EL TEATRO ESPAÑOL DE FIN DE SIGLO: SU RECEPCIÓN EN LOS EEUU HASTA 1936

LUIS PEGENAUTE
UNIVERSITAT POMPEU FABRA [1]

1. Introducción.

No parece que se representara en los EEUU ninguna obra dramática española hasta la última década del siglo XVIII.[2] A lo largo del XIX sí que hubo abundantes adaptaciones para la escena inpiradas en temas españoles, pero las representaciones de nuestra dramaturgia siguieron siendo escasas, y en todo caso restringidas a los autores clásicos. A finales de aquella centuria decae ya aquel mediano interés por el teatro español del Siglo de Oro. De hecho, tal y como señala Nicholson (1939: 135), a lo largo del primer tercio del siglo XX sólo se representó en los EEUU una obra "clásica", *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, lo que contrasta con el interés que estaba despertando el teatro español contemporáneo.[3] Este interés viene a coincidir con el suscitado por la

[1] La recopilación de la mayor parte de los datos que aquí se ofrecen fue llevada a cabo en el verano del año 1999 gracias a la concesión de una beca del M.E.C. que permitió al autor realizar un estudio de ámbito más amplio en la Universidad Columbia de Nueva York. Quiero agradecer al Dr. Gonzalo Sobejano, Catedrático de Literatura Española en esa universidad, sus amables y desinteresadas diligencias para que mi trabajo resultara posible. Se hizo, asimismo, frecuente uso de los fondos de la New York Public Library (General Research Division y Research Collection of the NYPL for the Performing Arts). Los datos fueron completados en el verano del año 2000 en esos mismos centros de investigación.

[2] Tal y como sugiere Williams (1968: I, 407), es probable que *El escondido y la tapada*, de Calderón, se representara en 1790 en Filadelfia (véase Spell 1941). Carezco de datos sobre representaciones más tempranas.

[3] Resultan sintomáticas las palabras de Ayer en 1913: "Lope de Vega and Calderón are now read only by the students and lovers of the poetic drama and in advanced college

narrativa y es que, de hecho, fue en gran medida posible gracias a los apasionados elogios que prodigó William Dean Howells —probablemenente el crítico estadounidense más influyente del primer tercio de siglo— a novelistas como Pérez Galdós, Valera o Palacio Valdés.[4] A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX se da en los EEUU una verdadera moda del teatro español, pues se llevan a la escena una veintena larga de obras, sobre todo de Echegaray, Martínez Sierra, los hermanos Quintero, Guimerá y Benavente, y se publican un buen número de traducciones. Obviamente, no será ajena a este fenómeno la concesión de sendos Premios Nobel a Echegaray y Benavente en 1904 y 1922, respectivamente. Esta proyección internacional de nuestra dramaturgia iniciará progresivamente una época de declive a partir de los años 30, hasta tal punto que en la segunda mitad del siglo XX es prácticamente inapreciable su presencia en los EEUU (con la excepción de Lorca y Arrabal) y limitada, en todo caso, a modestos teatros hispanos y algunos teatros universitarios.[5] Nuestro propósito es centrarnos en este efímero período de gloria para el teatro español prestando atención a los autores con mayor

---

classes" (Ayer 1913: 154). En consonancia con lo que venimos comentando, en su prefacio a la antología *Masterpieces of Modern Drama* (1917), Barrett H. Clark nos apunta: "It is a regrettable fact that one of the most gorgeous and passionate outbursts of national dramatic genius has received but scant attention from English readers. [...] To the majority of English and Americans, Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón —to mention only the greatest of dozens of dramatists of the time— are a closed book. [...] Of the eighteenth century lesser lights I should venture to say that there is in English no translation. [...] The case is the same with the dramatists of the early nineteenth century, if we except one or two notable translations and studies. [...] The modern drama in Spain is somewhat better known and bids fair to receive even better treatment than it has already received" (Clark 1917: 1).

[4] Para estudiar la relación de Howells con la literatura española, véase Morby (1946).

[5] Zatlin (1997: 39) apunta varias razones que justificarían esta situación: en primer lugar, la nula afectación por la dictadura franquista (y que llevaría a representar tan sólo a Lorca), en una época, la de los años 40, en la cual todavía había en el teatro de Off-Broadway un gran interés por la dramaturgia europea; en segundo lugar, y ya más tarde, un progresivo hermetismo frente a lo extranjero, lo que ha hecho que el porcentaje de representaciones de obras europeas sea casi insignificante en comparación con las norteamericanas. Véase Londré (1988) para corroborar este último dato. Hay que decir, por otra parte, que Arrabal no siempre es reconocido como un autor español; en cuanto a Lorca, véase Yarmus (1988) para estudiar las cuestiones relacionadas con la representación de sus obras en los teatros neoyorkinos. Para una revisión general sobre la presencia en EEUU del teatro español posterior a 1936, véase Holt (1988).

proyección en aquellas tierras.[6] El procedimiento de análisis será el siguiente: detallaremos en primer lugar las representaciones de obras españolas en los escenarios neoyorkinos,[7] para pasar después a tratar las traducciones editadas en los EEUU[8] y la recepción crítica de los dramaturgos, tanto en la prensa como en publicaciones especializadas.[9]

---

[6] Dejamos fuera de nuestro estudio a Pérez Galdós por considerar que la recepción de su teatro en EEUU ha de ser analizada desde la perspectiva general de toda su obra, incluyendo, por tanto, la que fue su actividad principal, la escritura de novelas.

[7] No cabe negarle a la ciudad de Nueva York su condición de motor cultural de los EEUU, por lo que resultan altamente significativos los datos aportados. En realidad, dado que no parece posible llevar a cabo un estudio sobre lo ocurrido a lo largo de todo el país, ya desde el principio de nuestra investigación decidimos centrarnos en la documentación que supuestamente tendríamos a nuestro alcance. En la preparación de este aspecto de nuestro estudio ha resultado de gran valor, a pesar de sus limitaciones, el trabajo de Nicholson (1939), pues nos llama la atención sobre interesantes noticias relacionadas con las producciones que de teatro español se ofrecieron en esta ciudad en los años que a nosotros nos conciernen. Para hacerse una idea de lo ocurrido en el resto del país, puede consultarse Jackson (1950), que nos presenta un cuantioso listado con las representaciones que tuvieron lugar en EEUU entre 1900 y 1947. Aunque, obviamente, no puede ser exhaustivo y ha de ser tomado con precaución, tiene el mérito de incluir pequeñas producciones de escasa proyección. En total recoge, 202 producciones de 35 obras de Álvarez Quintero, Aub, Benavente, Echegaray, García Lorca, Guimerá, López Pinillos, Martínez Sierra y Pemán (de su listado hemos de descontar a Samuel Eichelbaum y a Florencio Sánchez, pues el primero es argentino y el segundo uruguayo). También es obligada la consulta de los volúmenes correspondientes a este periodo que forman parte de la serie *New York Times Theatre Review, 1870-1941* y los editados por Burns Mantle dentro de la serie *Best Plays*. Finalmente, la mayor parte de la información sobre actores, compañías, y teatros procede de Wilmeth y Miller (1993).

[8] Incluyo una descripción exhaustiva de las diferentes obras dramáticas traducidas al inglés durante este periodo. En Flores (1926), Pane (1944) y Rudder (1975), encontramos repertorios de traducciones de literatura española en general, y en Hills (1919), (1920), O'Brien (1963) de teatro.

[9] Presento un apéndice en el que detallo un alto número de trabajos sobre los autores tratados en el estudio. En su mayor parte, he tenido acceso directo a ellos y he podido, por tanto, verificar la precisión de la referencia. El lector encontrará ahí tanto noticias periodísticas, como reseñas de traducciones, estudios críticos, etc. Aunque, obviamente, este listado dista de ser completo, habida cuenta del ingente volumen de material en el que es posible llevar a cabo el rastreo, considero que puede resultar de gran utilidad para comprobar la popularidad relativa de cada uno de los autores, a la vez que para llevar a cabo estudios más concretos sobre cada uno de ellos. Han resultado muy útiles

2. José Echegaray.

De Echegaray resulta curioso que fueran tan escasas las representaciones, dada la fama que gozaba en el país su producción literaria. De hecho, en Nueva York —al menos en el período que a nosotros nos incumbe— fueron sólo dos las obras llevadas a la escena (con un total de tres producciones) y no encontramos representaciones fuera de la primera década del siglo. En enero de 1902 llegó al teatro Republic *Mariana*, con la famosa actriz británica Mrs. Patrick Campbell en el papel principal. Campbell -que era íntima amiga del dramaturgo B. Shaw— ya había representado brillantemente esta obra en Londres el año anterior (su trabajo había sido descrito entonces en el *New York Times* como "a superb piece of acting, rich in variety and deeply interesting", Anónimo 1901: 4). En opinión de Edward Dithmar, la escasa calidad de la obra eximía de cierta culpa al resto del elenco, cuyo trabajo fue, por lo visto, poco lucido:

> In the circumstances one cannot be harsh in criticism of Mrs. Campbell's fellow-actors. [...] If, for instance, Mr. Arliss [...] is a purely conventional figure as the old antiquary, the fault may be placed to the account of Echegaray. [...] Only Gerald du Maurier [...] and Italia Conti are to be commended, though Miss Winifred Fraser [...] acts with obvious sincerity a trifling character in which obvious sincerity counts for next to nothing. As for George Titheradge, his role [...] is not so bad as his acting of it. (Dithmar 1901: 3)

Cuando esta producción se estrenó en el Republic Theatre de Nueva York en 1902, la respuesta de la crítica fue idéntica: resultaba excelente la representación de Mrs. Campbell ("She lends deep interest to every mood of Mariana. There are one or two episodes in which her acting seems to me to nearly appproaching greatness. She is lovely to look at", Anónimo 1902: 6), pero muy mediocre la obra:

> Inconsequent in purpose, structurally weak and generally commonplace in treatment [...] Mariana provided little or no opportunity for enthusiasm. [...] The play's chief merit lies in the presentation of several clear-cut charaters [...], but even this is written along lines that have been used so often that the merit of creation is absolutely lacking. (Anónimo 1902: 6)

---

las siguientes fuentes de información bibliográfica, además de otras más puntuales sobre los diferentes autores tratados: *Book Review Digest* y *Combined Retrospective Index to Book Reviews in Humanities Journals, 1802-1974.*

Más tarde, la compañía fundada por el actor William Faversham representó la adaptación que Charles Nirdlinger hizo de *El gran galeoto* con el título de *The World and His Wife*. Los papeles protagonistas fueron representados por el propio Faversham y su esposa, Caroline Sheldon. De esta obra, que se estrenó en el Hollis Theatre de Boston en 1907, se ofrecieron nada menos que 88 funciones en el Daly Theatre de Nueva York a partir del día dos de noviembre de 1908. Nicholson (1939: 144) nos recuerda que, según Goldberg (1922: 61-62), hubo una versión de *El gran Galeoto* titulada *Slander*, con Maude Banks en el papel principal. Desafortunadamente, se trata ésta de la única información proporcionada por Goldberg. No aparece recogida ni por Jackson (1950) ni en ninguno de los volúmenes de Burns Mantle. Es probable que se tratara, si realmente se llegó a representar, de la misma adaptación que bajo el título de *Calumny* (apréciese la sinonimia) había preparado Malcolm Watson y se había representado en el Shaftesbury Theatre de Londres, en 1809, con una recepción crítica muy negativa ("the author having missed the moral part of the Spanish writer, and consequently produced an English version whose motive and development nobody could understand", H.F. 1889: 1). Respecto a *El gran Galeoto*, cabe decir también que, según Fitzgerald (1917: 113), fue representada en alemán en el Conried's Irving Place Theater, con un famoso actor, Christians, en el papel principal y con una gran afluencia de público.

A pesar de que ya había versiones inglesas de otras obras de Echegaray, como *O locura o santidad* o *El loco Dios*, éstas no se representaron en Nueva York. Parece, de todos modos, que la primera de ellas se ofreció en el teatro Tremon, de Boston, en 1900. Según Romera-Navarro (única fuente que documenta este dato), formaba parte de "una serie de media docena de representaciones de las más grandes obras dramáticas del siglo XIX" (Romera-Navarro 1917: 374).

En cuanto a las traducciones de Echegaray al inglés, cabe mencionar dos aspectos importantes: la prontitud con que fue vertido en esta lengua y el hecho de que se publicaran diferentes versiones de alguna de ellas. Así, por ejemplo, de la que probablemente es la obra capital de Echegaray (en cualquier caso, la más difundida en el extranjero), *El Gran Galeoto*, contamos con nada menos que cinco traducciones: la de F. Nirdlinger (*The World and His Wife*, 1908) y cuatro más, tituladas todas ellas *The Great Galeoto*, la de C. Sheldon (1912), la de J.S. Fassett (1914), la de Lynch (1914) —que según Romera-Navarro "conserva la fuerza dramática del original, en sus menores detalles" (1917: 375)— y la de E. Bontecou, incluida esta última en *Great Masterpieces of*

the Spanish Drama (1917), junto a *The Duchess of San Quentin* de Benito Pérez Galdós y *Daniela* de Guimerá. La publicación de este volumen fue calificada de "both timely and important" en el suplemento literario del *New York Times* y el autor de la reseña proclamó un firme voto de confianza a favor del teatro español: "The splendid technique shown in the structure and dialogue of these Spanish dramas is an answer to the slovenly and ill-fitting constructors of plays in other countries. [...] One wishes good fortune to the influence of these Spanish playwrights" (Anónimo 1917: 300). En cuanto a la calidad de las versiones, cabe decir que, con ocasión de la segunda edición de este volumen, el crítico de una reseña aparecida en *Theatre Arts Magazine* comentaría: "the translations are above the average" (Anónimo 1922: 172).

