

Sobre el status económico del comediógrafo en el primer tercio del siglo XX

Ricardo DE LA FUENTE BALLESTEROS

INTRODUCCIÓN

La situación económica de un autor teatral en el siglo XX puede considerarse de privilegio, si la comparamos con la que tenía en épocas anteriores. Esto es así, sobre todo, gracias al nacimiento de la Sociedad de Autores, que trajo consigo la defensa de los derechos de representación y edición, y que permitió que el escritor llegase a poder subsistir única y exclusivamente de su oficio. Lógicamente este extremo sólo estaba reservado a los que conseguían el éxito. Como dice Escarpit:

«No hay en el fondo más que dos maneras de hacer vivir a un escritor: el financiamiento interno por los derechos de autor (...) y la financiación externa. Esta última puede ser de dos tipos: el mecenazgo y el autofinanciamiento»¹.

De esta forma, nos encontramos con autores como Enrique García Álvarez, Pedro Pérez Fernández, Arniches..., que están en el primer grupo. En el caso de Pérez Fernández cuando el teatro no le produce suficiente dinero para poder vivir desahogadamente opta por trabajar, durante un tiempo, en la Dirección General del Tesoro. Lo más normal es que los que se dedican a las letras estén dentro del segundo grupo propuesto por Escarpit, teniendo como base un empleo que aporta la seguridad del sueldo fijo, y siendo la escritura la que ofrece el consabido y necesario complemento económico —en esta situación estaría Unamuno—. El periodismo se convierte en el recurso

¹ Véase R. Escarpit: *Sociología de la literatura* (Barcelona: Oikos-Tau, 1971), pp. 44-45.

más habitual de financiación externa, como es el caso de Azorín. Debemos observar que estos últimos ejemplos (financiación externa) no pertenecen al ámbito del teatro comercial, que es el que más dinero producía. Comentario aparte merece Muñoz Seca que, a pesar de haber podido vivir con toda comodidad con las liquidaciones trimestrales de la Sociedad de Autores, buscó la tranquilidad de un sueldo fijo como funcionario del Ministerio de Hacienda. El motivo de mantener este empleo, que le ocupaba toda la mañana, era la seguridad de tener cubiertas las espaldas en caso de un reiterado fracaso en las tablas, algo siempre posible. No olvidemos tampoco que los ingresos provenientes de la literatura son siempre irregulares.

En el s. XIX la situación era radicalmente diferente, pues los derechos de autor eran míseros. En los últimos veinte años de este siglo Florencio Fiscowich trató de controlar la totalidad de los derechos de libretistas y músicos. Como es bien sabido sólo Ruperto Chapi se opuso a la ambición de este editor e, incluso, le hizo la competencia por medio de un pequeño archivo de obras. Se inició así un enfrentamiento entre ambos que duró varios años y que desembocaría en la creación de la Sociedad de Autores de España. La importancia y prepotencia de Fiscowich era tal que consiguió los derechos de unas veinte mil piezas; utilizando, a veces, métodos como el de endeudar a los autores por medio de anticipos. Así, éste consiguió que retirasen obras al compositor levantino, como *La verbena de la Paloma*, que ya había comenzado a musicar². En palabras de Valverde:

«Fiscowich (...) tenía en sus manos el archivo musical que le habían cedido los compositores y cuya cesión alcanzaba no sólo a la música escrita, sino a la que pudieran componer en el futuro. (...) Chapi debía ampliar su catálogo con obras de los mismos músicos, comprometidos por contrato con Fiscowich. Pero ... ¿Cómo? Al fin encontraron la solución haciéndoles "colaborar" con compositores nuevos que estuvieran "libres". Tomás Barrera y Manuel Quislant fueron los guerrilleros de esta campaña que sostuvieron hasta verla coronada por la victoria»³.

De esta manera, lograron burlar al editor y el éxito culminó con la creación de la Sociedad de Autores, el 16 de junio de 1899, que nació para defender los derechos comunes de músicos y escritores, en contra de los abusos de cualquier editor. Protagonista en la gestación de la Sociedad fue también Sinesio Delgado, captado por el maestro Torregrosa. Así, en 1898 se creó una Asociación Lírico-Dramática germen de lo que al año siguiente fue la Sociedad. Ésta estuvo compuesta primitivamente por Ruperto Chapi, Francos Rodríguez, Torregrosa, Arniches, Valverde, López Silva, Eugenio Sellés, Eusebio Sierra y, como secretario, Sinesio Delgado. Un detalle del

² Cf. AA. VV.: *El libro de la zarzuela* (Barcelona: Daimón, 1982), p. 68. Asimismo, R. Alier: *La zarzuela* (Barcelona: Daimón, 1984).

