de temporada, que se adelantan al 8 o 15 de noviembre. Asimismo, se anuncia la creación de funciones populares, a mitad de precio, que se verificarán los sábados por la noche,⁵ en la misma línea que «los domingos populares del Teatro Español» (Caramanchel, 1909b: 4). En su afán —dirá Caramanchel— por divulgar, propagar y acrecentar las glorias de la dramaturgia española,

Los obreros serán los primeros en conocer el nuevo Teatro de la Princesa. La función del domingo será para ellos. Fer-

4. Tras el estreno, y a la vista de las encontradas reacciones que suscitará la obra en su primera semana en cartel, Caballero reflexiona sobre esta cuestión y pide moderación en las críticas: «Querer hacer eso aquí con elementos castizos, en forma pulida y armoniosa, haciendo revivir en el fondo de nuestra alma sentimientos de raza, afectos patrióticos, ¿será cosa que una vez hecha pueda ser menospreciada?» (Caballero, 1909b: 778).

5. Además de las habituales notas de prensa en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* o en *El Globo*, también insisten los avisos de estreno en explicar el funcionamiento de los abonos, que en su traslado del Teatro Español al de la Princesa necesita ajustes, al contar esta última sala con menos localidades que la anterior. Asimismo, se informa de que las funciones populares y a mitad de precio se verificarán los sábados por la tarde (Anónimo, 1909c: 453).

nando Díaz de Mendoza ha enviado invitaciones a la Casa del Pueblo, a las sociedades obreras, a las modistas, a diversos establecimientos populares. En cuanto a la función inaugural, el producto de la entrada será entregado al alcalde para que lo reparta entre los pobres (Caramanchel, 1909b: 4-5).⁶

El 30 de octubre, todavía no rematadas las obras en la sala, se publicita el drama de Marquina como el elegido para la apertura a lo largo del mes siguiente.⁷ En la estela de los grandes dramas románticos y posrománticos, *Doña María la Brava* lleva a escena un episodio histórico (las circunstancias que rodean la ejecución del condestable de Juan II, en 1453) que deriva de una compleja red de intereses y ambiciones a los que se suman dos pasiones reinterpretadas libremente por Marquina a partir de la leyenda salmantina de la noble María de Monroy: la del príncipe Enrique, que desca a doña María, y la de la dama y el condestable que luchan desde tiempo atrás, por sobreponerse a su mutuo amor.

A medida que se acerca la inauguración, la prensa difunde las excelencias y lujos del teatro, que se postula como uno de

6. La recaudación efectiva giró en torno a las cinco mil quinientas pesetas, donaciones incluidas. Las sociedades que recibieron entradas fueron el Centro Instructivo y Comercial, el Centro Instructivo del Obrero, Fomento de las Artes, la Casa del Pueblo, el Centro de Sociedades de Dependientes de Comercio, Círculo Católico de Obreros del Sagrado Corazón, Sociedad de Canteros, Unión de Ferrocarriles, Cigarreras, clases y soldados de la guarnición (Anónimo, 1909g: 7).

7. «Las obras que se realizan en el Teatro de la Princesa estarán concluidas pronto. Las paredes del teatro se forrarán con damasco blanco y el alumbrado y mobiliario son magníficos» (Anónimo, 1909d: 2).

los más elegantes de Madrid. Todo en él es blanco y limpio: la fachada, espléndidamente iluminada, muros, puertas, columnas, maderas, las butacas y sillas de todos los palcos, las telas de damasco de seda que entelan las paredes desde las plateas hasta el último piso... Una marquesina de cristal recibe al público en el exterior; el vestíbulo se viste con alfombra de coco y dos grandes radiadores caldean el ambiente a la entrada. Las barandas de hierro primitivas del primer entresuelo se sustituyen por grandes *vitraux* que inundan de luz las zonas de acceso a la sala. En el vestíbulo una gran alfombra de la Real Fábrica cubre el pavimento, elegantes cortinas de damasco guarnecen las puertas. En el saloncillo de autores la distinción es británica; en los cuartos de los primeros actores la sobriedad y el gusto resultan exquisitos. Los últimos avances técnicos se ponen al servicio del confort de los asistentes: la luz que proyectan las perlas eléctricas dispuestas a modo de guirnalda se multiplica por el efecto de los espejos; el aire de la cantina y de los servicios higiénicos se renueva y sustituye por aire caliente o frío, a voluntad, gracias a un ingenioso e innovador procedimiento y los lavabos, con agua asimismo caliente y fría, están dotados de «la última palabra de higiene en sitios destinados al público» (Anónimo, 1909f: s.p.; L., 1909: 2; Hernández Bermúdez, 1909: 1; A., 1909: 335). Se publica incluso el número de lámparas y bujías que alumbran la sala, detalles sobre los reóstratos e interruptores o el origen y disposición de los teléfonos que comunican las diferentes estancias entre sí.