De *Mariana* encontramos tres traducciones: la de J. Graham (s.f.), la de J. Stewart (1895) y la de F. Sarda y C.D.S. Wupperman (1910, 1918). Sobre esta última Romera-Navarro comentó que resultaba "bastante esmerada", aunque contenía "arbitrariedades menores, como eliminación de la división por escenas y corrección a gusto de los traductores de algunas acotaciones del libreto" (1917: 375). De *El hijo de don Juan* se publicaron dos, ambas bajo el título de *The Son of Don Juan*: la de J. Graham (1895) y la de J. Stewart (1895). De *O locura o santidad*, otras dos: *Folly or Saintliness* (H. Lynch, 1895) y *Madman or Saint*, (R. Lansing , 1912). Otras obras de Echegaray traducidas al inglés a lo largo del primer tercio del siglo XX fueron las siguientes: *El hombre negro* > *The Man in Black* (Ellen Watson, 1899-1902); *El loco Dios* > *Madman Divine* (E.H. West, 1908, 1912); *Siempre en ridículo* > *Always ridiculous* (T.W. Gilkyson, 1916) y *La cantante callejera* > *The Street Singer* (J.G. Underhill, 1925).

De todos los estudios críticos sobre Echegaray publicados en los EEUU, uno de los más tempranos (si no el que más) fue el de Hanna Lynch, presentado en *Contemporary Review* en 1893 y que destaca por su extensión (18 páginas). Tal y como hemos apuntado, Lynch se ocuparía más tarde de traducir al inglés *O locura o santidad* y *El Gran Galeoto* (versión esta última de la que un reseñador comentaría en *The Nation*: "it is not free from occasional inaccuracies, and there is perhaps some lowering of tone", Anónimo 1914: 755). En su artículo, centrado en el análisis de *El hijo de Don Juan* y *El Gran Galeoto*, Lynch no parece muy cautivada por el teatro español, al que acusa de su falta de originalidad. De Echegaray, en particular, dice que no puede ser comparado con los grandes dramaturgos contemporáneos: "He has none of the subtlety of Maeterlinck, and certainly offers entertainment by means of tricks less reminiscent of our start in modern languages. His literary baggage reveals

neither the depth nor the flashes of luminous thought with which Ibsen startles us" (Lynch 1893: 576-7). Con todo, el defecto más grave sería la ausencia de una influencia francesa: "He has none of the French dramatist's incision, none of his delicate irony, his playfulness and humorous depravity, none of his beautiful clarity of expression" (577). Si algo habría de valioso en su obra sería su manipulación de la conciencia moderna, su capacidad para reflejar el múltiple conflicto originado por la tentación.

Tampoco resulta muy amable el artículo firmado por F. Hale Gardiner en 1900, centrado sobre todo en el análisis de *La muerte en los labios*. De hecho, abre su estudio poniendo de manifiesto que el dramaturgo español no puede ser denominado un genio:

> José Echegaray is certainly a prolific and even a dramatic author, but he can hardly be called a genius, for he lacks that breath of the universal which would lift hem above the barriers of place, years, and tongues and put him in union with Dante, Shakespeare, and Goethe (Gardiner 1900: 405).

Gardiner nos informa de que el propio Echegaray le había concedido permiso para traducir *La muerte en los labios*, pero B. H. Clark no la consideró apropiada para la audiencia norteamericana, y no llegó a ser vertida al inglés.

Nora Archibald Smith (1909), por su parte, se analiza *O locura o santidad*, *Mariana* y *El gran Galeoto*. De ellas nos dice que no se ven libres de defectos (sobre todo, debido a que los temas no son abordados con humor y a que es excesivo el propósito moral). Smith también acusa una falta de precisión en la presentación de los personajes secundarios, excesivos incidentes en la trama argumental, monólogos interminables y en algunos casos, un artificio en el uso del lenguaje como consecuencia del afán de Echegaray por dotarlo de una carga simbólica. Con todo, también encuentra aspectos muy positivos:

> Still these defects are but small compared to their unusual plots, their striking situations, their wonderful grasp of passion, their noble flow of language, their felicity of invention, their strongly marked characters full of life, action, and good red blood and the powerful surge of moral conviction which upholds and bears them all upon its blossom (Smith 1909: 28).

De la restante recepción crítica, destacaremos los dos capítulos que Barrett H. Clark (editor del ya mencionado *Great Masterpieces of the Spanish Drama*) dedica a Echegaray en su influyente *The Continental Drama of To-Day* (1917: 215-227); los trabajos presentados por Hanna Lynch como prefacio a sus traducciones de *O Locura o santidad* (1895) y *El gran Galeoto* (1914), así como

los que publicó en las revistas *Contemporary Review* (1893) y *Review of Reviews* (1905); el hecho de que Frank Wadleigh Chandler —en las conferencias que impartió en 1911 y 1914 en las universidades de Columbia y Cincinatti y que recogió en un volumen titulado *Aspects of Modern Drama*— se refiriera a *Mariana* y *O locura o santidad* para explicar el subjetivismo implícito en el nuevo concepto del honor; su presencia en algunas historias de la literatura española de gran difusión en los EEUU, como *Contemporary Spanish Literature* de Aubrey G Bell (1925), donde se decía de Echegaray que era el más destacado dramaturgo español de la segunda mitad del siglo XIX, o *A History of Spanish Literature*, de Ernest Merimée (1930) —obra muy difundida en los EEUU— donde se le presenta junto a Tamayo y Bays, Eguíluz, López de Ayala y Serra como artífice del "teatro de transición" o *Modern Spanish Literature* de L. A. Warren (1929), donde se le incluye en la nómina de dramaturgos realistas, en compañía de Tamayo y Baus y López de Ayala; además de diversos artículos aparecidos en importantes revistas como *Romanic Review* (1917), *Hispania* (1923), etc.

2. Ángel Guimerá.

Otro dramaturgo que contó con el favor del público fue Ángel Guimerá, cuya *Terra baixa* fue puesta en escena por la actriz y directora teatral Minnie Madern Fiske en el Manhattan Theatre de Nueva York durante 23 noches (el debut tuvo lugar el 13 de octubre de 1903). Este teatro había sido fundado (al igual que la Manhattan Theatre Company) en 1901 por su marido, Harrison Grey Fiske, editor del *New York Dramatic Mirror*. La obra de Guimerá llevaba por título *Marta of the Lowlands* y era una versión realizada por Wallace Gillpatrick y Guido Marburg a partir de la traducción castellana que había hecho Echegaray. De representar el papel principal se ocupó la actriz Corona Ricardo, pues Minnie Mader Fiske se limitó a ejercer de directora. Con anterioridad a su estreno en Nueva York, dos semanas antes, la obra había sido representada en dos ocasiones (suponemos que a modo de ensayo) en el Lyceum Theatre de Troy, donde "a large audience followed it with interest, demonstrating its approval with applause and many curtain calls" (Anónimo 1903a: 7). Cuando se llevó a Nueva York, el dramaturgo catalán sería elogiado en el suplemento dominical del *New York Times* por John Corbin:

> In spite of obvious crudities, it became clear at a glance that we have here to do with one of the most original and appealing figures in the world of modern dramatists –a man with an eye for both truth and the poetry of human emotions and a hand capable of working out simply and in the terms of common life with the mos dramatic situations (Corbin 1903: 21).

Refiriéndose a la obra, este crítico diría: "Naive as Guimerá has sometimes been in forcing the lyric note [...] he has yet invested his hero with an atmosphere that combines in a high degree simple truth with essential imagination" (Corbin 1903: 21). Cierto es que también hubo otras reseñas más tibias en su apreciación ("Its dramatic movement is in the main slow. It is incumbered with dialogue that is at once prolix, according to the accepted standards of our theatre, and childlike to the point of naiveté"), aunque se volvían a subrayar los aspectos más destacables de la representación: "a competent cast and excellent stage management" (Anónimo 1903b: 7).

Marta of the Lowlands fue repuesta el 24 de marzo de 1908 en el Garden Theatre, también en Nueva York, aunque esta vez con la actriz y cantante polaca, Bertha Kalich, en el papel de Marta. Esta actriz y cantante polaca, emigrada a los EEUU, a actriz, Esta reposición fue valorada negativamente en comparación con la producción anterior: "The difference is not entirely due to the fact that Bertha Kalich now plays the title role. The whole atmosphere of the piece seems to have gone from it, the people no longer seem like types, instead of the simple, rugged thing it seemed it has become little better than the average melodrama" (Anónimo 1908: 9). Para el autor de la reseña no parecían ya meritorias las cuestiones antes más ensalzados: ni el elenco ("The players form Mme. Kalich down are simply themselves") ni la escenificación ("only the names and the costumes are Spanish").

Si hemos de creer a Ayer (1913: 136) debió haber aun otra producción más, pues afirma que "California and the far West were indebted to Miss Florence Roberts for an excellent performance of *Marta of the Lowlands*". Lamentablemente, sólo contamos con esta breve noticia. De hecho, esta supuesta producción no aparece documentada en Jackson (1950).

María Rosa se estrenó el 19 de enero de 1914 en el Longane Theatre de Nueva York, en la versión inglesa de Wallace Gilpatrick y Guido Marburg, con una producción a cargo de F. C. Whitney y con Dorothy Donnelly en el papel principal. Al mes siguiente, el dos de febrero, pasó a representarse en el Thirty-Ninth Street Theatre. Es poco probable que se tratara de la msima producción que la presentada —según Ayer (1913: 156) — en la primavera de 1913 en el Toy Theater de Boston ante una selecta audiencia de 90 personas, que era el aforo de aquel teatro. Me invita a sugerir que no es la misma el hecho de que Ayer llama la atención sobre una nota publicada el 1 de octubre de 1913 en el *New York Dramatic Mirror* en la que se anunciaba el cercano estreno de una "nueva" producción (la de F. C. Whitney).

María Rosa fue acogida con cierto agrado por crítica ("a drama of a highly colored sort acted in broad vivid splashes") y se alabó el trabajo de la actriz principal ("Miss Dorothy Donnelly [...] is entrusted with the difficult role of María Rosa ans she conveys admirably its varying moods of devotion and distress"), pero se cuestionó la idoneidad de ofrecer un teatro como éste a una audiencia que, por fuerza, habría de perderse una parte importante de su esencia como consecuencia de la diferencia cultural:

> Like the other play (*Martha of the Lowlands*) this one's chief interest for an alien audience lies in the steady upbuilding to a tragic climax, with a sullen suggestion of retributive vengeance underlining even its mirthful scenes. These, indeed, are interesting in respect to their reflection of the color of character and country, but like the play in its entirety a great deal of their effect evaporates in translation to a new environment (Anónimo 1914: 9).

Es preciso señalar también la existencia de la película muda que bajo el título de *María Rosa* rodó Cecil B. De Mille en 1915, con la cantante de ópera Geraldine Farrar en el papel protagonista. George (2000) apunta la existencia de una reseña aparecida en *Pictures and Picturegoer* (1919), en la que se señala que la version de De Mille estaba basada en la traducción inglesa de Guido Marburg y Wallace Gillpatrick, pero como tal texto no nos consta que fuera publicado, cabe pensar que se trataría del libreto usado para la representación teatral.

De la producción de Guimerá encontramos dos obras traducidas al inglés durante el primer tercio del siglo XX, cada una de ellas con dos versiones. Así, de *La pecadora Daniela*, la de Wallace Gillpatrick (1916) y la de John Garret Underhill, incluida en la ya referida colección que editó Barrett H. Clark y que llevaba por título *Masterpieces of Spanish Modern Drama* (1917). De la primera de ellas se dijo que era "an admirable translation" (Macdonald 1917: 14); "(Gillpatrick) has brought over into English most if not all of the hot and fluid passion of the original" (Sayler 1917: 142). Al comparar ambas versiones David George encuentra sorprendentes diferencias en las actitudes de los traductores:

> És curiós que dues traduccions gairebé contemporànies de la mateixa obra fetes per dos compatriotes siguin tan diferents l'una de l'altra com la de Gillpatrick i la d'Underhill. La de Gillpatrick és menys literal i menys expansiva que la d'Underhill [...]. Al mateix temps la de Gillpatrick és més teatral que la d'Underhill, il'autor intenta d'interpretar en lloc de traduir literalment. L'altra

cara de la moneda és que de vegades Gillpatrick distorsiona el sentit de l'original, sacrificant-ne l'autencititat (George 2000: 191-192).[10]

De *Terra baixa* hubo dos versiones: *Tiefland: The Lowland* (R.H. Elkin, 1908) y *Martha of the Lowlands* (Wallace Gillpatrick, 1914). En opinión de D. George, Gillpatrick resulta mucho más fiel al original de Guimerá que cuando vierte *La pecadora Daniela*, pues en el caso de *Terra baixa*, "les diferències són puntuals i relativament poc importants" (2000: 192). En cuanto a *Tiefland*, hay que decir que se trata ésta de la versión inglesa del texto que Rudolph Lother había adaptado al alemán para su representación operística, con música de Eugene D'Albert. Según George, son tres las diferencias que se observan respecto al texto original de Guimerá: "els noms dels personatges són una barretja de castellanismes i italianismes; [...], *Tiefland* és a la vegada més líric i més costumista que *Terra baixa*; [...] finalment, existeixen unes quantes diferències pel que fa a l'argument" (2000: 194).

No encontramos estudios dedicados a este autor, aunque sí algunas referencias puntuales, por ejemplo, en Bronta (1914 : 260), Garrett Underhill (1917: 15).

3. Martínez Sierra.

A lo largo de los años 20 y 30, los dos dramaturgos españoles más populares en los escenarios norteamericanos fueron Jacinto Benavente (aunque su fama ya databa de antes) y Martínez Sierra. Dos obras de este último, *Cradle Song* (< *Canción de cuna*) y *The Kingdom of God* (< *El reino de Dios*), fueron elegidas por los críticos entre las diez mejores de todas las representadas a lo largo de los años 1927 y 1929, respectivamente. *Cradle Song* se convirtió en el primer gran éxito del Civic Repertory Theather,[11] donde se escenificó en un total de 57 ocasiones. Más tarde, fue incluida en el repertorio itinerante de la compañía de Eva Le Gallienne. La obra fue llevada al cine en 1933, bajo la

[10] Agradezco al Dr. Enric Gallén, profesor de la Universitat Pompeu Fabra y colaborador en este volumen, el haberme alertado sobre la existencia de este trabajo y también el haberlo puesto a mi disposición.

