ALGUNAS FUENTES PERIODÍSTICAS PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO DE FRANCISCO DE VIU[1]

SOME SOURCES FOR THE STUDY OF THEATRE FRANCISCO VIU

Ángel ALMARCHA ROMERO

Universidad de Castilla La Mancha / Grupo de investigación del SELITEN@T
Angel.Almarcha@uclm.es

Resumen: Haciendo uso de las fuentes que el periodismo proporciona, este artículo analiza rasgos de la vida y de la obra de Francisco de Viu, un dramaturgo del teatro social de preguerra poco conocido por la crítica, pero admirado y respetado dentro del ambiente literario de la época. A través de un recorrido por diferentes secciones culturales del periódico *ABC*, descubrimos un texto autobiográfico, una noticia necrológica y numerosas autocríticas y críticas teatrales que, sin duda, amplían la información conocida acerca de este insigne autor y nos permiten valorar el alcance de su éxito como dramaturgo representativo del teatro social.

Abstract: By using sources that journalism provides, this article discusses features of the life and work of Francisco de Viu —a playwright of pre-war social drama little known by critics, but admired and respected within the literary atmosphere of the time. Travelling through different cultural sections of the newspaper *ABC*, we came across an autobiographical text, an obituary, and numerous self-critical and dramatic criticisms. These,

[1] Este trabajo se inserta en las actividades del SELITEN@T, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo.

undoubtedly widen the information known about this famous author, and also allow us to value the extent of his success as a representative social drama playwright.

Palabras clave: Francisco de Viu. Teatro social. Periódico. Autobiografía. Autocrítica.

Key Words: Francisco de Viu. Social Theater. Newspaper. Autobiography. Criticism.

1. Pórtico

La función social del periodismo de recopilar, procesar y difundir noticias, con el fin de informar, persuadir o entretener, puede ser utilizada en la literatura para recabar datos que aporten informaciones verídicas que se alimenten de hechos reales o que busquen dar cuenta de una historia. Por este sencillo motivo he encaminado mis pasos a dilucidar, mediante las posibles fuentes literarias que el periodismo aporta, nuevos datos que nos permitan ampliar el caudal informativo de la vida y la obra de un autor bien desconocido pero de grandes resonancias dentro del ambiente teatral de su época: Francisco de Viu Gutiérrez.

En las siguientes páginas, tras situar a esta figura dentro del contexto teatral de principios del siglo XX, presentaré brevemente un estado de la cuestión sobre lo que la crítica ha venido diciendo acerca de su vida y de su obra, para después exponer aquellos datos más relevantes que nos permitan reconstruir su vida mediante un escrito autobiográfico publicado en el diario *ABC*. A estas fuentes se suman también numerosas autocríticas que ofrecen no menos importantes pistas para la interpretación de muchas de sus piezas. En definitiva, una recopilación de fuentes periodísticas que profundizan en el conocimiento del teatro de Francisco de Viu.

2. Francisco de Viu y el teatro social

La crítica ha venido considerando a Francisco de Viu un autor representativo del teatro social de preguerra, revolucionario o reformista, en función de las distintas clasificaciones que algunos críticos han señalado. García Pavón (García Pavón, 1962) agrupa a los dramaturgos que cultivaron este tipo de teatro en diferentes tendencias. En su primer trabajo de 1962 en el que establece el canon del teatro social, por lo que se refiere a la preguerra, señala una corriente de teatro social revolucionario (Galdós, Dicenta, Ángel Guimerà, José Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, José López Pinillos, Julián G. Gorkin y Francisco de Viu), y otra, más escasa, de teatro contrarrevolucionario (V. Alonso Martín, Adolfo Marsillach, P. Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández). Por su parte, Antonio Castellón (Castellón, 1994) distingue entre autores renovadores (Galdós, Clarín y Dicenta), inmovilistas (Adolfo Marsillach), reformistas (López Pinillos, Oliver, Francisco de Viu y otros) y revolucionarios (Jaime Firmat, Fola Igúrbide).

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de teatro social de preguerra? A comienzos del siglo XIX irrumpe en España el teatro social, que supone una gran novedad porque rehabilita la importancia dramática del pueblo en escena y, además, con una nueva preocupación hasta ahora ignorada: la justicia social. Se considera el verdadero creador de este teatro a Joaquín Dicenta y en él participan diversos dramaturgos, entre los que destaca

Francisco de Viu. La mayor parte de la crítica coincide en considerar el teatro social como aquél en el que se dramatiza la lucha de clases de una forma más o menos enmascarada; otros hablan de realidades dramáticas en que están interesados los grupos humanos, otorgando un papel secundario al tema de la lucha de clases. En cualquier caso, estamos ante una nueva tendencia que subraya el papel del pueblo en la escena y donde las diferencias entre las clases sociales están muy acentuadas. Junto a lo social en este tipo de teatro, hay que destacar también la importancia de lo melodramático como rasgo definitorio. Así, los dramaturgos no solo tratarán de convencer racionalmente al público acerca de la bondad de ciertas ideas progresistas sino que, además, presentarán personajes y situaciones melodramáticas que apelen al sentimiento y a las emociones. Esta exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, si nos referimos a Francisco de Viu como un dramaturgo de tendencia reformista, deberíamos acotar aún más los rasgos que definen esta vertiente con el fin de situarlo en su contexto teatral. Antonio Castellón en su obra *El teatro como instrumento político en España (1895-1914*) señala los más importantes (Castellón, 1994: 139-140):

1. La aguda crisis española, tanto política como económica, la inestabilidad política, la falta de previsión económica, la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura, hacen que una serie de hombres adopten una postura crítica que denuncia la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas.

2. El reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, de izquierda republicana. Estos hombres tienen una dolorosa conciencia del atraso cultural y económico de España y adoptan la decisión de contribuir con sus obras a superarlo.

3. Les preocupa la realidad social española. No es posible resolver la situación política sin una previa reforma social, basada en una reestructuración de la propiedad agraria. Les preocupa la incultura del pueblo español, sus vicios, su mentalidad. Y desean contribuir al cambio, a la evolución.

4. Las figuras que adoptan esta posición son: Joaquín Riera i Bertran, J. Capella, Ramón i Vidalés, Torrendell, Josep Pous i Pages, Santiago Rusynol, Puig i Ferreter, López Pinillos, Federico Oliver, Francisco de Viu.