³ Véase Salvador Valverde: *El mundo de la zarzuela* (Madrid: Editorial Palabras, 1979).

negocio, que antes del nacimiento de este organismo hacían los editores, es que los empresarios debían pagar seis duros diarios de alquiler por la obra representada y mil pesetas en concepto de fianza, de la cual el autor no percibía ni un solo céntimo⁴. Con el éxito de la zarzuela *Dolorettes* (1901), libro de Arniches y música de Vives y Quislant, la Sociedad recibió su espaldarazo definitivo.

LAS GANANCIAS DE UN AUTOR DE ÉXITO: PÉREZ FERNÁNDEZ Y MUÑOZ SECA

Los derechos de representación permitían, pues, a un autor de éxito, a partir de 1900, vivir principescamente. Esto lo sabemos por los signos externos de riqueza que ostentaban algunos comediógrafos, las anécdotas que han llegado hasta nosotros, entrevistas que aportan datos al respecto y las liquidaciones anuales de alguno de ellos, como la que nosotros hemos rescatado de Pérez Fernández⁵.

Sabemos, de esta forma, que Pérez Fernández y Muñoz Seca tenían coches, criados, chófer, que pasaban sus vacaciones estivales en San Sebastián, ... Es decir, un tipo de vida similar al de la alta burguesía de la época. Pérez Fernández, con magnanimidades de gran señor, mandó empedrar, instalar alumbrado público, construir un lavadero y un frontón en el pueblo de su mujer, Yunquera de Henares. De Enrique García Álvarez sabemos que era un gran derrochador y que, según confesión propia, había ganado más de medio millón de pesetas con sus obras. Parmeno cuenta de él:

«Una vez convencimos a Enrique de que convenía vivir con orden, y nos prometió que en cuanto cobrara e hiciese unas compras indispensables, metería su dinero en el Banco. ¿Y sabe usted lo que compró? Una maleta de 70 duros, por si en la vejez se le ocurre viajar, porque hasta hoy no ha pensado en los viajes; unos prismáticos de 100 duros, dignos de Jellicoe, para examinar a las golondrinas; un reloj de pared, que por no dar razonablemente la hora, sino silbando, le costó 400 pesetas, y un xilófono, por el que le extrajeron 200. ¿Hace falta decir más?»⁶

Donde tenemos datos más concretos, que nos pueden dar una idea certera de lo que se podía ganar con el teatro, es con las liquidaciones de repre-

⁴ Véase una entrevista de M. Diez Crespo al empresario Tirso Escudero y a Jacinto Benavente publicada en *Arriba* (7-VI-1950). Asimismo, sobre la participación de Dicenta en la creación de la Sociedad de Autores, véase J. Mas Ferrer: *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta* (Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1978) y en el prólogo a su edición de *Juan José* (Madrid: Cátedra, 1982).

⁵ Los datos que aportamos los hemos sacado del archivo familiar del comediógrafo, que pudimos consultar gracias a la amabilidad de su hija doña María Pérez de Viñals.

⁶ Véase José López Pinillos («Parmeno»): *Cómo se conquista la notoriedad. Los favoritos de la multitud* (Madrid: Pueyo, 1920), p. 239.

sentaciones y edición de un autor, en este caso Pérez Fernández, escritor perfectamente adaptado al mercado y paradigma del autor de éxito.

En lugar de confeccionar un solo gráfico hemos preferido hacer tres, para que se puedan ver mejor las cantidades (*Vid.* gráficos I, II y III).

Lo que se deduce de los ingresos es lo siguiente. Hay, en principio, unos titubeos y mínimas ganancias, correspondientes a los años de introducción al mercado, de aprendizaje. Así, durante los años 1913-1918 hay una media de 7.600 pesetas que sube a 31.000 en 1919, con una media hasta 1923 de 38.000 pesetas, cantidad catalogable como de elevada ganancia.

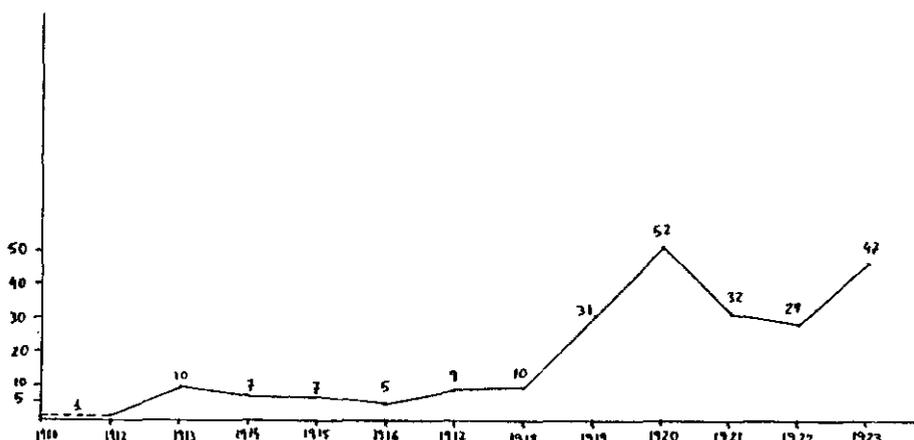


Gráfico I.—Liquidaciones, en miles de pesetas, de Pedro Pérez Fernández desde el año 1913 hasta 1923.