[11] Este teatro, fundado en 1926 por la actriz, directora y productora Eva Le Gallienne, se caracterizaba por sus ideas progresistas y abogaba por un repertorio no necesariamente comercial a la vez que por un precio muy bajo en las entradas. Se especializó en clásicos modernos e influyó decisivamente en las compañías Theatre Guild y Group Theatre

supervisión del dramaturgo español[12] y, según Holt (1988: 34) hubo también una versión televisiva. Wood Krutch nos apunta las causas más probables del éxito de esta obra:

> The prevailing mood is the mood of sentiment, and the lesson to be drawn from the play's success is that the simple chords at which it plucks are still, in most people, capable of responding, providing only that they are touched with a sufficiently delicate hand [...] *The Cradle Song* is the work of a man to whom the incurable romanticism of Spain, though grown perhaps a little attenuated and wistful, is still the most precious thing in life. All the disillusion and cynicism of modern literature have left him essentially untouched" (Krutch 1927: 243)

Las críticas fueron unánimes a la hora de ensalzar *Cradle Song*. Alexander Wolcott (1927) comentó en *The World* que "(the players) gave a beautiful play beautifully. [...] Not this season in the theatre anywhere in this town have I been part of an audience so obviously and so genuinely moved". Podemos presentar otras citas en sintonía con esta actitud. Así, por ejemplo, Brooks Atkinson (*New York Times*), sugirió que era "meltingly beautiful in the acting"; Alan Dale (*American*) dijo de ella que era "a play of great charm, tremendous intrinsic poetry and exquisite humor and pathos" y, finalmente, Richard Watts (*Tribune*), la calificó como "a gentle and singularly touching little chronicle of Spanish life".[13] Parece ser que el propio Martínez Sierra tuvo ocasión de asistir a una de las representaciones, y pudo así comprobar personalmente la formidable respuesta del público.[14]

Respecto a *The Kingdom of God*, cabe decir que fue una de las obras españolas que durante más tiempo se mantuvieron en cartel (93 funciones). A esta popularidad no fue ajeno el hecho de que había sido la obra elegida por la más grande actriz del momento, Ethel Barrymore, para inaugurar en enero de 1929 el teatro que llevaba su nombre.[15] Contaba con Georgia Harvey y Harry Plimmer, además de la propia Ethel Barrymore, en los papeles protagonistas.

---

[12] Película producida por la Paramount en 1933, con Mitchell Leisen como director, en la adaptación que Mar Connelly hizo del guión de Frank Partos y Robert Sparks. No guarda relación con la película homónima de la Universal. Véase Fetrow (1992: 126).

[13] Estas citas están tomadas de Shevlin Weiss (1988: 31).

[14] Según el dramaturgo Stephen Rathburn, "When he perceived the appeal of his play as acted in a foreign language and beheld American ladies weep [...] he also wept". Citado por Shevlin Weiss (1988: 31-32).

[15] El Ethel Barrymore Theatre estaba, además, patrocinado por unos poderosísimos empresarios, los hermanos Shubert.

De la interpretación de esta última, Stark Young comentó que "[Her] first act is fair enough, bluntly visualized but with its own goodness and beauty. Her second act, in which the love motive is secured in the drama, is admirably played" (1929: 247). Si bien *The Kingdom of God* fue un auténtico éxito de público y encontró un eco por lo general favorable entre la crítica, también es cierto que en Nueva York hubo algunos detractores.[16] Entre las opiniones más adversas cabe destacar la de Brooks Atkinson, que comentaría en el *New York Times*: "(*The Kingdom of God*) would do God's work far more effectively if it used some of the devil's skill in its construction" (Atkinson 1928. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 32).

En realidad, no es de extrañar la disparidad de opiniones. La producción dramática de Martínez Sierra, como la de otros autores españoles, suponía un alejamiento de las pautas teatrales a las que estaba acostumbrada la audiencia, lo que en opinión de algunos suponía un aliciente mientras que para otros constituía un problema. Así, por ejemplo, entre los primeros, podemos destacar a Wood Krutch, que volvía a incidir en la rara delicadeza del sentimiento mostrado por el dramaturgo español para justificar así su popularidad:

> His distinction is due less to any important originality on the part of the author than to the fact that his delicately sentimental treatment of familiar emotions seems exotically charming in a theater which has moved a long way from his preoccupations. (Krutch 1929: 52)

Por su parte, Stark Young se ocupaba de poner de manifiesto las características que diferenciaban a una obra como ésta de aquellas más "septentrionales" y que resultaban familiares a los espectadores neoyorkinos:

> In this Latin piece it is the background itself that carries the drama along. [...] The play is foreign, too, is Latin, in the way the characters are put in, their strong outlining, the typicality of their self-revelation, and their habit of generalizing and running off into philosophic statement anywhere and everywhere. And most of all it is Latin [...] in the manner in which the subtlety is achieved by a certain combination of single simple things instead of by some single complexity. (Young 1929: 245)

---

[16] Según Nicholson, "It was accorded high praise in Chicago, San Francisco and Los Angeles. The New York crticis were cool to this play, but not antagonistic" (1939: 136).

Según este crítico, las dificultades de representar un teatro que resultaba tan genuinamente extranjero para una aundencia estadounidense se dejaban sentir en la producción, a pesar de la honestidad con que ésta se había abordado:

> Actors who might be good enough as our native American characters and types find themselves straining at these Spanish parts, which, as they become more American and natural, would become less suited to their Spanish milieu, and as they became less American and natural would cease to be anything at all. (Young 1929: 246)

De Martínez Sierra se hicieron otras dos representaciones en Nueva York, aunque no resultaron tan populares: la primera de ellas (de hecho, la primera de todas), fue *The Romantic Young Lady* (< *Sueño de una noche de agosto*), que se ofreció en el Neighborhood Playhouse de Nueva York en 1926. Es preciso recordar que este teatro fue, junto al de The Provincetown Players y The Washington Square Players, uno de los pioneros en el movimiento Off-Broadway. En su reseña, Stark Young califica la dirección de Agnes Morgan de "delightful and expert" y de las interpretaciones comenta que "Dorothy Sands [...] creates a character part of real elegance and distinction" y que "Mary Ellis as the heroine gives a performance full of nuance and poetic comedy" (Stark Young 1926: 59). Con todo, se vuelven a reconocer las dificultades que probablemente encontrarán los espectadores para identificarse con la sensibilidad mostrada en el escenario:

> For one thing, they are not at home with this classical inheritance of an art whose excellence arrives not so much from new or violent matter as from gradations and combinations within what is old or familiar. For another, the subtle, shifting nuance and the artificial rendering of such a poetic farce as *The Romantic Young Lady* is apt to prove somewhat elusive in our theatre. And, finally their unfamiliarity with the works of this dramatist cuts off from these people the gain that this particular play might enjoy by way of reflection from his other work. (Stark Young 1926: 60)

La otra obra de Martínez Sierra representada en Nueva York fue *Spring in Autumn*, que debutó en el Henry Miller's Theatre en octubre de 1933 y contó con 41 representaciones, con otra importante actriz en el papel protagonista, Blanche Yurka, la cual colaboró en la adaptación de la obra a partir del castellano. De su interpretación se comentó que resultaba "hugely

amusing at times, but it lacks a certain consistency" (Skinner 1933: 17).[17] La puesta en escena no fue la apropiada, pues se descuidó el color local de la obra, tal y como solía ocurrir al representar en los EEUU a los dramaturgos españoles:

> The production [...] is distinctly uneven and fails to achieve the smoothness so essential to conveying the curious mood of Sierra's setting. Specifically, the production is not Spanish in atmosphere. The difference is important, more so in the case of a play by Sierra or by the Quintero brothers than in the case of most plays by European authors. For these Spanish writers let their plays grow right out of the homely deails of local life. (Skinner 1933: 17)

En lo que respecta a sus traducciones, hay que decir que Martínez Sierra estuvo magníficamente representado en lengua inglesa. En 1923, la editorial Dutton (Nueva York) publicó una antología en dos volúmenes bajo el título genérico de *The Plays of Gregorio Martínez Sierra*. El primer volumen, que se presentó como *The Cradle Song, and Other Plays*, incluía, además de esa obra, "The Lover", "Love Music", "Madame Pepita" y "Poor John", en versiones de John Garrett Underhill y con un ensayo introductorio de Harley Granville-Parker. El segundo se tituló *The Kingdom of God, and Other Plays* y en él encontramos también "Wife to a Famous Man", "The Two Shepherds", y "The Romantic Lady", en traducción de Helen y Harley Granville-Parker. Aparte de todas estas obras, que fueron publicadas separadamente en numerosas ocasiones, encontramos versiones de "Hechizo de amor" > "Love Magic" (J. Garret Underhill, 1917), de *Navidad* > *Holy Night* (Philip Hereford, 1928) y de *Pastoral* > *Idyll* (Charlotte M. Lorenz, 1926).

Es preciso que prestemos atención a los nombres de Helen y Harley Granville-Parker, pues es a ellos a quienes debemos un buen número de traducciones de Martínez Sierra (y María Lejárraga, su esposa), además de las de muchas de los hermanos Álvarez Quintero. A menudo han sido objeto de consideración las razones que pudieron llevar al actor y dramaturgo Granville-Barker a dejar de tomar parte activa en la escena teatral inglesa a partir de 1906, aproximadamente, y pasar a traducir entre 1920 y 1932 un buen número de obras teatrales españolas contemporáneas. Es indudable que fue el matrimonio con Helen lo que resultó determinante en la evolución personal de sus gustos literarios. Ella misma se había interesado por la literatura española como resultado de su anterior matrimonio con Arthur Milton Huntingdon,

[17] Esta reseña fue realmente escrita por un anónimo colaborador de Skinner, aunque aparece firmada por este último.

fundador de la Hispanic Society of America. Como pone de manifiesto Callahan (1991), el ejercicio traductor llevado a cabo por el matrimonio Granville-Barker fue, por lo general, valorado positivamente, aunque no faltó alguna voz tendenciosa, como la de su antiguo amigo George Bernard Shaw, que se lamentó de que tal dedicación hubiera alejado a Harley de sus anteriores actividades: "She [Helen]made him do translations of Spanish plays, or put his name to her translations; she cut him off from all commerce with the theatre".[18] No obstante, de lo que no cabe duda es de la influencia ejercida por el matrimonio Granville-Barker fue determinante en el rápido incremento en el número de puestas en escena de obras de Martínez Sierra y los Quintero en Inglaterra.

Morris (1923) prestó atención a la publicación de la antología en dos volúmenes. En su reseña comentaba que Martínez Sierra era una joven promesa de la literatura española, un autor quizás excesivamente prolífico y que contaba, por lo tanto, con una producción copiosa pero desigual en calidad: "The two volumes under review contain evidence of the inequality which often attends unusual rapidity and facility of creation" Con todo, la valoración general era altamente positiva:

> This youthful poet in prose, this languid, precious disciple of Maeterlinck and the sybolists has achieved a resolute command over the resources of the modern theatre, a control of the tecnique of dramatic expression which gives to the slightest compositions the authority of expert craftmanship (Morris 1923: 12).

Dentro de la recepción crítica, destacan ante todo dos trabajos. El primero de ellos, firmado por Frances Douglas, fue publicado en dos partes en la prestigiosa revista *Hispania* en 1922 y 1923 bajo el título de "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter".[19] Allí denominaba al escritor español "one of the distinguished literary figures of Europe" (1922: 257) y trataba en profundidad su polifacética actividad literaria como poeta, novelista, dramaturgo y traductor. Si bien Douglas no hace referencia a la

---

[18] Palabras atribuidas a Shaw en Hesketh Pearson, *G. B. S.: A Postscript*, Londres, Collins, 1951, p. 159. *Apud* Callahan (1991: 132).

[19] Frances Douglas tradujo las siguientes obras de V. Blasco Ibáñez: *Los muertos mandan* > *The Dead Command* (1919), *Sangre y arena* > *The Blood and the Arena* (1919), *Sonnica la cortesana* > *Sonnica* (1912). También tradujo dos novelas de Concha Espina: *Dulce nombre* > *The Red Beacon* (1924) y *La esfinge maragata* > *Mariflor* (1924). Sobre esta escritora escribió abundantes crónicas y reseñas.

recepción de Martínez Sierra en los EEUU ni a cuáles han sido las obras vertidas al inglés, nos advierte de que este autor ha de perder por fuerza al ser traducido: "[His books] must be read in the original in order that the beauty and lyric charm of the diction may not be lost" (1922: 257-8). Otro artículo importante es el de Walter Starkie publicado en *Contemporary Review* en 1924 bajo el título de "Gregorio Martínez Sierra and the Modern Spanish Drama".[20] El único defecto importante que Starkie encuentra en la producción dramática del autor español es una focalización excesiva en la heroína en detrimento del héroe, aunque subraya una virtud en el tratamiento de aquella: el hecho de no sacrificarse para lograr la felicidad de los demás, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurriría en la obra de Benavente. Contamos también con un breve estudio sobre la función de las mujeres en la obra de Martínez Sierra: Adams y Adams. En el apartado de historias de la literatura española, cabe destacar la atención prestada por Warren (1929), en su capítulo dedicado al teatro modernista (pp. 556-594), Merimée (1930: 532-534), que además llama la atención sobre su temprana aportación al desarrollo de la poesía modernista ("he contributed his fair share toward the success of the new school at its beginning" (1930: 521), Bell (1932: 171-177), Northup (1925: 433), etc.

4. Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

El éxito de los hermanos Álvarez Quintero se debió, en buena medida, a que fue Eva Le Gallienne quien produjo tres de sus obras: *The Lady from Afaqueque* (< *La consulesa*), *The Women Have Their Way* (< *Las mujeres mandan*) y *A Sunny Morning* (< Mañana de sol). La primera de ellas comenzó a ofrecerse al público en el Civic Repertory Theatre en enero de 1929 y contó con 17 representaciones a lo largo de la temporada; la segunda contó con 25 representaciones al año siguiente y con la propia Le Gallienne en el papel protagonista; la tercera, una pieza en un acto, se ofreció conjuntamente con la anterior. Las tres fueron consideradas por John Hutchens (1930: 285) "trifling and 'unimportant', but gay and entertaining".

A la hora de reseñar la representación de *The Lady from Alfaqueque*, Richard D. Skinner (1929a: 376) establecía una comparación con *Cradle Song*:

> There is actually a very close bond between them, and that bond is a realization on the part of the authors that the simplest of human emotions presented through well-developed characters can furnish quite sufficient

[20] W. Starkie traduciría la famosa novela de Pérez de Ayala, *Tigre Juan* > *Tiger Juan* (1933) y publicaría numerosos artículos sobre la novela española moderna.