Por tanto, en muchas de las obras de Francisco de Viu, escritas todas ellas con un estilo claro y fluido, se observan atisbos de una temática de carácter social en la que los personajes protagonizan enfrentamientos diversos contra aquellos que dificultan sus propias aspiraciones personales y tratan de luchar contra las injusticias a las que se hallan sometidos. Gran conocedor de los recursos escénicos, define a la perfección los caracteres y ofrece, sin duda, una especial singularidad que estriba en aquellos ingredientes que conforman un teatro popular con intención de denuncia social. Estamos ante un teatro reflejo de situaciones cotidianas, a menudo dramas sociales donde son habituales los problemas de honor —secuela de los viejos dramas barrocos siempre presentes en la literatura popular—, con una gran maestría en el estilo y en el uso del lenguaje. En definitiva, rasgos que definen

lo social en el teatro, acompañados de elementos melodramáticos en los que la exageración de los sentimientos, la grandilocuencia y el patetismo están a menudo presentes.

3. ¿Qué conocemos de Francisco de Viu?

Si bien es verdad que la dramaturgia de Francisco de Viu no ha merecido una especial atención dentro de los estudios sobre teatro, antes de hacer un breve recorrido por las fuentes periodísticas a las que haré referencia por tan valiosas informaciones, sería conveniente detallar lo que la crítica ha venido diciendo acerca de su figura, así como situar la vida y la obra de este autor en su contexto literario.

Al adentrarnos en el estudio de un autor a mi juicio tan olvidado en lo que a bibliografía sobre su vida y obra se refiere, sorprende la escasa información que los manuales de teatro y de literatura nos proporcionan, sobre todo en comparación con la de otros dramaturgos coetáneos como José Fola Igúrbide, José López Pinillos o Marcelino Domingo. Solamente hallamos unos breves apuntes sobre su vida y obra en Antonio Castellón: *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)* (1994). Encontramos algunas referencias a su teatro en el estado de la cuestión sobre el teatro social que hace Antonio Fernández Insuela: "El teatro social", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. II (2003: 2012-2017). Dedica aquí algunas líneas a cada uno de estos autores mencionados; sin embargo, solo menciona el nombre de Francisco de Viu como autor representativo del teatro de la "cuestión social" y no aporta datos concretos acerca de su teatro; también ha sido mencionado por otros críticos que se han interesado por el tema en sus trabajos monográficos: Francisco García Pavón: *El teatro social en España* (1962); Rodríguez Alcalde: *Teatro español contemporáneo* (1973), que comenta el trasunto de una de sus obras más importantes, *Peleles*. Francisco Ruiz Ramón o César Oliva ni siquiera lo mencionan en sus respectivas historias del teatro. Y si los datos que recogen estas obras son escasos, aún menos información aportan las historias de la literatura. Tan solo hacen una mención a su figura Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres en su *Manual de Literatura española* (1980).

Conocemos, por otra parte, vagas alusiones a su figura en otras obras. Por ejemplo, en el libro de Javier Huerta Calvo y otros autores, *Teatro español [de la A a la Z]* hallamos una breve referencia a la vida y la obra de Francisco de Viu:

> *Francisco de Viu (Naval, Huesca, 1883-Madrid, 1932): Dramaturgo. Trabajó como periodista. Es autor de una serie de melodramas de temática social: Andalucía, Los humildes, Así en la tierra, Lo imprevisto, La noria o Sonata, entre otros títulos. Con Antonio Paso escribió el juguete Marcelino (Huerta, Peral y Urzáiz Tortajada, 2005: 749).*

En esta misma línea, Ricardo Gullón, en su *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, aporta también los siguientes datos[2]:

[2] Los datos sobre este autor recogidos tanto en la obra de Javier Huerta Calvo como en la de Ricardo Gullón han sido contrastados con las informaciones recabadas *a posteriori* en la prensa.

> *Viu, Francisco de (Naval, Huesca, 1883-Madrid, 1932). Periodista. En su teatro encara, con una actitud propia del melodrama, algunas cuestiones sociales, como la lucha de clases. Destacan en su producción, bastante amplia, obras como Así en la tierra…, Peleles, Los humildes y La novia (Gullón, 1993: 1743).*

No obstante, la información proporcionada por estas fuentes no nos permite valorar el verdadero alcance de su teatro, un éxito que viene avalado por singulares aportaciones que merecen ser destacadas. Escribió casi una veintena de comedias, la mayor parte de las cuales se mantuvieron en cartelera largas temporadas, aunque es justo reconocer que otras no gozaron del aplauso del público. Entre sus títulos destacan *Feria de amor*, *Las nubes*, *Así en la tierra*, *La flor de Córdoba* (una de sus mejores obras), *La noria*, *Hacer el amor*; *Catalina María Márquez* y *Peleles*, estrenada en Madrid en 1930 y en Buenos Aires en 1929. Otros datos no menos importantes su contribución al género de la novela y la traducción al español de algunas obras dramáticas extranjeras. Además, a lo largo de su trayectoria como periodista, tenemos constancia de algunas entrevistas a personajes ilustres de la época, entre los que destacan Gregorio Marañón o Ramón Gómez de la Serna.

4. Las fuentes periodísticas

4.1. Su autobiografía

Conocida la trayectoria teatral de este autor y las referencias a su figura que la crítica ha aportado, habría que preguntarse acerca de las posibilidades que el periodismo nos proporciona como fuente para el estudio de su vida y de su obra; y en este sentido adquiere especial relevancia la autobiografía, un género que adquirió especial protagonismo a lo largo de la primera mitad del siglo XX por su difusión por su difusión en prensa, gracias a la cual conocemos datos destacados de numerosas figuras del teatro de la España de comienzos del siglo XX, entre ellas la de Francisco de Viu.