Con todo, uno de los mayores aciertos de la reforma es, en opinión de la prensa, la vistosidad del escenario, en el que destaca la grandiosidad del telón:

Un gran bambalín y dos arlequines de damasco de seda roja, con enorme cenefa bordada en plata y oro, copiada de un tapiz del siglo xv, encuadran la suntuosa cortina de la misma tela, en el centro de la cual, y a todo su tamaño, aparece bordado en oro, plata y sedas el escudo de España en tiempos del rey poeta (Anónimo, 1909f: s.p.).

Además se explica con detalle cómo son las dependencias personales de los propietarios, dos pisos en un anexo al que se accede desde el escenario, que constituyen toda una novedad y cuyo costoso mantenimiento contribuirá a aumentar las deudas acumuladas, con el paso del tiempo, por los empresarios.

Tras el estreno, y en los días sucesivos, algunas cabeceras subrayan, como mérito de la compañía, posibilitar el acceso al teatro a todas las clases sociales. De la anunciada función popular del domingo 28 se exalta la alegría y agradecimiento de las «simpáticas clases populares»: «[...] obreros y obreras y soldados charlan y ríen animadamente, estableciéndose entre ellos una corriente de simpatía que borra toda diferencia entre socialistas y católicos, entre republicanos y monárquicos» (Anónimo, 1909g: 7). Pero también se destaca la elegancia de la nómina de nobles que acompañaron al rey y a la infanta doña Isabel al aristocrático abono del primero de los miércoles de moda (M., 1909: 1).

Los elogios a la remodelación, mejoras y decoración del edificio y sus salas resultan, pues, unánimes. No lo son tanto a la hora de valorar la elección del drama de Marquina para el estreno y su puesta en escena.

Si antes de la inauguración se ponderaba la potencial grandiosidad de la escenografía implícita a un texto ambientado en el siglo xv, que contribuiría con su esplendor probable a resaltar las excelencias formales de la propia sala⁸ y el virtuosismo interpretativo de sus dueños, lo cierto es que tras el ensayo general surgen discrepancias. Los análisis pormenorizados de la obra y de la interpretación de los actores dan lugar a juicios enormemente dispares.⁹ Citaré solo un ejemplo, significativo, a propósito de la actuación de los protagonistas.

Caramanchel no escatima los elogios. Sus continuos cambios de vestuario, sus trajes «lujosos, pintorescos, opulentos», así como el ambiente «severo, duro y violento, con pocos, poquísimos respiros de ternura», enmarcan una declamación, a su juicio portentosa. Díaz de Mendoza presta al protagonista sagacidad, solemnidad y elegancia; la actriz «todo su brío, altivez y fiereza, con sus gestos trágicos, con sus vehemencias admirables» (Caramanchel, 1909b: 4). «Doña María la Brava era María Guerrero; sus vehemencias nobles y gallardas eran la verdad misma», llega a decir Caramanchel (1909c: 6). El ensayo habría satisfecho tanto al público que este había llamado a escena a Marquina para ova-cionarle en repetidas ocasiones.

8. «La mise en scène, con decir que la acción se desarrolla en plena corte de don Juan II se comprenderá, dados los antecedentes de esta empresa, hasta dónde podrá llegar en la representación de *Doña María la Brava*» (Anónimo, 1909c: 7).

9. En algunos casos, sin embargo, la obra no merece más que unas líneas: «Marquina es un poeta de más laboriosidad literaria que inspiración. Como *Las hijas del Cid*, *María la Brava* es fatigosa y no gusta» (B. A., 1909: 2146).

Sin embargo, otro de los asistentes a este ensayo general, Zeda, apenas coincide con Caramanchel en la enternecedora actuación del paje Morales al final del drama. En cuanto a María Guerrero, afirma que

hizo esfuerzos para vencer con sus prodigiosas facultades la languidez del drama. Dijo sus parlamentos como ella sabe: rugió, estremeció con sus artísticos alaridos el alma de los espectadores (...). El público, algo fatigado, se mostró cortés y respetuoso, tanto con el poeta como con sus intérpretes (Zeda, 1909a: 1).