> material for the theatre without indulgence in any of the violent outbursts so popular among modern writers. (Skinner 1929a: 376)

Como vemos, se insistía en el hecho de que la dramaturgia española presentaba una idiosincrasia particular que no permitía una fácil adscripción dentro de las tendencias más corrientes en el teatro contemporáneo, lo que, indublamente, sumaba interés a la obra: "It would be hard to find a play which one could recommend more unqualifiedly to those in search of the simpler pleasures of the theatre at its best" (Skinner 1929a: 377). Pero es que, si hemos de creer a este crítico, además del interés intrínseco de *The Lady from Alfaqueque*, también la compañía demostraba una profesionalidad digna de aplauso: "The players enjoy themselves. They enter full-heartedly into the whimsicality of their parts and the play emerges as a tender, subtle and wholly delightful treatment of an enduring and lovely theme" (Skinner 1929a: 377).

Por su parte, John Hutchens, refiriéndose a *Women Have Their Way*, diría:

> If you are constrained to wonder what makes of it such pleasant entertainment --indeed, so perfect of its kind-- the answer lies in the quiet wisdom of its authors, who have given their players a great deal of what, when properly ignited, will make a comedy (Hutchens 1930: 285).

Respecto a la actuación de la compañía teatral, el Civic Repertory, con la propia Eva Le Gallienne a la cabeza, Hutchens tampoco escatimó elogios:

> Under her direction, the players attack it on a winning wave of vivacity. Her own gift for light comedy, edged with facetiousness and played at a swinging tempo, is the keynote [...]; and the members of her cast [...] present a pattern of excellent character performance that marks another advance in their increasing versatility; and another indication, too, of the immene value of repertory playing to the actor (Hutchens 1930: 285).

No fueron las tres obras mencionadas las únicas en ser representadas en Nueva York. Los Equity Players estrenaron *Malvaloca* el dos de ocubre de 1922 en el Forty-Eight Street Theatre. En el papel protagonista estaba una reputada actriz, Jane Cowl (que también era dramaturga), lo que hizo que se mantuviera en cartel durante 48 funciones, a pesar de que, en opinión de K. Macgowan no se pudo sacar partido a los actores debido a la nefasta dirección teatral: "Here, obviously, a good cast as casts go achieves nothing, and in fact ruins a play, because the director --in this case the excellent Agustin Duncan--doesn't seem

to understand what it is all about" (Macgowan 1923: 10). Si bien Stark Young (1922: 223) presentaba una actitud menos adversa hacia la puesta en escena ("The direction of the Quinteros play lacks now and then speed and sometimes in the ensemble fluidity, but it shows on the whole the able hand of Mr. Agustín Duncan"), lo cierto es que consideraba cuando menos desafortunada la elección de una obra como ésta por parte de los Equity Players, dadas las muchas e importantes dificultades de su representación ante una audiencia cuyo universo cultural se encontraba tan distante del de los españoles:

> If they should do the play exactly as it would be done in Spain when well done there, a New York audience could not follow it. And there would, besides, be something too artificial and perhaps superficial, too merely gentle, about it. If they should be wise enough not to try to make a Spanish reproduction out of the occasion, they would still be faced with the problem of how to translate into the terms of the American theatre a thing so foreign as Malvaloca is. This problem would be how to get in such a translation the original values of the play, and so to enable it to fulfill itself in its new terms. This must be a dangerous venture. In *Malvaloca* the danger is that a New York audience will drop into the error of thinking the play simpler than it is and of taking too much of it as mere stage device and conventional theatre" (Young 1922: 223).

Finalmente, cabe decir que otro famoso actor, Otis Skinner, llevó a los escenarios *A Hundred Years Old or Papa Juan*, con un éxito de crítica muy desigual. Se mantuvo en cartel en Chicago durante nueve semanas y contó con 39 representaciones en el Lyceum Theatre de Nueva York, donde debutó el uno de octubre de 1929. Más tarde, se ofreció de forma itinerante por todo el país. Probablemente fue Richard Danna Skinner el autor de la reseña más favorable al comentar que "almost any play by the Quintero brother -- especially in Granville Barker translation-- provides enough of the simple fibre of life to beguile the attention of any but the most bored sophisticates" y ensalzar sobre todo la labor del actor principal: "Otis Skinner's artistry has never shown more brightly than in his portrait of Papa Juan" (Skinner 1929b: 616)

Reulta interesante reseñar los comentarios formulados por S. Griswold Morley en 1931, pues este crítico pone de manifiesto que quizás no se escogieron las obras más apropiadas para su representación en los escenarios norteamericanos. Según Morley, un espectador de *Malvaloca* se habría quejado de su escasa verosimilitud, algo que, en opinión del crítico, bien podría haber

dicho refiriéndose igualmente a *Papa Juan*. En lugar de culpar a la audiencia por su falta de sensibilidad hacia la producción dramática de los Quintero, Morley responsabiliza a los empresarios por su escaso tino en la selección:

> The impresarios of the United States are prone to feed their public on such sugary diet as they think will please the average audience. So they offer the the mawkish pieces Krutch complained of, when they could have selected masterpieces of various types: a rollicking farce like *El ojito derecho* and *El nuevo servidor*; a character comedy like *Los chorros del oro*, *Los galeotes*, *Las de Caín*, *Así se escribe la historia*, and even *La consulesa* (succesfully given in New York, it is true, by Eva Le Gallienne as *The Lady from Alfuqueque*); or, as the best in a delicate genre which mingles poetry, humor and pathos, *Las flores*, an authentic vision of the world as it is, compounded of inevitable happiness and sorrow. In a nation as fecund and undisciplined as Spain, the question of choice is important. It is imperative to neglect all but the best (Morley 1931: 123).

También la obra de los hermanos Quintero estaba bien representada en lengua inglesa. En 1927 se publicó el volumen *Four Plays of the Quinteros*, que incluía *A Hundred Years Old*, *A Lady from Alfaqueque*, *Fortunato* y *The Women Have their Way*, en traducciones de Helen y Harley Granville Barker. De los mismos traductores se publicó en 1932 otro volumen (*Four Comedies*), con cuatro obras más: *Love Passes By*, *Dona Clarines*, *Don Abel Wrote a Tragedy* y *Peace and Quiet*. A todas ellas, publicadas repetidamente por separado, ya fuera en esas u otras versiones, hemos de sumar las traducciones de *Malavaloca* > *Malvaloca* (Jacob S. Fassett, 1916) y de *La flor de la vida* > *The Fountain of Youth* (Samuel N. Barker, 1922), además de abundantes traducciones de piezas breves (algunas de ellas, con más de una versión), como "A la luz de la luna", "Hablando se entiende la gente", "Mañana de sol", "Ojos de luto" y "La pena".

En cuanto a la recepción crítica de los hermanos Quintero en los EEUU, cabe decir que se centró en la reseña de sus traducciones y también sus representaciones, pero que son muy escasos los estudios de corte académico o los centrados en el análisis de una trayectoria global. Destacan, si acaso, las apreciaciones de Morley (1931), al sugerir que la producción literaria de los Quintero no había experimentado un avance significativo en términos de calidad a lo largo de los últimos diez años. Ello, de todos modos, no le impedía sugerir que en su producción anterior a los años 20, "the best of the Quinteros is more perfect, within its limits, than the best of any other Spanish dramatist

of the last hundred years" (Morley 1931: 124). La opinión de Morley parece coincidir con la de Hanssler: "The most promising writers for the Spanish stage at the present time are Serafín Álvarez Quintero and his brother Joaquín, to whose collaboration are due *El ojito derecho* and *Abanicos y panderetes*" (1915: 45), aunque justo es decir que esta afirmación contrasta con la de Bronta un año antes al compararlos con un autor menor, Narciso Serra: "The brothers Alvarez Quintero, today his natural successors in this kind of scenic literature, have never been able to equal him either in the lively character of his dialogue or the spontaneous nature of his jokes" (Bronta 1914: 251). Lógicamente, los hermanos Quintero tienen su lugar en las historias de la literatura española ya citadas: Bell (1925: 180.183), Warren (1929), Merimée (1930: 536).

5. Jacinto Benavente.

A continuación, nos referiremos a Jacinto Benavente, el dramaturgo español más conocido en los EEUU en el primer tercio de siglo, a pesar de que las representaciones de sus obras fueron menos valoradas por la crítica que las de Martínez Sierra, por ejemplo, y recibieron además una respuesta del público más fría que las de otros compatriotas, como los hermanos Quintero. Todo ello quizás tuviera que ver con la problemática planteada por su trasvase interlingüístico e intercultural: "There seems to be in Benavente's dramas an intensification of the difficulty of translating the plays into an understandable idiom" (Nicholson 1939: 140). Lo cierto es que Benavente fue menos apreciado en el escenario que en el texto impreso ("So far as America goes, Benavente is first of all a closet dramatist and only secondarily of stage interest", Anónimo 1924: 7), lo que no parecía molestar al propio dramaturgo. De hecho, en la reseña que acabamos de apuntar se incluía una cita de Benavente que así lo corroboraba:

> The only way in which a play may be appreciated thorughly is by being read. I have written more than a thousand parts, yet of that number I can recall perhaps five which I have recongized as being truly the characters I had conceived when the stepped upon the stage. I have not even seen some of my plays. (En Anónimo 1924: 7)

La primera obra de Benavente en ser representada en los EEUU fue "His Widow's Husband" (< "El marido de su viuda"), pieza en un acto que los Washington Square Players ofrecieron en el Comedy Theatre de Nueva

York en 1917.[21] Más tarde, en 1919, cuando la compañía ya era conocida como Theatre Guild, llevó al Garrick Theatre *Bonds of Interest*, que se mantuvo en cartel durante sólo cuatro semanas. En el elenco de actores se encontraban algunos tan famosos como Rollo Peters o el también director Dudley Digges, pero la obra no contó en absoluto con el favor del público, lo que —como pone de manifiesto Shevlin Weiss (1988: 30)— hizo que no resultara rentable económicamente (la compañía perdió unos 500 dólares cada semana de representación). Hay que decir, por otra parte, que la inversión en aparato escénico había sido muy escasa, puesto que se aprovechó material desechado por la Copeau Company en el Garrick Theatre. Curiosamente, ello no le impidió a John Corbin manifestar en el *New York Times* que "the costumes are truly splendid" (Corbin 1919: 9). En términos generales, la respuesta de la crítica tampoco en este caso fue favorable, y en algunos casos se llegaron a hacer generalizaciones sobre la supuesta falta de calidad del teatro hispano a partir del análisis de esta sola obra. Así, por ejemplo, Theresa Helburn diría: "The critics damned it with faint praise. Like so many Latin plays it lacked heart; it had no warmth".[22] Otros, de manera más cauta, atribuyeron el fracaso al hecho de que la versión inglesa no haría mérito al original castellano:

> To give such a play is to make an experiment on New York, an experiment interesting in spite of the English words. Whether they are as poor in Spanish I don't know, and have no first-hand way of finding out, but as I listened I wanted more color; archaism, perhaps, or cadence, or a translator to whom words were dear (Young 1919: 25).

Onís, por su parte, se ocupó de responsabilizar a los actores:

> [*The Bonds of Interest*] [...] was not understood. This is hardly strange, for the actors themelves failed to grasp it. It would have been truly amazing had they caught without any preparataion so subtle and ultra-refined a work by a foreigner who waited years and years before the public of his own country understood him. (Onís 1923: 363)

Todas estas críticas contrastan con la favorable acogida de la obra impresa. Como hemos puesto ya de manifiesto, Benavente parecía gustar más

---

[21] Según Shevlin Weiss (1988: 30), esta obra se representó junto a otras tres piezas breves: *In the Zone*, de Eugene O'Neil, *The Avenue*, de Fenimore Merrill y *Blind Alleys*, de Grace Lattimer Wright.

[22] *A Wayward Quest*, Boston, Little Brown, 1960, p. 73. *Apud* Shevlin Weiss (1988: 30).

leído que representado. Buena prueba de ello es el siguiente comentario, que recogemos de una reseña sobre la traducción: "It is without doubt the greatest purely imaginative piece of of Harlequinade that has succeeded in later years upon any stage" (Anónimo 1917g: 325).

La obra fue repuesta en el Walter Hampdem Theatre, de Nueva York, en 1929, esta vez en una producción del propio Walter Hampdem, que se ocupó además de representar el personaje de Crispín. No debió ser éste un papel muy agradecido para el actor, pues según el reseñador del *New York Times*, "Mr.Hampdem seems fatally cast in so impetuous and youthful a role", aunque ello no le impidió hacer un alarde de profesionalidad: "he has constructed the part with a good deal of craftmanship" (Anónimo 1929: 34). La respuesta de la crítica fue muy negativa (véanse, por ejemplo, Mason Brown 1929 y Hammond 1929) y en algún caso, como ya había ocurrido con anterioridad, los comentarios se hicieron extensivos al resto de la la dramaturgia españóla contemporanea: "(The play feeds) a growing suspicion that Spanish playwrights, or at least such of them as have been imported to this country, have basked so long in their indolent sunshine as to be thoroughly bleached" (Littell 1929. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31). Según Jackson (1950: 141), tras su presentación en Nueva York, la obra se llevó a la Western Reserve University (en 1931), al Alabama College (en 1932) y al Eldred Players, de Clevedan (en 1936).

The Passion Flower (< *La malquerida*), tuvo el raro privilegio de contar con más de una producción. Una de ellas tuvo a Miss Nance O'Neil, una de las principales actrices trágicas del país, en el papel principal. Fue representada en el Greenwich Village Theatre de Nueva York, en 1920 y después se ofreció de manera itinerante por todo el país. Si hemos de creer a Lewisohn, la labor de los actores no fue digna de particular elogio:

> [Nance O'Neil's] art is too much like Benavente's to give his play a modulation. She has power but no charm. She has little flexibility of either person or technique.] Mr. Robert Fish communicates the man's misery and confusion very purely and inmediately. Mr Charles Waldon conceives the part of Esteban correctly. He is excellent in silence. When he moves into the foreground of the action he becomes boldly conventional in speech and gesture. The rest of the cast is hopelessly below the level of the play. Hence the performance is fragmentary and has to be pieced out in the theatre of the mind. The decorations are charming, but better acting would have been more to the purpose. (Lewisohn 1920: 153).