Una de las mayores dificultades que entraña la tarea de recabar datos concretos sobre la vida de cualquier sujeto es, sin duda, confirmar la veracidad de las fuentes. Por ello, quizás el testimonio que más pone el acento en la propia existencia, en la historia de la personalidad de un individuo, es la autobiografía, género que desde antiguo ha venido utilizándose como fuente histórica por la veracidad de su mensaje; y es que, al presentarnos a un autor real, identificado con el narrador del discurso, la autobiografía se separa del campo de la ficción, pues el narrador —persona real— actúa con sinceridad en la propia construcción de la identidad del yo. Es más, la práctica introspectiva y la descripción sincera de sentimientos y acciones sirven de base para profundizar en el descubrimiento de nuevas informaciones que ayudan a reconstruir la biografía de cualquier personaje destacado.

Subrayo, pues, la importancia de indagar en las autobiografías que estén a nuestro alcance porque —como ya he señalado— la relevancia de estas fuentes adquiere especial significado cuando nos adentramos en el ambiente teatral de la España de la primera mitad del siglo XX. En general, y teniendo en cuenta el reconocido éxito que muchos dramaturgos tuvieron durante este periodo, son numerosas las personalidades del mundo del teatro de las que podemos conocer, en primera persona, rasgos específicos de sus vidas gracias a la sección cultural del periódico *ABC* "Los autores pintados por sí mismos". A lo largo de este

espacio desfilaron figuras tan relevantes como Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Antonio Paso, Eduardo Marquina, Fernando Díaz de Mendoza, Emilio Thuiller, Joaquín Abati y Antonio Rusiñol, entre otros. No cabe duda de que son todos relatos autobiográficos escritos en retrospectiva, en los que personajes ilustres del momento narran acontecimientos relevantes de su vida y que constituyen una auténtica fuente para conocer de primera mano sus vivencias, sus aportaciones y sus éxitos.

En este contexto destacaré la importancia de un texto autobiográfico publicado en esa sección cultural, que me servirá para trazar unas pinceladas de la vida y de la obra de Francisco de Viu. No obstante, como fuentes para el estudio de algunos datos biográficos, descubrimos, no solo una autobiografía dentro de la sección del diario *ABC*, "Los autores pintados por sí mismos" (Viu, 1929a: 10) donde relata aspectos interesantes de su vida y obra, sino también una noticia necrológica (*ABC*, 12 de abril de 1932: 31) que nos permite situar la fecha exacta de su fallecimiento y descubrir la repercusión que tuvo en la época.

Además, en lo que respecta a su obra dramática, no son pocas las informaciones y noticias teatrales que este mismo diario publicó durante la trayectoria teatral de Paco Viu. A continuación, explicaré aquellos datos más significativos que su testimonio nos aporta.

Aragonés de nacimiento, Francisco de Viu nació en Naval (Huesca), el 9 de diciembre de 1883. Pasó su infancia en Barcelona y en Córdoba su primera juventud, trasladándose después a Granada, donde estudió el bachillerato y parte de la carrera de Derecho, que termina, doctorándose después en Madrid. Descubrió su pasión por el teatro en su más tierna infancia, actividad que se convertirá en su gran vocación. Desde su infancia, su inclinación por el teatro le llevó a trabajar en él como aficionado:

> *Abogado —¡cómo no!— con ribetes judiciales. Pronto mi liberación de tan trascendentes menesteres para atender al sarampión literario que allá por los comienzos de este siglo, que tanta prisa tiene en envejecer, me atacó con fiera saña. Y, sobre todo, la fiebre enloquecedora del teatro (Viu, 1929a:10).*

Su carrera periodística se inició en *La Acción*, continuó en *La Nación* y terminó, aún joven, *en La Voz*. Colaboró con cierta frecuencia en la prensa, siendo redactor de varias publicaciones. A lo largo de su trayectoria periodística, escribió numerosos artículos y entrevistas, entre las que descubrimos una realizada a Gregorio Marañón, lo que indica que tuvo contacto con personajes ilustres de la época. Así se nos da la noticia de su dimisión como redactor de *La Nación:* "Nuestro querido compañero en la Prensa D. Francisco Viu nos ruega demos la noticia de que ha presentado su dimisión de redactor de *La Nación*" (*ABC*, 3 de junio de 1927: 20). Es también autor de varios libros y publicaciones.

Frecuentó las tertulias literarias y en 1912 estrenó en Madrid su primera obra dramática, si bien se había representado ya en Guadalajara (1907), *Feria de Amor*. Se codeó con figuras importantes del mundo del teatro como Manuel Machado, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Los hermanos Álvarez Quintero, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, etc. Así consta en los homenajes recibidos con motivo del éxito de sus obras, lo que refleja su activa participación en el ambiente literario y teatral de la época; llegó a ser una figura bien reconocida y valorada por el público y por sus coetáneos. Tenemos noticia, por ejemplo, de su participación en la comisión organizadora del homenaje al poeta Francisco Villaespesa, junto con Maximiliano Clavo y Emilio Olmedo, celebrado en enero de 1932:

Ya es definitivo el programa de la función-homenaje al gran poeta Francisco Villaespesa que se celebrará mañana, lunes, en el teatro Español, y a la que asistirá el presidente de la República.

El espectáculo, que comenzará a las diez y media de la noche, será este:

Representación por el insigne actor Enrique Borrás y su compañía El alcalde de Zalamea; breves palabras, ofrecimiento del homenaje, por Francisco de Viu (…) (ABC, 13 de enero de 1932: 16).

Destacó por su fina sensibilidad y por el fervoroso amor que sentía por su patria chica, Córdoba. Produjo obras diversas, demostrativas de este sentimiento profundamente arraigado, de las que destacan *La flor de Córdoba* y *Catalina María Márquez*, aplaudidísimas en distintos escenarios.

El diario *ABC* da cuenta en diferentes noticias informativas de su reconocimiento como gran figura del teatro: "Poco a poco se destaca en nuestra vida teatral este joven comediógrafo, cuyo porvenir aseguran sus recientes y felices producciones" (*ABC*, 30 de mayo de 1929: 13); "Francisco de Viu es uno de los comediógrafos jóvenes que más firmemente caminan hacia la notoriedad" (*ABC*, 18 de marzo de 1928: 66).

Como él mismo explica, la emoción más intensa de su vida fue la primera representación teatral que presenció, *La guerra santa*, estrenada en Barcelona en 1888, cuando aún no había cumplido los cuatro años. Se trataba de una zarzuela que le produjo "un calenturón de cuarenta grados" —según él mismo define—, una reacción emotiva que alarmó mucho a sus padres y que a él le siguió alarmando durante toda su vida.