Preferencias personales de los críticos al margen, lo cierto es que las mayores disensiones surgen al abordar estos la dimensión literaria del espectáculo. Partidarios y detractores de Marquina y los Guerrero coinciden, sí, en alabar la belleza del verso¹⁰ y en saludar con esperanza la irrupción del teatro poético, llamado a devolver a las tablas la calidad y el esplendor de otros tiempos. Todos se muestran de acuerdo con los objetivos del nuevo teatro:

Ampliar los límites del teatro, harto restringido en España, salvo honrosas excepciones, desde los tiempos de Moratín; pretender inocular un poco siquiera de poesía en la prosa que abruma la escena moderna, evocar ante las muchedumbres las glorias y desdichas que en otros tiempos alcanzó o padeció la

10. «Claro está que este culto de la ornamentación, del mueblaje y de la comodidad, si fuera exclusivo, valdría poco; pero cuando se le añade, como ahora, el Arte, miel sobre hojuelas» (L., 1909: 2).

patria; simbolizar en un cuadro dramático el espíritu y carácter de una época histórica (Zeda, 1909a: 1).

Que Marquina lo haya conseguido con *Doña María la Brava* no es, sin embargo, opinión unánime. La cuestión que enfrenta a la crítica coetánea no es ni el novedoso teatro poético del que participa Marquina en esta obra, ni la adecuación del mismo a la sensibilidad del espectador a principios de siglo, ni siquiera la de su respuesta a las diferentes estéticas teatrales previas, sino el asunto de la exactitud histórica de los hechos representados y su sentido.¹¹ Para Caramanchel el núcleo dramático del texto no se asienta, como pudiera deducirse del título, en la peripecia personal de la heroína, sino en los conflictos cruzados de toda una corte, a cuya cabeza se sitúa un rey débil y una figura, la de Luna,

culminante y de tanto interés en el nuevo drama como la misma protagonista. Y a nuestros ojos desfilan panorámicamente fiestas palatinas, audiencias y vistas del rey, austeras soledades de los nobles en sus castillos, favores e ingratitudes cortesanas, amores y muertes, trovas y espadas (Caramanchel, 1909b: 4).

Marquina habría desdenado dar cuenta de episodios aislados para centrar su interés en la pintura del conjunto, en la reconstrucción del ambiente y circunstancias que rodean a los hechos

11. Ya llamó la atención sobre este asunto Dougherty (2005: 351) en sus estudios sobre el teatro de este tiempo y, en concreto, a propósito de Marquina.

dramáticos en sí. De ahí la elección del personaje central, doña María, cuya leyenda le habría aportado no solo un argumento emocionalmente fuerte, sino también la posibilidad de transitar, desde los bandos de Salamanca que ella protagoniza en la leyenda hacia los de Castilla, en ese mismo tiempo, y, por extensión, a la corte de Juan II. Para unir la leyenda y la historia, explica Caramanchel, Marquina recurre a lo que el crítico denomina «personaje-resumen» de la época, el condestable del rey:

Era preciso, pues, que el condestable se enamorara de la protagonista. Pero este amor tenía que pasar incidentalmente, esporádicamente, interrumpido muchas veces por otro interés superior, si el poeta no quería desnaturalizar su propósito y limitarse a una aventura amorosa. Nada más propicio a su plan que el interés político. Y ¿dónde hallar un tema de política tan propio para un drama como la conspiración de un hijo contra un padre? Y discurrendo así, ya estaba la obra (Caramanchel, 1909c: 6).

En esta unión de la fábula y la historia la segunda se habría impuesto a la primera por la singularidad y potencia del condestable, hasta el punto de convertir al drama –a juicio de Caramanchel– en el drama de don Álvaro de Luna. De la misma opinión será, al día siguiente, Hernández Bermúdez, quien pondera la superioridad del conflicto protagonizado por el condestable, frente al que las iras y venganzas de doña María son accesorias (Hernández Bermúdez, 1909: 2). De este modo se justificaría la inexactitud histórica de la obra e incluso su alejamiento del

modelo temático que la literatura del siglo XIX había fijado al respecto.¹²

Mucho más reductista en sus apreciaciones, Zeda dedica dos tercios de su reseña al estreno, en *La Época*, a la confrontación de la obra con las fuentes históricas y literarias de las que habría debido partir para que el «fantástico, y a ratos histórico drama de Marquina» hubiese sido un acierto y no solo un «conato estí-mable» (Zeda, 1909a: 1).