A pesar de ello, en esta ocasión, Benavente contó con el beneplácito de la crítica. Así, por ejemplo, un anónimo periodista de *The World* comentaría que esta obra constituía "a better measure of the artistic stature of Jacinto Benavente than any other play by the Spanish dramatist that has yet found its way into an English translation. Here are depicted fierce elemental emotions cut from the raw, which any race can grasp and understand"(Anónimo 1920f. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 30) y Heywood Brown dejó constancia en *Tribune* de que *The Passion Flower* era "the most vivid play which the season has produced", ensalzando su produndo calado psicológico: "No playwright we have seen has ever collaborated so closely with Freud as Benavente" (Brown 1920. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 30).

De *The Passion Flower* es probable que hubiera otras dos producciones, aunque contamos con escasos datos sobre ellas (ni siquiera son citadas por Jackson 1950). Según Nicholson (1939: 142) una de ellas hubo de representarse, con éxito, en Chicago antes de 1923, también con la participación de Nance O'Neil. La otra se ofreció en Los Ángeles entre 1931 y 1932, bajo el patrocinio de Los Angeles County Dramatic Association, pero puede que no fuera una producción profesional

Saturday Night (< *La noche del sábado*) fue la obra con la que inició su andadura el Civic Repertory Theatre de Miss Le Gallienne el 25 de octubre de 1926. Auque la crítica no fue particularmente favorable (de hecho, sólo se hicieron trece representaciones), el debut fue reseñado positivamente en el *New York Times*: "As an earnest for the future the evening was definitely a success" (Anónimo 1926a: 25). Entre los críticos que menos objeciones pusieron tenemos a Stark Young, pero ello no le impidió poner de manifiesto que probablemente había algunos problemas de traducción que no habían sido solucionados correctamente: "The struggle with the Latin way of thinking and speaking is often evident in the production, but often unavoidable without deserting translation for mere adaptation" (Young 1926: 323).

Desde las páginas de *The World* se invitó al público a asistir a la representación, pero sin abundar especialmente en la calidad de la obra:

> [It is] a vivid, obscure, baffling and almost continually exciting play. [...] You may revel in the symbolism of this piec, if that is your idea of a sprightly evening, or you may enjoy it as an absorbing (if somewhat baffling) panorama of beauty or as an engrossing melodrama. In any case it seems important that you should see it. (A. S. 1926. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31)

La propia Eva Le Gallienne reconocería más tarde la falta de éxito de la obra, lo que resultaba particularmente traumático para una compañía que acababa de nacer:

> The performance was not a success. The audience was kind and patient, but except for a few moments, the play never sprang to life. Next morning the papers were amazingly good-natured, I thought, but I was well aware of the fact that our first play was a failure. (Eva Legallienne, *At 33*, Nueva York, Longmans, 1934, p. 203. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31)

Field of Ermine (< *Campo de armiño*) se representó por primera vez en el Powers Theatre de Chicago en 1922, pero fue un fracaso tal que rápidamente cayó del cartel. El papel protagonista lo representó Nance O'Neil, que como sabemos, ya había participado en *The Passion Flower*.[23] Años más tarde, en 1935, se ofreció una producción de Crosby Gaige en el Mansfield Theatre de Nueva York, para la que se contó también con la presencia de O'Neil. Hacía seis años que Benavente no era representado en la ciudad. *Field of Ermine* fue recibida por los críticos de forma claramente desfavorable, aunque más por la puesta en escena que por la obra en sí. Hasta el propio Stark Young (1935: 78), que solía caracterizarse por ver siempre el lado positivo, manifestó en esta ocasión que la obra estaba tan marcada culturalmente que desafiaba todo intento de transferencia. Este crítico vuelve a incidir en lo ya apuntado, que las versiones de Underhill eran de una gran calidad, pero no servían para ser representadas:

> The attempt to bring such a play as Benavente's *Field of Ermine*, as it stands, on to the English stage is in its way, I suppose, another way of saying that you do not know what the stage is about. Or should we say it is an evidence of not sensing how much the soul of a race is manifest in its language? At any rate, you watch the performance of this Spanish play at the Mansfield Theatre and find yourself in a state of wonderment. [...] In many spots, Mr. Underhill's lines could not be spoken by any actors; they sound like a schoolroom of a passage far removed in every sense from the language that we speak. There are, in fact, constant assortments of verbal structures and high toned words that though they may suggest distinction in the translator, compel despair in the actor; for only in the most violent mental control, sharp stress on the essential

[23] Es posible que la actriz se hubiera entrevistado con el dramaturgo durante un viaje a nuestro país en 1920, pues en una breve noticia aparecida en el *New York Times* en 1920 se nos decía: "She is going to Spain this summer to meet Benavente and arrange for the production of more of his plays" (Anónimo 1920a: 322).

> units of the sentence, and vivid stream of mental magnetism, could these speeches be brought into line at all. The intuitions of method or powers of enforcement are not at all evident in the company now presented. (Stark Young 1935: 78)

Idéntica opinión expresaba Brooks Atkinson al comentar: "Excepting 'The Passion Flower' [...] Benavente still looks more attractive in Mr. Underhill's thoughtful prefaces than he does on the American stage. The essence of Benavente is still a literary diversion" (Atkinson 1935. *Apud* Shevlin Weiss 1988: 31). Lo cierto es que si una vez hubo conseso fue en esta ocasión: todos los críticos coincidieron en señalar la falta de calidad de la representación (véanse, además de Atkinson 1935, Lockridge, Waldorf, Mantle, Anderson). La "Edad de Plata" del teatro español en los EEUU estaba tocando a su fin.

Hubo, finalmente, otra de Benavente representada en los EEUU, pero no nos consta que se programara en Nueva York: se trata de *The Gobernor's Wife* (< *La gobernadora*), que según Anónimo (1920a: 322) y Jackson (1950: 141) fue representada por el Harvard Dramatic Club. Carecemos de más noticias.

En 1917, 1919, 1923 y 1925 se publicaron cuatro volúmenes de traducciones de Benavente, con un total de dieciséis obras, todas ellas vertidas al inglés por John Garret Underhill: vol. I (*The Bonds of Interest*, *The Evil Doers of Good*, *The Passion Flower*, "His Widow's Husband"), vol. II (*The Governor's Wife*, "No Smoking", "Princess Bebé", "Autumnal Roses"); vol. III (*Saturday Night*, "In the Clouds", *The Prince Who Learned Everything Out of Books*, "The Truth"), vol. IV (*Field of Ermine*, "The Magic of an Hour", "The School of Princesses", "A Lady"). Muchas de éstas fueron publicadas también por separado. A ellas hemos de sumar otras traducciones que no aparecían en los cuatro volúmenes de Underhill: "At Close Range" (< "De cerca", J.G. Underhill, 1936), "Brute Force" (< "La fuerza bruta", J.G. Underhill, 1935); "The Smile of Mona Lisa" (<"La sonrisa de la Gioconda", John A. Herman, 1935), "The Truth" (< "La verdad", J.G. Underhill, 1935) y The Web (< Vidas cruzadas, M. Warren Walker, 1930).

Vemos que entre los traductores de Benavente al inglés, el más prominente, con gran diferencia, fue John Garrett Underhill, conocido hispanista que destacó también por ser el representante en EEUU de la Sociedad de Autores Españoles y por haber publicado en 1899 un libro que se ha convertido en un "clásico" a la hora de tratar la influencia de la literatura española sobre la inglesa: *Spanish Literature in the England of the Tudors*. Las

traducciones de Underhill fueron aplaudidas unánimemente. Así, por ejemplo, Ernest Boyd, en el capítulo dedicado a Benavente dentro de sus *Studies from Ten Literatures* afirmaba: "His versions are not too literal; they have the vivacity of and color of dramatic speech, although, at times, they take liberties with the text. Patience, enthusiasm and scholarship are necessary for such undertaking" (Boyd 1925: 96). Boyd se ocupaba de ahondar en la dificultad implícita en el trasvase interlingüístico y cultural de las obras de Benavente:

> It is certain that they [the plays] cannot be translated in the casual, hit-and-miss manner which disguises so many translations in recent years, particularly from Spanish. The language, in spite of popular opinion to the contrary, is by no means easy [...]. The fame of the dramatist himself, although secure in popular Spanish esteem, is not as much as to encourage translators concerned only to exploit a current vogue. (1925: 96-7)

Hay que decir que también hubo quien opinó que las obras de Benavente no tenían por qué resultar particularmente difíciles de traducir, y ello por la claridad estilística del dramaturgo. Así, al analizar la versión inglesa de *The Bonds of Interest* publicada en la revista *The Drama* en 1915 Romera-Navarro comentaría: "Me confirmo en mi idea de que un texto castellano escrito en lenguaje preciso, en estilo lúcido, sin ambigüedades de palabra o de sentido, es posible trasladarlo al inglés literalmente, salvo claro está, las elipsis e inversiones, menos admisibles en aquel idioma que en el nuestro". Justo es comentar que si tal empresa había sido llevada a buen puerto era debido al esmero de Underhill: "Al parecer, el traductor ha ido lenta y cuidadosamente en su labor, sin ahorrar tiempo ni esfuerzo, y el resultado es a todas luces satisfactorio" (Romera-Navarro 1917: 392). Como ya he señalado, el consenso fue pleno a la hora de ensalzar la calidad de estas versiones, aunque cierto es que S. M. Waxman, por ejemplo, refiriéndose a *The Passion Flower*, acusaba la pérdida de coloquialismos y una elevación inapropiada del registro:

> In general he has caught the spirit of the author. In no way does his work bear the earmarks of a translation. He errs, however, by making his language too literary, too impeccably correct. He does not render faithfully the uncouth, illiterate speech of Benavente's country folk. The repetitions and asseverations are omitted; the elliptical expressions, the colorful and picturesque diminutives of the Spanish are completely lost. (Waxman 1921: 426)

En cualquier caso, a pesar de este defecto —claramente visible en los ejemplos que Waxman aporta—, lo cierto es que en las docenas de reseñas

sobre Benavente que hemos tenido a nuestro alcance no suelen faltar los elogios hacia el traductor. Sirvan, a modo de ejemplos finales, las presentadas con ocasión de la publicación del primer volumen "[these plays] have been excellently translated by John Garrett Underhill" (Anónimo 1917g: 325) y del último ("It would be unfair to Mr. Underhill not to notice the excellence of his translations, for the wit of the dialogue depends in great measure upon the proper transference of epigrammatic thought from one language to another. Mr. Underhill is to be commanded at all points for his clarifying work" Anónimo 1924: 7).

Los estudios críticos sobre Benavente fueron muy numerosos durante esta época, demasiado abundantes como para poder ofrecer aquí un repaso que les haga cabal justicia, aunque resultemos pretendidamente someros. Vemos que los ensayos llegan a un grado de especialización no tan habitual con otros autores: así, tenemos, por ejemplo, un estudio comparativo entre Benavente y Bernard Shaw (Haynes 1920) o uno sobre la importancia de las mujeres en sus obras (Alarcón 1928). De entre todos las aportaciones críticas destacan en primer lugar las monografías de Federico de Onís (1923a), con 73 páginas, y de Walter Starkie (1924), con 218. Digamos, por cierto, que el anónimo autor de una reseña sobre este segundo estudio no parecía muy optimista sobre la futura canonización de Benavente: "Although his contemporary importance is great, it is probable that he will ultimately stand only as fairly high second class" (Anónimo 1925: 22). F. de Onís, fundador de la Casa Hispánica en Nueva York, presenta, además del libro citado, un artículo en la revista *The North American Review*, donde afirma que "the name of the Spanish dramatist, Jacinto Benavente, has in the last few years acquired a universal character" (1923b: 357). Resulta, por otra parte, particularmente interesante, dada su condición de traductor, el artículo publicado John Garrett Underhill en la revista *Poet Lore* en 1918, acompañando a sus propias versiones de *La gobernadora* y *Noche del sábado*. Por su talla como escritor, hemos de mencionar el capítulo de Joh Dos Passos titulado "Benavente's Madrid", en *Rosinante to the Road Again* (1922: 182-195), a pesar de que allí se habla más de la ciudad que del escritor. Con todo, encontramos alguna alguna referencia a otros dramaturgos españoles, como Echegaray o los Quintero, que no parecen resistir bien la comparación con Benavente:

> In Echegaray there are hecatombs, half the characters habitually go insane in the last act; tremendous barking but no bite of real intensity. Benavente has recaptured some of Lope de Vega's marvellous quality of adventurous progression. The Quinteros write domestic comedies full of whim and sparkle and tenderness. But expression always seems too easy; there is never the

> unbearable tension, the utter self-forgetfulness of the greatest drama (Dos Passos 1922: 191)

También se le comparaba a Benavente con otros dramaturgos en un amplio estudio firmado por Joaquín Ortega, y también allí la balanza del gusto se inclinaba hacia él:

> Habrá más alegría y naturalidad en los Quintero, más poesía y delicadez en Martínez Sierra, más propósito y acometividad en Linares Rivas, más plasticismo en Marquina, más pasión y sentimiento trágico en Guimerá, más puro idealismo en Galdós, pero Benavente es más grande dramaturgo que todos ellos porque nada de esto le falta y además tiene otras cosas que los otros carecen (Ortega 1923: 21).

Con la perspectiva del tiempo, hoy en día nos resultan exagerados o inapropiados algunos de los apelativos utilizados para referirse a Benavente, como "Spanish Shakespeare" (Waxman 1921: 423) o "a modern Cervantes" (Starkie 1923: 95) o "the flower of the Spanish genius of our time" (Alarcón 1928: 201), pero son verdadero reflejo de la pasión que despertaba en los círculos académicos estadounidenses, en particular entre los hispanistas. Sin duda, tuvo Benavente oportunidad de conocer personalmente a muchos de estos admiradores durante su estancia en Nueva York en los meses de marzo y abril de 1923 (un año después de haberle sido otorgado el premio Nobel), cuando fue nombrado hijo adoptivo de la ciudad y homenajeado en un acto coorganizado por el Instituto de las Españas, la Universidad Columbia y la American Association of Teachers of Spanish (véase Heinrich 1923).