Sus primeras andanzas por los escenarios fueron en calidad de aficionado, alternando con los estudios del Bachillerato, en Granada. Debutó con el *Tendia*, de *El puñal del godo*, que años después fue un gran éxito que casi lo consagró en un personaje de *El patio*. Después, entreverado con el severo oficio de administrar justicia, cosechó más éxitos en todo el repertorio benaventino y quinteriano. No obstante, el propio autor aunque reconoce sus éxitos, habla también del poco interés que suscitaron algunas de sus obras: "hace quince años advertí que se iba mi galanura y me retiré, sin que el juicioso ejemplo haya servido de precedente en el arte escénico haya servido de precedente" (Viu, 1929a: 10). Sin embargo, nunca renunció a su aspiración de autor, nacida con este siglo y reconocida por sus compañeros dramaturgos, Paco Villaespesa o Felipe Sassone, entre otros.

Su primer estreno, en el año 1912 fue en el teatro de los Niños, teniendo como padrino a Jacinto Benavente, al que con ese motivo conoció. Después de ello vendrían sus difíciles relaciones con los empresarios que define de la siguiente manera:

¡Y de aquí en adelante el trágico noviciado, convertido en hombre-yunque a disposición de los golpes de los hombres-martillo, o sean los empresarios!.

Otro estreno que gusta, pero como no da pesetas a la Empresa nada resuelve… Otro que pasa… Otro que patean rabiosamente y hace perderlo andado… Otro después de muchísimas fatigas… Luego La flor de Córdoba, que desarruga entrecejos y da dinero… En fin, veinte sustos mortales en veinte estrenos, y… así hasta que Dios sea en llamarme, anhelando avanzar y temeroso de no conseguirlo (Viu, 1929a: 10).

Sin duda, sus palabras reflejan la imagen de un hombre entregadísimo al teatro, por el que sentía una gran pasión y un profundo amor, una "calentura" que sintió en el momento en que tuvo su primer contacto con la escena teatral y que arrastrará hasta el fin de sus días:

> *Se dice entre la gente de tablas que el que rompe un par de zapatos en el teatro ya no sabe vivir sin él. Yo, en diecisiete años, sin contar los de actor honoris causa, he roto muchos. ¡No tengo salvación…! Amor, sí; amor de todos mis amores. ¡He dejado tanto…! Juro a ustedes que aquella calentura de cuarenta grados que me ocasionó la primera obra teatral que vi se reproduce en el estreno de cada comedia mía, pero también les juro que sin esa fiebre no sabría vivir, y que no quiero ser más que autor dramático.*
>
> *¡De nacer en tiempos de Nerón, hubiera nacido para mártir del Cristianismo! (Viu, 1929a: 10).*

Las reacciones a la noticia de su muerte nos demuestran el cariño y el respeto que el público del momento le profesaba. A lo largo de su labor periodista y literaria, se granjeó el cariño de todos por su ponderación, espíritu justo y comportamiento cabal. Dentro de la profesión, su pérdida, que nadie podía sospechar, porque la naturaleza de Paco Viu, joven aún, era propicia a todas las resistencias, produjo un gran pesar. Su viuda, María López Terrer y sus hermanos sintieron profundamente su pérdida. A continuación reproduzco la noticia necrológica completa:

> *Después de hallarse veinte días en cama, y a consecuencia de habérsele presentado una septicemia, dejó de existir anteayer en Madrid el culto escritor y notable periodista don Francisco de Viu. Actualmente pertenecía a la Redacción de La Voz, y por las simpatías y afectos generales con que contaba su muerte ha producido hondo sentimiento.*
>
> *Francisco Viu, autor teatral de fina sensibilidad, sentía un fervoroso amor por su patria chica, Córdoba, en donde había nacido, y produjo obras diversas demostrativas de este sentimiento profundamente arraigado, de las que destacaron La flor de Córdoba y Catalina Márquez, aplaudidísimas en distintos escenarios.*
>
> *Afable, bondadoso, intachable caballero y excelente camarada, a lo largo de su labor periodística y literaria, primero en La Acción y más tarde en La Nación, se granjeó el cariño de todos por esa ponderación, espíritu justo y comportamiento cabal.*
>
> *Dentro de la profesión, esta pérdida, que nadie podía sospechar, porque la naturaleza de Francisco Viu, joven aún, era propicia a todas las resistencias, ha producido un gran pesar, al que nosotros nos asociamos de todo corazón, enviando a la viuda, doña María López Terrer, y a los hermanos del llorado compañero la expresión de nuestra profunda condolencia (ABC, martes 12 de abril de 1932: 21).*

4.2. Autocríticas y críticas

Pero su escrito autobiográfico no es la única fuente directa de que disponemos para el conocimiento de aspectos biográficos de gran relevancia, así como para medir la magnitud de su trabajo como dramaturgo. No faltan otras fuentes también periodísticas que nos acercan aún más a él; me refiero a las autocríticas de algunas de sus piezas clave publicadas también por el periódico *ABC*. Veamos, pues, aquellas más importantes.

La última gran obra con la que curiosamente más éxitos cosechó fue *Peleles*, estrenada en Madrid en 1930. Recibió también el aplauso del púbico americano, pues fue representada en 1929 en ciudades como Buenos Aires o Santiago de Chile.

Sus personajes representativos son la hembra, el golfo y el señorito. Este, en una noche tediosa, consumidas las horas en estúpida bacanal, invita, a la salida del "cabaret", a uno de aquellos golfos sin nombre y sin hogar a cenar en su casa en la deslumbradora compañía de sus amigas y amigos. Gran festejo, inesperada diversión para aquellos mundanos y un cuento de las mil y una noches para el asombrado comensal, que, sacia, hasta la hartura todas sus apetencias irrealizables. Pero aún va más lejos de la broma. El sin fortuna es un mozo simpático, listo y bueno. En un momento ha sabido captarse la confianza de todos. El señorito le cede su casa por un mes. El será dueño absoluto de ella, y durante ese tiempo proveerá a todos sus gastos. A su servicio quedará su propio criado. Tendrá cuanto desee. ¿Puede concebir mayor ventura? ¿Y el golfo comienza a vivir una vida fastuosa, como el vagabundo de Oriente a quien el emir hizo soñar también con el poder y la riqueza?