Relata con detalle la leyenda salmantina en torno a doña María de Monroy, el asesinato de sus hijos por los Manzano, la persecución que hace de estos con su hueste hasta la frontera portuguesa y su vuelta a Salamanca, con las cabezas de ambos colgadas del arzón de su caballo, para arrojarlas fieramente sobre el panteón de los Monroy. De todo ello concluye la inconsistencia del personaje teatral, del que, además, analiza gestos, palabras, actitudes e incluso vestuario, que resultan inadecuados, inverosímiles y ridículos.¹³ En paralelo, para mostrar la inexac-

12. Caramanchel parece conocer la abundante literatura sobre el condestable —que prolifera durante todo el siglo XIX, sobre todo en tiempos convulsos como las guerras carlistas, la revolución del 68 o la proclamación de la República— cuando indica que «Tal vez hubiera sido un acierto haber evocado también la memoria de los infantes de Aragón, que dieron a la corte de Castilla entonces, aparte de la influencia de los Villenas y Santillanas, un sello de elegancia y distinción, y aun de galantería que antes no tuvo» (Caramanchel, 1909c: 6).

13. En un diario monárquico y conservador como *La Época* no extraña el juicio negativo que merece el intento de personificar en doña María «la raza castellana en aquellos días de anárquica revuelta, vacilante entre su veneración a la realeza y su admiración por don Álvaro». Ya en tono jocosos, considera, por ejemplo, que «Esta doña María es un personaje originalísimo. Viuda, en

titud histórica del condestable que Marquina perfila en su texto, acude al cronista Pérez de Guzmán y a los romances, pero una vez más se remansa en los detalles menos sustanciales, como el rico ropón de Luna-Díaz de Mendoza en el cadalso, que viste en lugar de la capa negra de la que hablan las crónicas, o la candidez del condestable cuando pretende acoger a divino a doña María cubriéndola con su manto de maestro de Santiago, de cuya salvaguarda nada dice la historiografía al respecto.

Más drástico aún, si cabe, Ximeno Ximénez (1909: 2) repasa la biografía de don Álvaro y su relevancia en la corte de Juan II para reprochar a Marquina su falta de saber teatral, su ignorancia de autores y obras de enorme éxito, como *El haz de leña*, de Gaspar Núñez de Arce, *Locura de amor*, de Tamayo y Baus, o *El zapatero y el rey*.

El juicio de José Alsina, en el republicano diario *El País*, aborrecida el asunto desde una perspectiva más ajustada e insiste en que debe interpretarse la obra a partir del plan trazado por Marquina, no desde la comprobación estricta de la historicidad de un producto que es, en definitiva, espectacular y no histórico. Es así que la lectura del drama ha de hacerse —sugiere— en el contexto de la creación teatral de su autor. Como apenas un año antes con *Las hijas del Cid* en el Español, ahora en *María la Brava* salen a escena personajes escépticos y críticos en los que habrían

lugar de cubrir su cabeza con las tocas de la viudez, anda de fiesta en fiesta, adornada de vistosas galas, más propias, a la verdad, de dogatesa veneciana que de ricahembra de Castilla, y hasta, según en el drama se cuenta, baja alguna vez a la liza del torneo para darse de cintarazos con los esforzados jayanes...» (Zeda, 1909b: 1).

«cristalizado las particularidades de la raza». Este concepto, el de la raza, que en los años 40 servirá de altavoz para reivindicar el nombre de Marquina,¹⁴ es el que encarna la de Guzmán para hacer frente a la «descomposición negativa de la corte de Juan II», en una Castilla fatigada cuyas primitivas virtudes amenazan acabar en la «ruinosa esterilidad» que mancha este período final de la Edad Media que daba comienzo, literariamente hablando, con Rodrigo de Vivar (Alsina, 1909: 2). El dramaturgo buscaría, pues, a través de personajes reconocibles para el lector/espectador de la obra, evocar el espíritu de un momento colectivo, lo cual le lleva a alejarse de todo tipo de exigencia de verosimilitud histórica, historiográfica, literaria o legendaria, porque la suya «intenta llegar a una representación totalmente fantástica, en la que ningún personaje responda a un retrato histórico, sino que todos aparezcan como factores de un simbolismo complejo» (Alsina, 1909: 2).