6. Conclusiones.

En los estudios críticos sobre el teatro contemporáneo, encontramos en los EEUU repetidas referencias a la idiosincrasia de la dramaturgia española. Mientras que en otras tradiciones literarias sería posible apreciar un espíritu cosmopolita, que propiciaba un cierto mimetismo respecto a las tendencias culturales más pujantes a nivel internacional, en España la adopción de estas corrientes no habría en modo alguno supuesto un rechazo de lo autóctono y particular. Si bien en otros países, el teatro ya no tendría una función de agitación política o ideológica, la coyuntura social española hacía todavía necesario un debate sobre la operancia de determinados estamentos —en particular, el religioso— y, en términos más generales, sobre la conveniencia de lograr un impulso intelectual con el fin de superar el conservadurismo más

rancio. Desde los EEUU se ve el teatro producido en España como un teatro marcadamente personal, dada la idiosincrasia de la cultura su propia cultura. Son, en este sentido, particularmente sintomáticas las palabras de C. A. Turrell, presentadas en un análisis de conjunto sobre el teatro español contemporáneo: "All literary movements of other lands and other languages have swayed the thought of Spain, but adapted to the peculiar conditions under which the Spanish people still live, they have, consciously or otherwise, accentuated these peculiar conditions, thus creating a stage that is intensely national" (Turrell 1918: 329-330). La misma idea se va sugiriendo, de un modo u otro, en diversos estudios críticos: el hecho de que España presenta un teatro "diferente" como consecuencia de su tradición y su genio cultural. Así, E. Wallace (1908), en otra visión de conjunto sobre el teatro español del momento, diría:

> The drama of the days of the great Lope de Vega, Tirso de Molina, and Calderón, partook so intimately of, and was founded so deeply upon, national temperament and national conditions that it has been able to withstand, to a great extent, the assaults of foreign influenc and to preserve the peculiar stamp of sacred tradition.
> The great literary movements have affectted the Spanish drama in a lesser degree than that of other countries (Wallace 1908: 357).

Manifestación ésta, que resulta a su vez prácticamente idéntica a la de A. Green (1919):

> There is one bond of type that connects them all [Spanish dramatists] and sets them apart from the other dramatiststs Europe and America: namely, the peculiarly Spanish atmosphere of their productions (1919: 123).

Obviamente, la presencia del color local hacía que algunos críticos encontraran en las obras representadas no pocos problemas de interpretación. Para algunos de ellos, atentos a un teatro más "cosmopolita" o "universal" como podía ser el escandinavo, el teatro español se hallaba demasiado lejos de las tendencias que pudieran ser tomadas como modelo. Asombra, en algunos casos, la virulencia en el rechazo a lo culturalmente marcado, pero cierto es también, que precisamente por serlo, el trasvase no era fácil. Afortunadamente, en un buen número de ocasiones, contamos con la asistencia de traductores apasionados, personas concienciadas de la importancia de su labor y devotas de sus autores: hombres de letras, traductores concienciados y devotos de sus autores. El más prolífico de estos traductores fue

John Garrett Underhill, que se ocupó de verter al inglés las obras recogidas en los cuatro volúmenes antológicos que sobre Benavente publicó la prestigiosa editorial de Charles Scribner. También destaca la labor, desde Inglaterra, de Harley Granville-Barker, que, en colaboración con su esposa Helen, tradujo numerosas obras de Martínez Sierra y de los hermanos Quintero.

En cuanto a las representaciones, entre las preferidas del público se encontraron las de Martínez Sierra, en particular *Cradle Song* y *The Kingdom of God* (ambas fueron elegidas entre las mejores diez obras del año). La crítica aclamó a los hermanos Álvarez Quintero, que tuvieron la fortuna de ver producidas tres de sus obras por Eva Le Gallienne (*The Lady from Alfaqueque*, *The Women Have Their Way* y *A Sunny Morning*). Las obras de Benavente tropezarían con la dificultad de su traducción —algo en lo que coinciden los diversos críticos estudiados—, lo que no impidió que, pese a todo, constaran entre las favoritas del momento (en particular, *The Passion Flower*). De Echegaray cabe decir que resulta extraño que sólo se representaran en Nueva York *Mariana* y *The World and His Wife*. Por su parte, Guimerà, tuvo su momento de éxito con *Marta of the Lowlands* y *Mariana*. Si algo resulta destacable en las representaciones que de todos estos dramaturgos se hicieron en los Estados Unidos es la presencia de formidables actrices como Eva Le Gallienne, Mrs. Patrick Campbell, Blanche Yurka, Jane Cowl o Nance O'Neil, que supieron trasladar a los escenarios la energía de sus personajes, cautivando al público y a la crítica. En algunos casos, las obras servían para reforzar los estereotipos sobre España y su cultura (como en *The Passion Flower* o *Cradle Song*); en otros, (como en *The Kingdom of God* o *The Romantic Young Lady*) las obras chocaron con alguna reticencia por su exotismo. Algunas de ellas (*María Rosa*, *Cradle Song*) fueron llevadas al cine.

Hemos de recordar que este interés por el teatro español viene a coincidir con el mostrado por la novela (Galdós, Valera, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez). Nunca antes se había dado en los EEUU, ni nunca después se volvería a dar, un interés igual, a nivel de crítica y público en general, por la literatura española.

ANEXO: TRADUCCIONES Y RECEPCIÓN CRÍTICA[24]

JOAQUÍN Y SERAFÍN ÁLVAREZ QUINTERO
TRADUCCIONES

Four Plays of the Quinteros (A Hundred Years Old, A Lady from Alfaqueque, Fortunato, The Women Have their Way), Helen y Harley Granville Barker (tr.), Londres, Sidgwick and Jackson, 1927. Otras ediciones: Boston, Little, Brown, 1928. Nueva York / Los Angeles, French, 1932.

Four Comedies (Love Passes By, Dona Clarines, Don Abel Wrote a Tragedy, Peace and Quiet), Helen y Harley Granville-Barker (trads.), Londres,1932.

"A la luz de la luna" > "In the Moonlight" Willis Knapp Jones (tr.). en W. K. Jones (ed.), *Spanish One Act Plays in English*, Dallas, Tardy, 1934.

"A la luz de la luna" > "In the Moonlight", William D. Moore (tr.), *Poet Lore* 48 (1942), 99-110.

El centenario > *Papa Juan, or The Centenarian*, Thomas Walsh (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 253-318.

El centenario > *A Hundred Years Old*, Helen y Harley Granville Barker (tr.), en *Plays of Today*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1925.

Doña Clarines > *Dona Clarines*, Helen y Harley Granville Barker (tr.), en P.W. Chandler y R.A. Cordell (eds.), *Twentieth Century Plays*, NY, Nelson, 1934.

La flor de la vida > *The Fountain of Youth*, Samuel N. Barker (tr.), Cincinnati, Kidd, 1922.

Fortunato > *Fortunato*, Anna S. MacDonald (tr.), NY, Sunwise Turn, 1918.

"Hablando se entiende la gente" > "By their Words Ye Shall Know Them", John Garret Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 26-39. Otras ediciones: Montrose Jonas Moses (ed.), *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Boston, Little, Brown, 1922.

Malvaloca > *Malvaloca*, Jacob S. Fassett, Jr. (tr.), Garden City (NY); Doubleday, Page, 1916. Otras ediciones: Thomas H. Dickinson (ed.), *Chief Contemporary Dramatists: Third Series*, Boston / NY, Houghton, Mifflin, 1930.

Malvaloca > *Malvaloca*, Beatrice Erskine (tr.). Representada en Londres, 1925.

"Mañana de sol" > "A Morning of Sunshine", Lucretia X. Floyd (tr.), NY, French, 1914. Otras ediciones: Frank Shay (ed.), *Twenty-Five Short Plays - International*, NY / Londres, Appleton, 1925; J.O.P. Webber y H.H. Webster (eds.), *One-Act Plays for Secondary Schools*, Boston / NY, Houghton-Mifflin, 1923; *Golden Book* 12 (1930), 106-09; C.M. Martin (ed.), *50 One Act Plays*,

---

[24] Para preparar los catálogos de traducciones me he servido fundamentalmente de Rudder (1975). He completado y cotejado datos con Hills (1919), (1920), Flores (1926), Pane (1944) y O'Brien (1963) de teatro.

Londres, Gollancz, 1934; William J. Farma (ed.), *Prose, Poetry and Drama for Oral Interpretation: Second Series*, NY, Harper, 1936.
"Mañana de sol" > "Sunny Morning", Isaac Goldberg (tr.), *Stratford Journal* 1 (1916), 39-51.
"Mañana de sol" > "A Bright Morning", C. Castillo y E.L. Overman (tr.), *Poet Lore* 27 (1916), 669-79. Otras ediciones: Thomas H. Dickinson (ed.), *Continental Plays*, Boston / NY, Houghton, Mifflin, 1935.
"Mañana de sol" > "A Sunny Morning", Anna S. MacDonald (tr.). Representada en NY, 1921.
"Mañana de sol" > "A Sunny Morning", Anon (tr.). 19?? (copia mecanografiada en la Public Library de NY). Representada en Civic Repertory Theatre, NY, 1924.
"Ojos de luto" > "Widow's Eyes", Ana Lee Utt (tr.), *Poet Lore* 40 (1929), 552-66.
"La pena" > "Grief", Ana Lee Utt (tr.), *Poet Lore* 41 (1930), 391-402.

JOAQUÍN Y SERAFÍN ÁLVAREZ QUINTERO
RECEPCIÓN CRÍTICA

ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "The Joy of Life: the Quinteros", *Contemporary Spanish Literature in English Translation* (*University of North Carolina Extension Bulletin* 8: 9), Chapel Hill, The University of North Carolina), 38-39.
ANÓNIMO. 1928. "*Four Plays*", *Dial* 85, 174.
ARAUJO COSTA, Luis. 1928. "*Four Plays*", *Theatre Art* 12, 840.
BEARDSLEY, Wilfred A. 1925. "Two Spanish Critics Discuss their Country Literature (Azorín y Quintero)", *New York Times* (9 de agosto), 16.
BOURLAND, Caroline. 1928. "*La reja*", *Modern Language Journal* 12, 695.
BRADY, Agnes M. 1928. "*La Reja*", *Modern Language Journal* 12: 8, 695-6.
CHANDLER, Frank W. 1969 (1931). "Spanish Sentimentalists: The Álvarez Quintero and Martínez Sierra", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 487-502.
FITZGERALD, T.A. 1922. "*Doña Clarines*", *Hispania* 5, 182.
GILDER, Rosamund. 1928. "*Four Plays*", *Theatre Art* 12, 368.
GRATTAN DOYLE, Henry. 1920. "*La muela del rey Farfan*", *Hispania* 3, 232.
HUTCHENS, John. 1930. "Broadway in Review" [*The Women Haver their Way*], *Theatre Arts Monthly* (14 de abril), 285.
MACGOWAN, Kenneth. 1923. "Diadems and Fagots on Broadway" [*Malvaloca*], *Theatre Arts Magazine* 7 (enero), 10.
MATULKA, B. 1934. "*La pícara vida, comedia en cuatro actos*", *Spanish Review* 1, 32-4.
MORLEY, Griswold. 1931. "Ten Years of the Quinteros", *Books Abroad* 5, 123-4.
SKINNER, Richard Dana. 1929a. "The Play" [*The Lady from Alfaqueque*], *The Commonweal* 9 (30 de enero), 376-7.

———. 1929b. "The Play" [*A Hundred Years Old*], *The Commonweal* 10 (16 de octubre), 616.
SUTTON, G. 1932. "*Four Comedies*", *Bookman* 83, 227.
VANDERVOORT SLOAN, J. 1929. "*Four Plays*", *Drama Magazine* 19, 207.
WOOD KRUTCH, Joseph. 1929. "Silver Lining -- No Cloud" [*A Hundred Years Old*], *The Nation* 129 (23 de octubre), 474
YOUNG, Stark. 1925. "After the Play" [*Malvaloca*], *New Republic* 32 (25 de octubre), 223-4.

JACINTO BENAVENTE
TRADUCCIONES

Plays of Jacinto Benavente, Vol. I, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1917. (Contiene: *The Bonds of Interest, The Evil Doers of Good, The Passion Flower*, "His Widow's Husband").
Plays of Jacinto Benavente, Vol. II, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1919 (Contiene *The Governor's Wife*, "No Smoking", "Princess Bebé", "Autumnal Roses").
Plays of Jacinto Benavente, Vol. III, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1923. (Contiene: *Saturday Night*, "In the Clouds", *The Prince Who Learned Everything Out of Books*, "The Truth").
Plays of Jacinto Benavente, Vol. IV, John Garret Underhill (tr.), NY, Scribner, 1924. (Contiene: *Field of Germine*, "The Magic of an Hour", "The School of Princesses", "A Lady").
Campo de armiño > *Field of Ermine*, John Garrett Underhill (tr.), copia mecanografiada en la Public Library de NY, 1935.
"De cerca" > "At Close Range", John Garrett Underhill (tr.), NY/Los Angeles/Londres, French, 1936.
"El encanto de una hora" > "The Magic of an Hour", John Garrett Underhill (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker.
"La fuerza bruta" > "Brute Force", John Garrett Underhill (tr.), NY/Los Angeles/Londres, French, 1935.
La gobernadora > *The Gobernor's Wife*, John Garrett Underhill (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 1-72.
Los intereses creados > *The Bonds of Interest*, John Garrett Underhill (tr.), *Drama* 20 (1915), 555-643. Otras ediciones: Copia mecanografiada en la Public Library de NY, (NY?), (1919?); en Thomas H. Dickinson (ed.), *Chief Contemporary Darmatists: Third Series*, Boston/NY, Houghton, Mifflin, 1930; en Montrose J. Moses (ed.), *Representative Continental Dramas: Revolutionary and Transitional*, Boston, Little, Brown, 1924; NY, Scribner, 1929; en C.H. Whitman (ed.), *Representative Modern Dramas* NY, MacMillan, 1936

La malquerida > *The Passion Flower*, John Garrett Underhill (tr.), en Samuel Marion Tucker (ed.), *Modern Continental Plays*, NY/Londres, Harper, 1929. Otras ediciones: E.B. Watson y Benfield Pressy (eds), *Contemporary Drama*, NY, Scribner, 1931.; en S.M. Tucker (ed.), *Twenty-Five Modern Plays*, NY/Londres, Harper, Harper, 1931.