La transformación del golfo es completa. Bien pronto adquiere el aire y la distinción de un señorito. El cuidado atavío de su persona realza sus naturales gracias, acentuando sus varoniles rasgos. Falta para su felicidad la aventura. Y la aventura enlaza en los mismos insatisfechos deseos de un amor desconocido al romántico caballero del hampa, pues tal procede en sus impulsos, y a la entretenida de su protector. Son dos vidas afines que pretenden remontar su vuelo hacia el ideal que no lograron. Sin embargo, su actitud en el despertar de la ficción vivida ha de parecer absurda y grotesca a los inventores de la broma que contra "los peleles" se vuelven entre burlas que enloquecen al golfo, armando su brazo contra el señorito. Pero el hecho no se consuma, aunque el sentido simbólico de esta tragicomedia aparezca bien claro en la intención del autor.

En una autocrítica publicada en el diario *ABC*, Paco Viu deja constancia de su recepción fuera de nuestras fronteras:

> *Si intentara hacer una autocrítica, aun a pesar mío, sería insincero en la presente ocasión: esta tragicomedia —creo que tal es porque la tragedia culmina en el momento de la farsa— recorrió ya muchos escenarios de América.*
>
> *Antes del estreno puede hablarse de los propósitos; después de sancionada una comedia por el público ya no tienen valor más que las realidades.*
>
> *Fueron amables con Peleles los americanos y entusiasta su crítica, que acaso atisbó más allá de mis intenciones, concediéndole una jerarquía literaria que yo no me propuse, entusiasmo de aquellos escritores que nunca olvidaré, porque, huyendo de la mendicidad literaria, tan de españoles por aquellas tierras, me mostré huraño en exceso con críticos y periodistas, tan gentiles, que hasta agradecieron después mi pecado de soberbia, elogiando el inusitado salvajismo.*
>
> *Tal comportamiento dio el delicioso fruto de la sinceridad absoluta en ellos: en mí, la vanidad de los elogios no hurtados que nos hace eternamente agradecidos y la alegría de encontrar en las negruras desorientadoras de la ruta luz que responde a la de nuestro espíritu y amores que recogen con amor, el amor de nuestro entendimiento.*
>
> *Peleles no quiso ser, y aún sigo creyendo que no lo es, una comedia más al uso y abuso. Puse en ella algo de juego y unos caireles de fantasía: ¿lográse todo…? Allí, sí; pero como soy español y ni aun en los tristes últimos años padecidos renegué de serlo y para España*

escribo, a pesar de las golosinas con que público y escritores americanos agasajaron mi vanidad, a este mi público y mi crítica me someto de antemano.

Y… nada más. Si, algo que en esta ocasión es solo justicia y quier hacer constar en letras de molde y no en la intimidad de bastidores y saloncillo; María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero, pareja excelentísima en juventud, arrestos y entusiasmo, son insuperables intérpretes. En María y Fernando, Peleles encontró cuanto precisaba y algo más que dio por añadidura la generosa colaboración de estos dos artistas: fe y amor en la comedia.

María y Fernando son la ilusión y la esperanza lograda de los que en nuestras comedias hemos puesto la esperanza y la ilusión de toda nuestra vida (Viu, 1930a: 10).

Sobre esta obra, Rodríguez Alcalde sostiene que estamos ante una comedia de "el demimonde madrileño" (Rodríguez Alcalde, 1973: 113-114), cuya representación estuvo acompañada en su día de algunas innovaciones plásticas (un decorado movible) que eran simplemente accesorias. Pero no deja de percibirse un punzante realismo en la serie de personajes y personajillos callejeros y cabareteros; el eterno tema de la mujer perdida, y encontrada por el amor, se salva de la posible cursilería por la delicadeza de rasgos del personaje.

Además de la autocrítica, en el mismo diario no faltan reconocimientos de su gran obra:

Francisco de Viu, autor de entonada y brillante calidad literaria, muchas veces probada en obras de excelente éxito de público y de crítica, ha dado con esta tragicomedia, estrenada en el teatro Español, un paso de avance, grande y seguro, en su carrera dramática. En el pensamiento que da vida a Peleles, en su asunto, en su desarrollo sobrio y rectilíneo y en su desenlace, donde la tensión dramática se resuelve en un fino tono de delicado lirismo, hay originalidad, emoción, regusto de irónico humorismo, nobleza de intención y acierto de logro.

Peleles, suavemente tintada, además, de anhelo simbolista, obtuvo desde las primeras escenas un éxito entusiasta, refrenado cumplido del que ya obtuvo al ser estrenada en tierras de América, durante la última excursión de esta misma compañía.

María Guerrero fue la gran actriz de siempre, y Fernandito Mendoza, admirable de comprensión y justeza en su difícil papel. Fueron bien aplaudidos en justicia Vargas y Juste, que, como los demás, coadyuvaron al acertadísimo conjunto.

Excusado es decir que la escena fue servida con la tradicional esplendidez y justeza de d. Fernando Díaz de Mendoza (ABC, 30 de marzo de 1930: 68).

Otro de sus grandes éxitos fue *Lo imprevisto*. Así conocemos gracias a la prensa el éxito de esta obra, estrenada el 1 de marzo de 1929 con la compañía Alba-Bonafé: "Francisco de Viu, uno de nuestros mejores autores jóvenes, acaba de lograr otro franco éxito con su comedia *Lo imprevisto*, estrenada en el teatro Alkázar" (*ABC*, 10 de marzo de 1929: 57). Se trata de una comedia ingeniosa con cuatro parejas de enamorados, cuya presentación en el acto primero suscita enseguida el interés del público y le apercibe para seguir, entre burlas y veras, las alegres incidencias de amor y fortuna. Los personajes de la obra traman, en el acto primero, sus proyectos, con la intervención del egoísmo o del autor. Algunos piensan realizarlos en un futuro inmediato; otros desisten definitiva y desesperadamente de su logro. La fortuna, lo imprevisto, dará al traste con todos los propósitos y cambiará las parejas

o justificará de muy diferente manera los enlaces matrimoniales. Obsérvese lo que el propio Francisco de Viu nos dice acerca de la estructura en la autocrítica que hace de su propia obra:

> *Una comedia sin importancia.*
> *No busqué el asunto, ni medité la estructura, ni aun siquiera me propuse ambientarla.*
> *Los muñequillos en ella danzan y gesticulan, acaso un poco charlatanes, vinieron solos: de aquí y de allá; algo dislocadamente. Los conocí en diversas ocasiones, y un día, de pronto, en zarabanda, incongruente, acudieron a mi memoria. Me hizo gracia el encuentro, por lo impensado, y con ellos hilvané la comedia alrededor del mandato que parecía traerlos, lo imprevisto (Viu, 1929b: 10).*

No resulta menos interesante otro de sus títulos más conocidos, *La flor de Córdoba***,** una excelente comedia de costumbres andaluzas, empapada de esencia popular y de legítima y bulliciosa gracia expresiva. Se publicó junto con *Así en la Tierra* en una edición titulada *Andalucía*. Estrenada en el teatro Romea el 19 de febrero de 1923, es un ejemplo de cómo Paco Viu domina la pintura realista y vigorosa de tipos representativos y de ambientes populares. Cuenta la historia de una mocita que quiso ser buena y no lo pudo ser, porque la trágica órbita de sus destinos puso ante ella un hombre funesto que envenenó su vida, malogrando sus juveniles esperanzas, su derecho a ser feliz y a ser amada como otras mujeres que quizá no pusieron tanto en el deseo. Ella, con el más terrible fracaso de sus ilusiones hubo de allanarse tristemente a ser en la vida de ese hombre la veleidosa pasión que empieza con grandes y prometedoras palabras y acaba con el más humillante desprecio. Y cuando el azar la entregó en brazos de otro hombre, bueno y generoso, y vio cómo ante él se abría su corazón a las delicias de un amor inefable, que podría ser santificado algún día, una nueva decepción laceró su alma de un modo irreparable. Siempre entre ella y el Amor se alzó fatalmente la sombra de otra mujer que con títulos más autorizados, los de la mujer propia, la relegan a más subalterno plano moral. Ella, para todo el mundo, es la manceba, el amorío fácil, la aventura, el capricho; en una palabra, es ¡la… otra! Así se describen algunas impresiones del estreno de la obra:

> *Paco Viu, el cronista vibrante, que a diario nos ofrece aspectos múltiples de su talento, ha compuesto alrededor de esta piadosa dignificación de la mujer que todo lo sacrifica inútilmente un drama lleno de interés, de pasión, intenso y fuerte, que se produce con tanta habilidad como buen arte de comediógrafo, pleno de ambiente, de carácter y de color, en aquellas animadas escenas del ventorrillo cordobés, donde ocurren las más briosas escenas de la obra. La observación del natural se retratan tipos como el del viejo tratante, que, por cierto, interpretó con el mayor verismo el Sr. Aguirre, y en escenas como la de la juerga.*
> *En cambio, nos parece artificioso e innecesario para el postulado del drama, que debiera acabar con la muerte de José María, el momento final, en que Caprichito, la protagonista, se dispone a seguir al "amito". Por aquel pobre desgraciado no se puede sentir más que cristiana conmiseración. Pero, en fin, tan leve reparo no importa al éxito grande que alcanzó y alcanzará muchas noches en Romea el drama de Paco Viu, al que muy sinceramente felicitamos, porque su obra cálida y vehemente acusa un recio temperamento de dramaturgo (ABC, 20 de febrero de 1923: 23).*

Otra de sus grandes piezas es *Así en la tierra*, un drama social andaluz de tintes rústicos, abrumador, con sus conflictos sangrientos, representativo del teatro social revolucionario. La obra fue estrenada en el teatro de La Latina el 4 de octubre de 1920 y tuvo las siguientes resonancias:

> *Con una gran sobriedad y una no menor justeza de observación al trazar todos los personajes que intervienen en la obra, Francisco de Viu ha compuesto el drama que con el título que encabeza estas líneas se estrenó anoche en el teatro la Latina (..) (ABC, 5 de octubre de 1920: 16).*

Las costumbres andaluzas y la esencia popular y de bulliciosa gracia expresiva están presentes en su obra *Catalina María Márquez*, que, estrenada en el teatro Alkázar el 8 de marzo de 1928, nos ofrece una pintura realista de diferentes tipos populares. El hilo argumental es el siguiente: En un cuadro de admirable pintura andaluza —vino, coplas, mujeres, bullanga…—, se destaca la figura de la joven Catalina María Márquez, novia de Rafaelillo años atrás, pero casada por mal de amores con Juan Lucas, un hombre serio mucho mayor que ella; vive, pues, una gran tristeza al lado de un marido al que no quiere, ya que de quien realmente está enamorada es del joven Rafaelillo. Este, joven arrogante que se lamenta de haber perdido a la que fue su novia, no duda en cantar la famosa coplilla "Catalina María Márquez, —¿cómo has tenido "való" para echarte un novio nuevo estando en el mundo yo…?" (Viu, 1928a:6), con la que lanza con irónica letrilla el lamento de su despecho, algo que provoca el enfado de Juan Lucas.

La esencia de esta obra la explica muy bien el propio autor, quien hace una valoración de la misma en primera persona:

> *Las tribulaciones de Catalina María Márquez, casada por mal de amores con Juan Lucas; Juan Lucas, todo seriedad ecuánime, soportando con dignidad el cantar insolente; el autor anónimo de la copla, herido en la vanidad de su jactancia, que lanza con la irónica letrilla el lamento de su despecho, tenían espíritu y carne para vivir otra vez su indudable vida anterior.*
>
> *Y ellos mismos —las tres figuras centrales del fandanguillo—, y con ellos el ambiente andaluz, siempre propicio, y con uno y otros mi obsesión; un poco literaria, del nacimiento, proceso y vida de estos breves sucesos, lanzados al pueblo mismo, me llevaron a reconstruir de simplista manera la historia de la protagonista.*
>
> *Hago constar que ignoro la "verdad histórica" del fandanguillo, si es que existen auténticas referencias, y así pido disculpa a los que estén en el secreto, si mi versión resulta discrepante.*
>
> *La comedia es sencilla, ayuna de trucos y, desde luego, no pertenece a la isidrada superrealista. Y nada más. Dios sobre todo, y que al público soberano le agrade y divierta como a mí (Viu, 1928b: 10).*

Tras esta autocrítica, en un artículo titulado "Catalina María Márquez y la Verdad histórica" (Viu, 1928c: 77-78), podemos conocer un poco más de la famosa coplilla que desencadena el trasunto de esta comedia. Paco Viu habla de una misiva que recibió del auténtico autor del fandanguillo que inspiró su comedia, D. Andrés Marín Morón, desde Alosno, provincia de Huelva, en la que se nos da algunas pistas sobre su origen:

Muy señor mío: He leído en el ABC del 8 de marzo la autocrítica de su comedia Catalina María Márquez, en la que usted hace constar sinceramente que desconoce la "verdad histórica" del fandanguillo, como así es, en efecto.