La confrontación que Alsina descubre en el drama es la de Luna y doña María, por un lado, «y de otro a la revoltosa y encanallada nobleza de la época, cuya ruindad viene como a resumirse en el menguado organismo del príncipe heredero» (Alsina, 1909: 2). De ahí que, como Zeda, eche en falta un mayor protagonismo de los poetas de la corte, pero no por una cuestión de verosimilitud historiográfica, sino porque su grandeza y determinante papel en la historia de las letras hispanas hubiese aportado una mayor exquisitez al conjunto.

¹⁴ Pese a que, como acertadamente señala Dougherty (2005: 350), hay más Marquinas que el que circula por los manuales de literatura.

Laserna, en *El Imparcial*, zanja el tema al abordar la dialéctica historia-literatura desde un punto de vista literario y subraya que la imaginación del dramaturgo es libre de incorporar al relato histórico y legendario los ingredientes que considere adecuados, en tanto no busca el escritor la verdad, sino lo verosímil:

[...] el autor, tomando, ya de la historia, ya de la leyenda, perlas y sucesos para inspirarse en ellos, no ha adulterado su esencia, ni sus proporciones [...] con elementos semejantes o afines. [...] El supremo interés teatral del drama histórico está en razón directa de la calidad y universalidad de los personajes y de los hechos [...] (Laserna, 1909: 1).

Sin embargo, la erudición de espectadores y lectores no siempre permite plantear con coherencia, a juicio de Carlos Luis de Cuenca, la línea que separa lo verdadero de lo verosímil en la ficción protagonizada por personajes históricos, lo que devuelve el debate sobre la idoneidad de *Doña María la brava*, en tanto representante de un modo teatral nuevo, al punto de partida: ¿es el teatro «una cátedra para enseñar Historia» o es «su misión aduvertirla y destruirla?» (Cuenca, 1909: 355).

Parece evidente que la crítica coetánea no logró, por lo general, encajar el texto de Marquina en ninguna casilla teatral preconcebida, acaso porque se pensó que venía a «resucitar el drama histórico, que entre nosotros está, si no muerto, a lo menos en un profundo letargo» (Miquis, 1909a: VII), de ahí el desenfoque consecuente a la pertinaz insistencia en sus defectos como pieza

histórica.¹⁵ A ello contribuyó activamente la temática del propio drama, que llevaba a escena a uno de los personajes históricos más recurrentes en la literatura española, Álvaro de Luna, que el XIX había reescrito desde múltiples perspectivas políticas (liberal, carlista, anticarlista, republicana, conservadora...) y en todos los géneros, emblema además de una corte literaria cuyos frutos habían sido editados modernamente por primera vez a lo largo de ese siglo. De ahí que en algunas publicaciones se repase, al hilo del estreno de *Doña María la Brava*, la vida y fortuna del condestable, con el fin de «llamar la atención de la conciencia nacional hacia hechos pasados, que vistos a larga distancia, sin apasionamientos ni prejuicios, nos suministran enseñanzas aplicables a hechos presentes y datos para conjeturar sucesos futuros» (Zeda, 1909b: 1).

El lujoso edificio de la Princesa, sus empresarios y los dramas elegidos por estos (como *María la Brava*, cuyo planteamiento, y lo conecta, al menos en una lectura apresurada, con modelos históricos pretéritos) atrajeron a un público elegante, conservador, enemigo —a juicio de Miquis— de novedades y notas altas, de todo lo que se salía de una media tinta gris, apacible y tranquila, y para el cual, por tanto, «no podía hacerse un arte vigoroso y

15. Significativa es, a este respecto, la nota de prensa que EFE remite, entre otros, al *Eco Artístico*: «La última obra del excelente poeta Marquina es de lucimiento para todos: actores, pintor, escenógrafo, sastre... y en último término el autor. Hay en ella, ¡cómo no!, una concienzuda labor literaria; pero, en general, la obra es de una frialdad extraña al temperamento de un poeta como Marquina» (EFE, 1909: 6).

fuerte de tendencias sociales acentuadas: el arte explosivo, valga la frase, de los espíritus generosamente innovadores» (Miquis, 1909a: IV). Por contrapartida, la apertura del renovado teatro dejó libre a la nueva empresa del Español, hasta entonces bajo el arbitrio de los Guerrero-Mendoza, para dar cabida a los jóvenes talentos y a mayores audacias de pensamiento.

De esta forma, las nuevas y las viejas salas, los nuevos y los viejos argumentos, abandonan definitivamente la fisonomía decimonónica y contribuyen a encaminar a la escena española hacia la renovación formal y conceptual que caracterizará al teatro de los primeros años del siglo XX. Como señaló Enrique de Ocón, a quien ciertamente no le había agradado el drama, «así, así se rompen moldes anticuados. Aprendan Echegaray, Rubí y Eguilaz; vean lo que se traen estos modernistas» (Ocón, 1910: s. p.).