"El marido de su viuda" > "Her Widow's Husband", J. Garrett Underhill (tr.), en Fraznk Shay and Pierre Loving (ed.), *Fifty Contemporary One-Act Plays*, Cincinnati, Ohio, Stewart Kidd, 1920. Otras ediciones: NY/Londres, Appleton,-Century, 1935; *Golden Book* 3 (1926), 342-54; Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.

"No fumadores" > "No smoking", John Garrett Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 78-88. Otras ediciones: Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935; en Revey B. Inglis y William K. Stewart (ed.), *Adventures in World Literature*, NY, Narcourt, Brace, 1936.

La noche del sábado > *Saturday Night*, John Garrett Underhill (tr.), *Poet Lore* 29 (1918), 505-30.

"La sonrisa de la Gioconda" > "The Smile of Mona Lisa", John A. Herman (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.

"La verdad" > "The Truth", John Garret Underhill (tr.), Boston/Los Angeles, Walter H. Baker, 1935.

Vidas cruzadas > *The Web*, Margaret Warren Walker (tr.), Poughkeepsie,, Vassar College, 12930.

JACINTO BENAVENTE
RECEPCIÓN CRÍTICA

ANÓNIMO. 1917a. "Plays by Benavente". *New York Times* (2 de setiembre), 325.
———. 1917b. ["*His Widow's Husband*"] *New York Times* (1 de noviembre), 13.
———. 1917c. "*Plays*", *Dial* 63 (25 de octubre), 393.
———. 1917d. "*Plays*", *Independent* 91 (4 de agosto), 183.
———. 1917e. "*Plays*", *Nation* 105 (6 de setiembre), 264.
———. 1917f. "*Plays*", *New York Library News* 4 (julio), 108.
———. 1917g. "*Plays*", *New York Times Book Review* (2 de setiembre), 325.
———. 1917h. "*Plays*", *Springf'd Republican* (3 de diciembre), 6.
———. 1917i. "Spanish Dramas", *New York Times Book Review* (12 de agosto) 300.
———. 1918. "*La malquerida*", *Dial* 64, 121.
———. 1919a. "*Plays*", *Dial* 67 (18 de octubre), 358.
———. 1919b. "*Plays*", *Nation* 109 (27 de diciembre), 828.
———. 1919c. "*Plays*", *Springf'd Republican* (25 de octubre), 8.
———. 1919d. "*The Bonds of Interest*", *The World* (15 de abril).
———. 1919e. "Town Topics" [*The Bonds of Interest Highbrow*](24 de abril).

———. 1920a. "Books and Authors [Jacinto Benavente]", *New York Times* (20 de junio), 322.
———. 1920b. "Jacinto Benavente, Dramatist, Actor, Manager, Politician, and the Nobel Award for Literature", *New York Times* (20 de junio), VIII, 2.
———. 1920c. "*Plays*", *Dial* 68 (enero), 113.
———. 1920d. "*Plays*", *Theatre Art* 4, 79.
———. 1920e. "*Plays*", *Booklist* 16 (20 de enero), 122.
———. 1920f. "*The Passion Flower*", *The World* (14 de enero).
———. 1923a. "*Plays*", *Dial* 75, 97.
———. 1923b. "*Plays*", *The World* (8 de abril), 9.
———. 1924. "Benaventian Theatre in Its Finest Flowering", *New York Times Book Review* (7 de setiembre), 7.
———. 1925a. "Concerning Benavente", *New York Times Book Review* (14 de junio), 22.
———. 1925b. "*Plays*", *Dial* 78, 248.
———. 1926a. "Eva Le Gallienne Starts her Repertoire" [*Saturday Night*], *New York Times* (26 de octubre), 25.
———. 1926b. ["*The Bonds of Interest*"], *New York Times* (27 de octubre).
———. 1927a. "*Saturday Night*", *Theatre Art* 11, 155.
———. 1927b. "*Saturday Night*", *New York Herald Tribune* (2 de enero), 14.
———. 1927c. " *Saturday Night*", *Springield Republican* (16 de febrero), 10.
———. 1929. ["*The Bonds of Interest*"], *New York Times* (15 de octubre), 34.
———. 1933. "Los malhechores del bien", *Romanic Review* 24, 377.
ALARCÓN, Mariano. 1928. "Benavente as an Interpreter of Woman", *Poet Lore* 29 (marzo-abril).
ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "Social Satire: Jacinto Benavente", "Tragedy in the Provinces" y "Divorce in Spain", *Contemporary Spanish Literature in English Translation* (*University of North Carolina Extension Bulletin* 8: 9), Chapel Hill, The University of North Carolina), pp. 32-33, 34-35 y 36-37.
ANDERSON, John. 1935. "*Field of Ermine*", *New York Evening Journal* (9 de febrero).
ATKINSON, Brooks. 1935. "*Field of Ermine*", *New York Times* (9 de febrero).
BROWN, Heywood. 1920. "*The Passion Flower*", *The Tribune* (14 de enero).
BROWN, L.P. 1922. "*El príncipe que todo lo aprendió en los libros*", *Modern Language Journal* 6, 232.
BUCETA, Erasmo. 1921. "En torno a *Los intereses creados*", *Hispania* 4: 5, 211-22.
CHANDLER, Frank W. "The Versatile Benavente", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J.
CHENEY, Shelden. 1918. "*Plays*", *Theatre Art* 2, 178.
———. 1923. "*Plays*", *Theatre Art* 7, 349.
COLUM, Padriac. 1917. "*Plays*", *Dial* 63, 393.

CORBIN, John. 1919. "Drama - Crook Comedy in Costume" [*The Bonds of Interest*], *New York Times* (15 de abril), p. 9.
DOS PASSOS, John. 1922. "An Inverted Midas", en *Rosinante to the Road Again*, NY, George H. Doren, 182-95.
EATON, W. P. 1927. "*Saturday night*", *New York Herald Tribune* (2 de enero), 14.
GREEN, Alexander. 1919. "*Plays*", *Outlook* 123 (31 de diciembre), 594.
H.D., N. (sin identificar). 1917. "*Plays*", *Boston Evening Transcript* (25 de julio), 6.
HAMMOND, Percy. 1929. "*The Bonds of Interest*", *New York Herald* (15 de octubre).
HAYNES, William. 1920. "Jacinto Benavente", *Dial* 68 (enero), 113-118
HEINRICHS, Edna. 1923. "Benavente in New York", *Hispania* 6: 3, 188-94.
HUTCHISON, P.A. 1923a. "*Plays*",*New York Times Book Review* (1 de abril), 8.
———. 1923b. "*Plays*", *The World* (8 de abril), 9.
INGRAHAM, Edgar S. 1919. "*Tres comedias*", *Modern Language Journal* 3, 378.
LEWISOHN, Ludwig. 1920. "Drama – A Spanish Peasant Play" [*The Passion Flower*], *The Nation* 110 (31 de enero), 152-3.
LITTELL, Robert. 1929. "*The Bonds of Interest*", *The World* (15 de octubre).
LOCKRIDGE, Richard. 1935. "*Field of Ermine*", *The Sun* (9 de febrero).
MANTLE, Burns. 1935. "*Field of Ermine*", *Daily News* (9 de febrero).
MASON BROWN, John. 1929. "*The Bonds of Interest*", *New York Evening Post* (15 de octubre).
ONÍS, Federico de. 1923a. *Jacinto Benavente: Estudio literario*, Nueva York, Instituo de las Españas en Estados Unidos.
———. 1923b. "Jacinto Benavente", *The North American Review* 217, 357-64.
ORTEGA, Joaquin. 1923. "Jacinto Benavente", *Modern Language Journal* 8, 1-21.
MATULKA, B. 1933. "*Los malhechores del bien*", *Romanic Review* 24, 377-8.
S., A. (sin identificar). 1926. "*Saturday Night*", *The World* (26 de octubre).
STARKIE, Walter. 1923a. "Benavente, the Winner of the Nobel Price", *The Contemporary Review* 123 (enero), 93-100.
———. 1923b. "*Plays*", *Spectator* 131 (13 de octubre), 503.
———. 1924. *Jacinto Benavente*, Oxford, 1924.
SUTTON, G. 1923. "*Plays*", *Bookman* 64, 246.
THORPE, Willard. 1923. "*Plays*", *Springf'd Republican* (24 de enero), 7.
TURRELL, Charles A. 1919. " *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*", *Hispania* 2, 51.
———. 1923. " *Tres comedias*", *Hispania* 2, 51.
UNDERHILL, John Garrett. 1918. "Benavente as a Modern", *Poet Lore* 29 (marzo/abril), 194-200.
WALDORF, Wilella. 1935. "*Field of Ermine*", *New York Evening Post* (9 de febrero).
WALSH, T. 1918. " *Plays*", *Bookman* 46 (18 de enero), 607.
WAXMAN, S.M. 1920-1921. "What's in a Name? The Play's the Thing", *Modern Language Journal* 5: 7, 423-8.
WATSON, Lella. 1922. " *Ganarse la vida*", *Hispania* 5, 64.

YOUNG, Stark. 1919. "After the Play" [*Bonds of Interest*], *New Republic* 19 (3 de mayo), 25.
———. 1926. "After the Play" [*Saturday Night*], *New Republic* 48 (10 de noviembre), 323.
———. 1930. "*Plays*", *New Republic* 35 (30 de mayo), 25.
———. 1935. "After the Play" [*Field of Ermine*], *New Republic* 82 (27 de febrero), 78.

JOSÉ ECHEGARAY
TRADUCCIONES

El gran galeoto > *Great Galeoto*, E. Bontecou (tr.), en Barrett H. Clark (ed.), *Great Masterpieces of the Spanish Drama*, Stewart Kidd, 1922.
El gran galeoto > *Great Galeoto*, J.S. Fassett (tr.), Four Seas Co., 1914.
El gran galeoto > *Great Galeoto*, H. Lynch (tr.), Doubleday, 1914.
El gran galeoto > *The World and His Wife*, C.F. Nirdlinger (tr.), Kennerley, 1908.
El gran galeoto > *The Great Galeoto*, C. Sheldon (tr.), Ray & Frisbie, 1912.
El hijo de don Juan > *The Son of Don Juan*, J. Graham (tr.), Little, Brown & Co., 1895, 1903, 1911.
El hijo de don Juan > *The Son of Don Juan*, J. Stewart (tr.), Robert Bros, 1895.
El hombre negro >, *The Man in Black*, Ellen Watson (tr.), en Garnett, Vallée and Breadl (eds.), *University Anthology* 27, Merrill, 1899-1902.
El loco Dios > *Madman Divine*, E.H. West (trad.), en *Poet Lore* 9, también *Poet Lore Plays*, Badger, 1908, 1912.
La cantante callejera > *The Street Singer*, J.G. Underhill (tr.), *The Street Singer*, *The Drama* 25, 117; también en F. Shay (ed.), *Twenty Five Short* Plays (international), Appleton, 1925.
Mariana > *Marianna*, J. Graham (tr.), Unwin, n.d.
Mariana > *Mariana*, F. Sarda y C.D.S. Wupperman (tr.), Boni Liveright, 1918; también Moods Pub. Co. 1910.
Mariana > *Mariana*, J. Stewart (tr.), Roberts Bros., 1895.
O locura o santidad > *Madman or Saint*, R. Lansing (tr.), *Poet Lore* 23; también *en Poet Lore Plays*, Badger, 1912.
O locura o santidad > *Folly or Saintliness*, H. Lynch (tr.), Long, 1895.
Siempre en ridículo > *Always ridiculous*, T.W. Gilkyson (tr.), *Poet Lore* 27; también en *Poet Lore Plays*, Badger, 1916.

JOSÉ ECHEGARAY
RECEPCIÓN CRÍTICA

ANÓNIMO. 1891. "*Galeoto*", *New York Times* (10 de octubre), 4.
———. 1893. "*Mariana*", *New York Times* (12 de febrero), 11.

———. 1899. "Echegaray's *El Gran Galeoto* at Carnegie Lyceum Last Night", *New York Times* (16 de noviembre), 4.
———. 1901 "*Mariana*", *New York Times* (26 de mayo), 4.
———. 1902. "Mrs. Campbell as Mariana", *New York Times* (25 de enero), 6.
———. 1914. "*Great Galeoto*", *The Nation* 99 (24 de diciembre), 755.
———. 1914. "Mme. Kalich as Mariana", *New York Times* (3 de marzo), 9.
———. 1917. "Spanish Dramas", *New York Times* (12 de agosto) 300.
———.1922. "*Masterpieces of Modern Spanish Drama*", *Theatre Arts Magazine* 6: 2, 172-3.
CHANDLER, F.W. 1916. *Aspects of Modern Drama*, MacMillan, 45-7, 315-20.
———. 1969 (1931). "The Peninsular Tradition: Echegaray, Pérez Galdós, Guimerá", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 465-86.
CLARK, B.H. 1915. "Echegaray", en *The Continental Drama of Today*, Nueva York, Henry Holt, 216-27.
DITHMAR, Edward A. 1901. "Dramatic Art in London - Mrs. Patrick Campbell in a Play by Echegaray" [*Mariana*], *New York Times* (7 de junio), 3.
ESPINOSA, A.M. 1918. "Introduction", *El Gran Galeoto*, Knopf.
F., H. (sin identificar).1889. "*Calumny*", *New York Times* (7 de abril), 1.
FITZ-GERALD, J.G. 1917. "Obituary. José Echegaray", *Romanic Review* 8, 112-4.
GARDINER, F.H. 1900. "Echegaray. Spanish Statesman, Dramatist, Poet", *Poet Lore* 12, 405-16.
GRAHAM, J. [s. f.] [Prefacio a su traducción *Marianna*], Unwin.
———. 1895. [Prefacio a su traducción de *The Son of Don Juan*], Boston, Little, Brown & Co.
GRAHAM, Katherine A. 1910. "Some Aspects of Echegaray", *Poet Lore* 21.
LYNCH, Hanna. 1893. "José Echegaray", *Contemporary Review* 64 (1893), 577-95.
———. 1914. [Prefacio a su traducción *Great Galeoto*], Doubleday.
———. 1905. [Prefacio a su traducción *Folly or Saintliness*], Londres, Long.
———. 1905. "José Echegaray", *Review of Reviews* 31, 613.
MACY, J. "Echegaray", en *The Story of the World's Literature*, Boni & Liveright, 1925, pp. 486-8
MIRLINGER, C.F. 1899. "Masks and Mummers", De Witt Pub. Co.
MORLEY, Sylvanus Grisnold. 1925. "José Echegaray", *University of California Chronicle* 27, 368-79.
ROGERS, P.P. 1923. "Why *El Gran Galeoto*?", *Hispania* 6 (1923), 372-7.
SHAW, Bernard. 1907. *Dramatic Opinions and Essays* (2 vols), Brentano, I, 81-9 y II, 186-94.
SMITH, Nora Archibald. 1909. "Jose Echegaray", *Poet Lore* 20, 218-28.
WALLACE, E. 1908. "The Spanish Drama of Today", *Atlantic Monthly* 102, 357-366.