Como soy el autor de la copla, aunque no tengo la pretensión de ser poeta, he de manifestarle que esta fue sacada con motivo de un caso sucedido en esta localidad, cuna del fandanguillo, y al objeto de que usted no ignore el origen de ella, tengo el gusto de hacerle la auténtica referencia.

El caso fue el siguiente:

Había en esta población, allá por el año 1890, un señor, tío mío, que tenía a su servicio, en calidad de criada, a una mujer viuda, de edad avanzada, llamada María Márquez, conocida por la tía Márquez, la que tenía una hija de veinticinco años de edad, llamada Catalina, soltera y de sentidos poco despiertos, que también servía como criada en otra casa. Las dos eran naturales de Paymogo, pueblo de esta provincia.

Por entonces vivía también en Paymogo un hombre llamado Juan Lucas, viudo dedicado al trabajo del campo, el cual tenía una hija de diez y seis años. Este Juan Lucas, que tampoco sobresalía por su listeza, tuvo la humorada de requerir por novia a su paisana Catalina, la cual aceptó; pero llegados estos amores a conocimiento de la hija de este, esta se opuso tenazmente, a fin de evitar el casamiento, pues decía que a su padre no le hacía falta casarse mientras ella "estuviera en el mundo", para estar bien asistido, razones que Juan Lucas no escuchó, casándose con Catalina.

Como la tía Márquez venía con frecuencia a casa de mis padres, estaba yo en antecedentes de este proceso matrimonial, y como cosa de muchacho saqué esta coplilla, alusiva al asunto, sin pensar que, pasado el tiempo, había de hacerse tan popular.

Este es el origen de la tal copla, que con sumo gusto se lo refiere y envía su afectísimo, s. s., q. b. s. m., Andrés Marín.

P. S. — Como hay otra copla que difiere, en parte, de esta letra, he de hacerle saber que la verdadera es la que consta en su comedia (Viu, 1928c: 77-78).

Pues bien, a propósito de esta carta reflexiona el autor acerca de la relación entre la historia real y la historia relatada, mostrando su satisfacción por no haber hecho un drama sangriento con Catalina María Márquez, coincidiendo así con las altas opiniones "que husmeaban la tragedia al socaire del famoso fandanquillo" (Viu, 1928c: 78). Por ello, esa carta le devuelve al autor la tranquilidad, pues dice que es un hombre bondadoso y que nunca se hubiera perdonado cometer una tragedia con la indefensa Catalina María Márquez. Así, tal y como nos explica el autor, la carta del auténtico autor del fandanguillo disipa sus dudas aflictivas, pues le tranquiliza mucho saber que esa popular letrilla no fue hija ni madre de ninguna tragedia. Además, lamenta la decepción de los que imaginaron la tragedia; de aquellos a los que pareció irreverente su versión del tema, más próximas a la realidad por inocente e inofensiva. Finalmente añade:

Y nada más, ya que la verdad histórica queda en su punto. Ella ha traído, como siempre, en su triste equipaje, la decepción para todos, y para mí, con la decepción, la alegría de que hice bien al no derramar sangre en mi comedia y de haberme aproximado algo a la psicología simplista de los protagonistas históricos del fandanguillo en los que de la ficción de mi intrascendente Catalina María Márquez (Viu, 1928c: 78).

La obra dramática de Francisco de Viu no está constituida únicamente por sus comedias originales, sino que su pasión por el teatro le llevó a conocer obras de dramaturgos extranjeros, cuyo interés por las mismas queda reflejado en algunas traducciones y adaptaciones que él mismo realizó. Un claro ejemplo es una comedia del escritor húngaro Loran de Orbok, *Casanova*, versionada en castellano por Francisco de Viu. Fue estrenada con muy buen éxito en el teatro Fontalba en 1930, puesta en escena con un lujoso aparato en la interpretación de la protagonista que tuvo un lúcido éxito, Camila Quiroga.

La figura del aventurero Casanova, plena de sugestiones, ha sido llevada a la escena, a la novela y a la pantalla. Juan Jacobo Casanova de Seingalt, impetuoso, mujeriego, cínico, gran poeta, elegante escritor, extendió por el mundo la fama de sus aventuras. Tan pronto se eleva en Venecia, en Parma, en París, a elevadas posiciones, como tiene que acogerse a una plaza de violinista en el teatro de San Samuel. El Papa le concede "La esquela dorada" poco después de su fuga de la prisión de los Plomos, aventura que le da asunto para una de sus obras. En 1767 estuvo en España. Visitó Madrid y acabó prisionero en la ciudadela de Barcelona. Dos siglos después de nuestro Don Juan Tenorio sube a los palacios, baja a las cabañas y deja también por doquier recuerdo amargo. Pero la realidad histórica, en este caso, presta una sugestión especial a las vividas aventuras del caballero de Seingalt, que a veces cae en los bajos fondos del otro caballero del abate Prevost, cuyo ambiente no puede menos de evocarse ante los cuadros trasladados anoche a la escena.