BIBLIOGRAFÍA

- A., «Teatro de la Princesa», *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, 8 diciembre, nº XLV, 1909, p. 335.
- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Educación y Deporte, INAEM, 2002.
- ALSINA, José, «Inauguración de la Princesa. *Doña María la Brava*», *El País. Diario Republicano*, 28 noviembre, nº 8140, 1909, p. 2.
- ANÓNIMO, «Por esos tablados», *El Globo*, 8 de octubre, nº 11874, 1909a, p. 3.

- «Princesa», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 223, 8 octubre, 1909b, p. 3.
- «Teatro de la Princesa», *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, 25 de octubre, 1909c, p. 453.
- «Teatro de la Princesa», *La Época*, 30 octubre, nº 21199, 1909d, p. 2.
- «Teatro de la Princesa», *La Correspondencia de España*, 1 noviembre, nº 18891, 1909e, p. 7.
- «Teatro de la Princesa», *El Imparcial*, 24 noviembre, XLIII, 24 noviembre, 1909f, s. p.
- «Los teatros. Las obreras y los soldados en la Princesa», *La Correspondencia de España*, 29 noviembre, nº 18919, 1909g, p. 7.
- B. A., «Balance teatral», *Mercurio*, 1 diciembre, nº 97, 1909, p. 2146.
- CABALLERO, P., «Crónica teatral», *La Lectura Dominical. Revista Semanal Ilustrada*, nº 815, 14 agosto, 1909a, p. 521.
- «Crónica teatral», *La Lectura Dominical. Revista Semanal Ilustrada*, nº 831, 4 diciembre, 1909b, pp. 778-779.
- CARAMANCHEL, «La semana teatral. Breve descanso. La Guerrero y Mendoza. El verso en la escena», *Nuevo Mundo*, nº 814, 12 agosto, 1909a, p. 6.
- «Teatro de la Princesa. Doña María la Brava. El ensayo general», *La Correspondencia de España*, nº 18917, 27 noviembre, 1909b, pp. 4-5.
- «Solemnidades teatrales. Inauguración de la Princesa», *La Correspondencia de España*, 28 noviembre, nº 18918, 1909c, p. 6.
- CUENCA, Carlos Luis de, «Crónica de teatros», *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVI, 1909, pp. 351-358.
- DOUGHERTY, Dru, «El teatro civil de Alejandro Marquina. Doña María la Brava (1909)», en Serge Salün, Evelyne Ricci y Marie Sal-

- gues, eds., *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 347-363.
- EFE, «Teatros», *Eco Artístico*, 2 diciembre, nº 5, 1909, p. 6.
- HERNÁNDEZ BERMÚDEZ, R., «Crónica teatral. Princesa», *La Correspondencia Militar*, 29 noviembre, nº 9751, 1909, pp. 1-2.
- L., «De teatros. Guerrero-Mendoza», *El Liberal*, 25 noviembre, 1909, p. 2.
- LASERNA, José de, «Los teatros», *El Imparcial*, 28 noviembre, nº 15348, 1909, pp. 1-2.
- M., «Crónicas madrileñas. Los miércoles de la Princesa», *La Época*, 2 diciembre, nº 21232, 1909, p. 1.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «Doña María la Brava», en Luciano García Lorenzo, ed., *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 155-177.
- MIRQUIS, Alejandro, «Crónica», *Comedias y Comediantes*, 1 diciembre, nº 3, 1909a, pp. IV-V.
- «La Semana teatral. Doña María la Brava. En Barbieri», *Nuevo Mundo*, 9 diciembre, 1909b, s. p.
- OCÓN, Enrique de, «Zoco literario», *Madrid Cómico*, II junio, 1910, s. p.
- SÁNCHEZ ROJAS, José, «Cosas de Castilla. Doña María la Brava», *Alrededor del Mundo*, 15 diciembre, 1909, pp. 417-418.
- XIMÉNEZ, Ximeno, «Teatro de la Princesa», *El Globo. Diario Independiente*, 29 noviembre, nº 11918, 1909, p. 2.
- ZEDA, «Veladas teatrales», *La Época*, 28 noviembre, nº 21228, 1909a, p. 1.
- «Enseñanzas de la Historia. Don Álvaro de Luna», *La Época*, 8 diciembre, nº 21238, 1909b, p. 1.