ÁNGEL GUIMERÁ
TRADUCCIONES

La pecadora Daniela > *La pecadora Daniela*, Wallace Gillpatrick (tr.), NY, Hispanic Society of America; Londres, Putnam, 1916.

La pecadora Daniela > *Daniela*, John Garret Underhill (tr.), en Barret H. Clark (ed.), *Masterpieces of Spanish Modern Drama*, NY, Duffield, 1917. Otras ediciones: Cincinatti, Kidd, 1921; NY/Londres, Appleton, 1922.

Tierra baja > *Tiefland (The Lowland)*, R.H. Elkin (tr.), NY, Boosey, 1908.

Tierra baja > *Martha of the Lowlands*, Wallace Gillpatrick, Garden City (NY), Doubleday, 1914.

ÁNGEL GUIMERÁ
RECEPCIÓN CRÍTICA

ANÓNIMO. 1903a. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (2 de octubre), p. 7.

———. 1903b. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (14 de octubre), p. 7.

———. 1908. "*Marta of the Lowlands*", *New York Times* (25 de marzo), p. 9.

———. 1914. "*Maria Rosa*", *New York Times* (20 de enero), p. 9.

———. 1919. "*Maria Rosa*", *Pictures and Picturegoers* (27 de octubre), p. 390.

———. 1922. "*Masterpieces of Modern Spanish Drama*", *Theatre Arts Magazine* 6: 2, 172-3.

CORBIN, John. 1903. "A New Playwright from Spain: *Marta of the Lowlands*", *New York Times* (18 de octubre), III, p. 21

MACDONALD, FRANK. 1917. "*La pecadora Daniela*", *New York Call* (11 de marzo), 14.

SAYLER, O.M. 1917. "*La pecadora Daniela*", *Dial* 62 (22 de febrero), 142.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA
TRADUCCIONES

The Plays of Gregorio Martínez Sierra. Vol I. John G. Underhill (tr.), NY, Dutton, 1923. Otras ediciones: Londres, Chatto & Windus, 1923. *The Cradle Song, and Other Plays*, NY, Dutton, 1929. (Contiene: *The Cradle Song*, "The Lover", "Love Music", "Madame Pepita", "Poor John").

The Plays of Gregorio Martínez Sierra. Vol II. Helen y Harley Granville-Parker (tr.), NY, Dutton, 1923. Otras ediciones: Londres, Chatto & Unwin, 1923. *The Kingdom of God, and Other Plays*, NY, Dutton, 1929. (Contiene: "Wife to a Famous Man", "The Two Shepherds", "The Kingdom of God", "The Romantic Lady").

Canción de cuna > *The Cradle Song*, John Garret Underhill (tr.), *Poet Lore* 28 (1917), 625-79. Otras ediciones: Abreviada en: R.B. Mantle *et al.* (eds.), *Best Plays of 1926-27*, NY, Dodd, Mead, 1927; NY / Los Angeles / Londres, French, 1934.

"El enamorado" > "The Lover", J. Garret Underhill (tr.), *Stratford Journal* 5 (1919), 33-44. Otras ediciones: Montrose Jonas Moses (ed.), *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Boston, Little, Brown, 1922; C.M. Martin (ed.), *50 One Act Plays*, Londres, Gollancz, 1934.

"Hechizo de amor" > "Love Magic", J. Garret Underhill (tr.), *Drama* 7 (1917), 40-61.

Navidad > *Holy Night*, Philip Hereford (tr.), NY, Dutton, 1928. Otras ediciones: Londres/NY, Sheed and Ward, 1928.

Pastoral > *Idyll*, Charlotte M. Lorenz (tr.), *Poet Lore* 37 (1926), 63-72.

Los pastores > *The Two Shepherds*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), en Garrett H. Leverton (ed.), *Plays for the College Theater*, NY/Los Angeles/Londres, French. 1932.

"El pobrecito Juan" > "Poor John", J. Garret Underhill N (tr.), *Drama* 10 (1920), 172-80.

El reino de Dios > *The Kingdom of God*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), Londres, Sidgwick & Jackson, 1927. Otras ediciones: (Abreviada en:) R.B. Mantle *et al* (eds.), *Best Plays of 1928-29*, NY, Dodd, Mead, 1929.

El sueño de una noche de agosto > *The Romantic Young Lady*, Helen y Harley Granville-Barker (tr.), NY, French / Londres, Sidwick & Jackson, 1931.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA
RECEPCIÓN CRÍTICA

ADAMS, Agatha Boyd y Nicholson B. Adams. 1929. "An Interpreter of Women: Martínez Sierra", *Contemporary Spanish Literature in English Translation (University of North Carolina Extension Bulletin* 8: 9), Chapel Hill, The University of North Carolina), pp. 40-42.

ANIBAL, C.E. 1922. "*El palacio triste*", *Modern Language Journal* 6, 488.

ANÓNIMO. 1912. "Modern Comedy in Spain", *American Review of Reviews* 45 (febrero), pp. 240-1.

———. 1930. "*Holy Night*", *Theatre Arts* 14, 450.

ATKINSON, Brooks. 1927. "*The Cradle Song*", *New York Times* (25 de enero).

———. 1928. "*The Kingdom of God*", *New York Times* (30 de diciembre).

CHANDLER, Frank W. 1969 (1931). "Spanish Sentimentalists: The Álvarez Quintero and Martínez Sierra", en *Modern Continental Playwrights*, Nueva York, J. & J. Harper, 487-502.

CHENEY, Shelden. 1923. "*Plays of Gregorio Martínez Sierra*", *Theatre Arts* 7, 348.

DALE, Alexander. 1927. "*The Cradle Song*", *The American* (27 de enero).

DOUGLAS, Frances. 1922. "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter" (Part I), *Hispania* 5: 5, 257-68.

———. 1923. "Gregorio Martínez Sierra: Stylist and Romantic Interpreter" (Part II), *Hispania* 6 : 1, 1-13.
HATCHER, Harlan (ed.), *Modern Continental Dramas*, Nueva York, Harcourt, Brace
HILL, John M. 1926. "*El ama de la casa*", *Hispania* 9, 253.
HORNE, J. van.1927-28. "*El ama de la casa*", *Modern Language Journal* 12, 68-70.
LITTELL, Robert. 1929. "(*The Kingdom of God*)", *The Post* (21 de diciembre).
MORRIS, Lloyd. 1923. "Spain's Jack-of-All Trades in the Theatre" [*The Cradle Song* y *The Kingdom of God*]", *New York Times Book Review* (29 de abril), 12.
OWEN, A.L. 1918-9. "*Teatro de ensueño*", *Modern Language Journal* 3 (1918-9), 88-91.
POLLOCK, Arthur. 1929. "*The Kingdom of God*", Brooklyn Eagle (21 de diciembre).
R., G. (sin identificar). 1933. "*Spring in Autumn*", *New York World-Telegram* (25 de octubre).
RANBURN, Stephen. 1927. "Sierra Goes to Theatre", *The Sun* (13 de abril).
RAY, J.A. 1927-8. " *Sueño de una noche de agosto*", *Modern Language Journal* 12, 418-9.
RUHL, Arthur. 1933. "*Spring in Autumn*", *Herald Tribune* (25 de octubre).
SKINNER, Richar Dana. 1933. "The Play" (*Spring in Autumn*), *The Commonweal* 19 (17 de noviembre), 17.
STARKIE, W. 1924. "Gregorio Martínez Sierra and the Modern Spanish Drama", *Contemporary Review* 125, 198-205.
SUTTON, G. 1923. "*Plays of Gregorio Martínez Sierra*", *Bookman* 64, 246.
TURRELL, Charles A. 1919. "*Teatro de ensueño*", *Hispania* 2, 51.
WATSON, Lella. 1922. "*El palacio triste*", *Hispania* 5, 64.
WATTS, Richard. 1927. "*The Cradle Song*", *The Tribune* (25 de enero).
WOLCOTT, Alexander. 1927. "*The Cradle Song*", *The World* (5 de enero).
WOOD KRUTCH, Joseph. 1927. "*The Cradle Song*", *The Nation* 124 (2 de marzo), 243-4.
———. 1929. "*The Cradle Song* -Second Verse", *The Nation* 128 (9 de enero), 52.
YOUNG, Stark. 1926. "After the Play" [*The Romantic Young Lady*], *New Republic* 47 (2 de junio), 59-60.
———. 1927. "After the Play" [*Cradle Song*], *New Republic* 50 (27 de abril), 74.
———. 1929. "After the Play" [*The Kingdom of God*], *New Republic* 57 (16 de enero), 245-7.

AYER, C.C. 1913. "Foreign Drama on the English and American Stage: Italian and Spanish", *University of Colorado Studies* 10: 3, 140-59.

BELL, Aubrey G. 1925. *Contemporary Spanish Literature*, Nueva York, Russell & Russell.

BOOK REVIEW DIGEST. 1905— . Nueva York, Wilson.

BRONTA, Julius. 1914. "The Spanish Stage", *The Drama: A Quarterly Review of Dramatic Literature* 4 (14), 245-263.

BROWN, Irving. 1925. "New Trends in the Theatre: Spain", *Forum* 73 (abril), 562-567.

CALLAHAN, David. 1991. "Harley Granville-Barker and the Response to Spanish Theater, 1920-1932", *Comparative Drama* 25: 2, 129-146.

COMBINED RETROSPECTIVE INDEX TO BOOK REVIEWS IN HUMANITIES JOURNALS, 1802-1974. 1982-1984. Woodbridge, Research publications.

FETROW, Alan G. 1992. *Sound Films, 1927-1932. A United States Filmography*, Jefferson (N.C.)/Londres, Mc. Farland & Co.

FLORES, Ángel. 1926. *Spanish Literature in English Translation*, Nueva York, The H. Wilson Company.

GARRETT UNDERHILL, John. 1917. "The One-Act Play in Spain", *The Drama: A Quarterly Review of Dramatic Literature* 7 (25), 15-24.

GREEN, Alexander. 1919. "Spanish Dramatists of To-Day", *Outlook* 123 (31 de diciembre), 594-595.

HILLS, Elijah Clarence. 1919. "Catalogue of English Translations of Spanish Plays", *Romanic Review* 10: 3, 263-273.

———. 1920. "English Translations of Spanish Plays", *Hispania* 3: 2, 97-108.

HOLT, Marion P. 1988. "Modern Spanish Drama and the English-Speaking Stage: Fact, Fiction and Demystification", *Estreno* 14: 2, 34-37.

JACKSON, Wiliam V. 1950. "Modern Spanish Plays Produced in the United States, 1900-1947", *Hispania* 33: 2, 140-143 .

LONDRÉ, Felicia H. 1988. "Exposing the Translation Gap", *American Theatre* 5: 2, 48-50.

MANTLE, Burns (coed.). 1921— . *Best Plays of (1919-20)*, [etc], Nueva York, Dood/Mead.

MERIMÉE, Ernest. 1930. *A History of Spanish Literature*, Nueva York, Henry Holt & Co.

NEW YORK TIMES THEATRE REVIEW, 1870-1941. 1971-1975. 10 vols, Nueva York, New York Times/Arno.

MORBY, Edwin S. 1946. "William D. Howells and Spain", *Hispanic Review* 14, 187-212.

NORTHUP, GEORGE TYLER. 1925. *An Introduction to Spanish Literature, Chicago*, The University of Chicago Press.

NICHOLSON, Florence. 1939, "Spanish Drama on the American Stage, 1900-1936", *Hispania* 22, 135-44.

O'BRIEN, Robert. 1963. *Spanish Plays in English Translation, an Annotated Bibliography*, NY, Las Americas Publishing Company.
PANE, Remiggio. 1944. *English Translations from the Spanish, 1484-1943. A Bibliography*, New Brunswick, Rutgers University.
RUDDER, Robert S. 1975. *The Literature of Spain in English Translation: A Bibliography*, NY, Frederick Ungar, 1975.
SHEVLIN WEISS, Rosemary. 1988. "Benavente and Martínez Sierra on Broadway", *Estreno* 14: 2, 30-33.
SPELL, J.R. 1941. "Hispanic Contributions to the Early Theater in Philadelphia", *Hispanic Review* 9, 192-8.
SHEVLIN WEISS, Rosemary. 1988. "Benavente and Martínez Sierra on Broadway", *Estreno* 14: 2, 30-33.
TURRELL, Charles Alfred. 1918. "Some Aspects of Contemporary Spanish Drama", *Poet Lore* 29, 319-330.
WADLEIGH CHANDLER, Frank. 1929. *Aspects of Modern Drama*, Nueva York, Macmillan.
WALLACE, Elizabeth. 1908. "The Spanish Drama of To-Day", *The Atlantic Monthly* 102, 357-66.
WARREN, L. A. 1929. *Modern Spanish Literature. A Comprehensive Survey of the Novelistis, Poets, Dramatists and Essaysists from the Eighteenth Century to the Present Day*, Nueva York, Brentano's Ltd., 2 vols.
WILLIAMS, Stanley T. 1955. *The Spanish Background of American Literature*, New Haven, Yale Univ. Press, 1955, 2 vols.
WILMETH, Don B. & Tice L. MILLER. 1993. *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
YARMUS, Marcia D. 1988. "New York City Theatrical Productions of Federico García Lorca's Tragedies: *Blood Wedding*, *Yerma* and *The House of Bernarda Alba*", *Estreno* 14: 2, 38-42.
ZATLIN, Phyllis. 1997. "El teatro español contemporáneo en los escenarios norteamericanos", *Ínsula* 601-2, 39-40.