El escritor húngaro Loran de Orbok llevó al teatro algunos episodios de las memorias de Casanova, y D. Francisco de Viu ofreció la pulcra traducción en Fontalba. Tres actos de movimiento escénico, lleno de colorido, un poco cinematográfico, con la principal atracción de una lujosa postura escénica. Diríase que, así como hay obras que constituyen solo un pretexto para la partitura, Casanova parece ofrecer la ocasión propicia para el lucimiento de modistos, mueblistas y decoradores. Los lindos figurines venecianos, presentados con un gusto y una riqueza dignos de ser resaltados, tuvieron un éxito sorprendente. La sucesión de verdaderos cuadros plásticos —grupos de porcelanas que parecían surgir a cada momento de la naturalidad de los movimientos escénicos— compensaron a los espectadores de cierta languidez en las aventuras del caballero de Seingalt, que requerían mayor brío, impetuosidad y pasión. El público supo apreciar, no obstante, el fondo artístico de la obra del húngaro Orbok, y gustó de los momentos poéticos de la vejez del caballero galante, tema que está ya llevado a la escena en otras ocasiones (*ABC*, 22 de febrero de 1930: 35-36).

De esta obra encontramos una crítica del propio autor:

> *En realidad, podría ser esta una verdadera crítica, ya que en Casanova solo puse la sencillez de una traducción, absolutamente respetuosa; pero maestros tiene la Santa Madre Crítica y no sería discreta la intromisión.*
>
> *Lorán Orbok, el gran autor dramático húngaro, estrena su más querida obra en España después de muerto. Así lo han querido los hados, tan poco propicios en nuestro país para los verdaderos y puros artistas.*
>
> *El año 1918 nació este admirable Casanova. Desde entonces viajó mucho, tanto como en sus tiempos el auténtico aventurero italiano, Berlín, Viena, Varsovia, Londres y Nueva York le recibieron con entusiasmo, y valió a su autor un puesto preeminente entre los escritores de Europa.*

Tuvo Lorán Orbok exquisito tino y buen gusto al teatralizar la figura del caballero de Seingalt, tomando de sus Memorias el único episodio que puso penacho a su vida de gran amador, conservando al mismo tiempo, con envidiable maestría, toda su arrogancia donjuanesca.

Para este Casanova ha puesto la ilustre actriz argentina Camila Quiroga cuanto se requería: como artista, el empeño —logrado totalmente, en mi opinión— y el aliento preciso para que el travesti sea un encanto y un atractivo más de la interpretación; como empresaria, esplendidez magnífica.

Que para todos, y en especial para el público, sean realidad las ilusiones que en Casanova pusimos (Viu, 1930b: 11)

5. Conclusiones

Uno de los fenómenos más interesantes en el teatro de principios del siglo XX es el reconocimiento de numerosos personajes ilustres, cuyo talento se conoce gracias a sus escritos periodísticos. Son muchos los nombres que recorren los textos autobiográficos y no menos importantes las reflexiones teatrales que han servido como fuente para dar a conocer buena parte del caudal literario y teatral de la época. En este artículo he tratado de recopilar ejemplos de aquellas aportaciones que el periodismo ofrece para profundizar en aspectos biográficos de Francisco de Viu, así como para rescatar importantes obras que contaron con el aplauso del público y que han pasado desapercibidas para la crítica. Sin duda, hemos conocido la faceta de un dramaturgo que desde su infancia manifestó especial predilección por el género teatral, frecuentó las tertulias literarias y se codeó con figuras importantes del mundo del teatro como Manuel Machado, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Los hermanos Álvarez Quintero, María Guerrero o Fernando Díaz de Mendoza; así consta en los homenajes recibidos con motivo del éxito de sus obras.

Además, entre los nombres destacados en las páginas del diario *ABC*, adquiere gran resonancia la figura de Francisco de Viu, considerado por la crítica como uno de los autores más representativos del teatro social, pese a los pocos datos aportados. No obstante, los elogios y aplausos recibidos por parte de figuras insignes del teatro de la época invitan a conocer su verdadero trabajo, así como a bucear en aquellas reflexiones personales que testimonian la vida de un auténtico hombre de teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC (1920). "*Así en la Tierra*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1920/10/05/016.html, 29 de mayo, 16.

____ (1923). "Informaciones y noticias teatrales. *Flor de Córdoba*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1923/02/20/023.html, 20 de febrero, 23.

____ (1927). "Noticias, Reuniones y Sociedades". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1927/06/03/020.html, 3 de junio, 20.

____ (1928). "*Catalina María Márquez*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1928/03/18/066.html, 18 de marzo, 66.

_____ (1929). "*Lo imprevisto*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1929/03/10/057.html, 10 de marzo, 57.

_____ (1929). "Francisco de Viu". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/05/30/013.html, 30 de mayo, 13.

_____ (1930). "*Casanova*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/02/22/035.html, 22 de febrero, 35-36.

_____ (1930). "*Peleles*". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1930/03/30/068.html, 30 de marzo, 68.

_____ (1932). "Informaciones del Palacio Presidencial. Visitas". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/01/13/016.html, 13 de enero, 16.

_____ (1932). "Noticias necrológicas. Don Francisco de Viu". http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/04/12/021.html, 12 de abril, 21.

CASTELLÓN, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymión.

FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1997). "Sobre el nacimiento del teatro social en España y su contexto". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 2, 13-28.

GARCÍA PAVÓN, F. (1962). *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus.

GULLÓN, R., ed. (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza editorial, vol. II.

HUERTA CALVO, J. (dir.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, vol. II.

HUERTA CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y HURZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro español [de la A a la Z]*. Madrid: Espasa-Calpe.

RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1973). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Epesa.

ROMERA CASTILLO, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.

VIU, F. de (1928a). *Catalina María Márquez. Comedia en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna.

_____ (1928b). "Autocríticas. *Catalina María Márquez*". *ABC*, 8 de marzo, 10 (http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/03/08/007.html).

_____ (1928c). "*Catalina María Márquez* y la verdad histórica". *ABC*, 22 de abril, 77-78 (http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1928/04/22/078.html).

_____ (1929a). "Los autores pintados por sí mismos". *ABC*, 30 de mayo, 10 (http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/05/30/010.html).

_____ (1929b). "Autocríticas. *Lo imprevisto*". *ABC*, 28 de febrero, 10. (http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/02/28/010.html).

_____ (1930a). "Autocríticas. *Peleles*". *ABC*, 20 de marzo, 10 (http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/03/20/010.html).

_____ (1930b). "Autocríticas. *Casanova*". *ABC*, 22 de febrero, 11 (*http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1930/02/22/011.html*).

Recibido el 15 de enero de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.