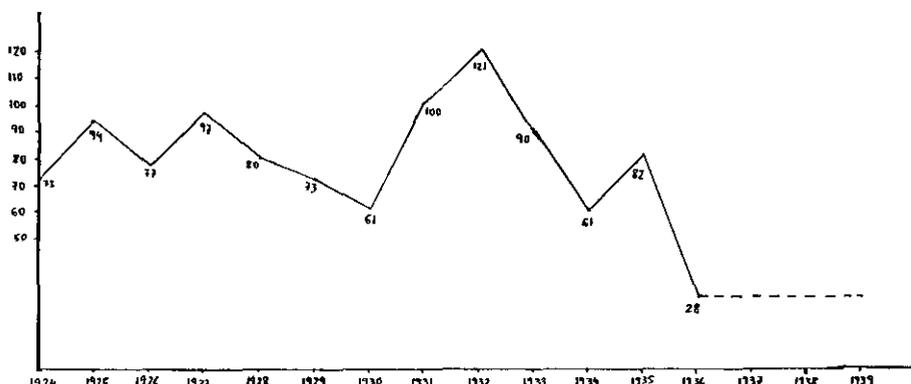


Gráfico II.—Liquidaciones de Pedro Pérez Fernández desde el año 1924 hasta 1939.

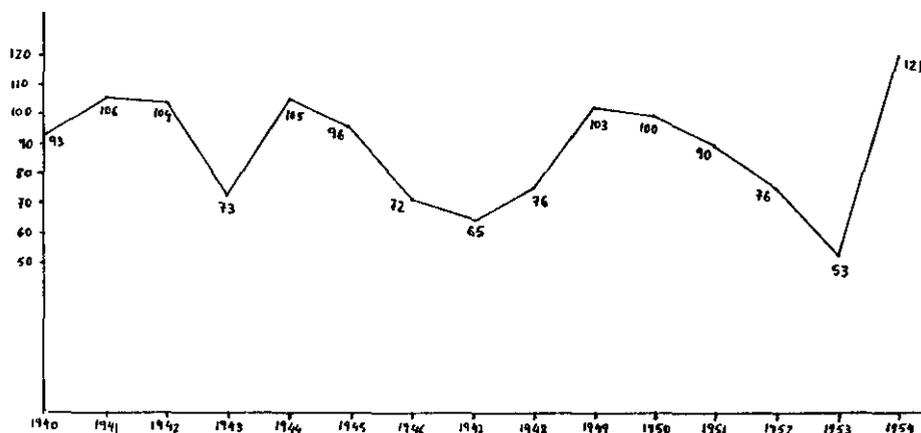


Gráfico III.—Liquidaciones de Pedro Perez Fernandez desde el año 1940 hasta 1954.

El gráfico II nos muestra un crecimiento sostenido en las liquidaciones del período 1924-1935, con oscilaciones de 61.000 a 121.000 pesetas, siendo la media de las doce liquidaciones 84.083 pesetas, que traducidas a pesetas actuales corresponderían a millones de las mismas.

De 1936 a 1939 los ingresos totales fueron de 113.000 pesetas que se deben enteramente al período de enero a julio de 1936.

El gráfico III mantiene la misma tendencia que el anterior, siendo la media anual de las 15 liquidaciones que van de 1940 a 1954 de 88.866, si bien es cierto que los datos presentan una mayor dispersión en torno a la media que los recogidos en 1924-1935. Además, esta cantidad es sensiblemente inferior a una igual antes de la guerra. En relación con la dispersión podemos observar dos quinquenios y un período (1945-1948) que corresponde a la liquidación media más baja: 77.250.

De todo lo cual se infiere la existencia de unos períodos claros en la producción de Pérez Fernández: una primera etapa de conquista de mercado, llena de dificultades y pocas compensaciones económicas; paulatina subida que significa una progresiva aceptación e incidencia en el mercado: 1919-1923; época de éxito y liquidaciones astronómicas: 1924-1936; mantenimiento dentro de un éxito inferior: 1940-1954.

Ejemplo de lo que podía dar una obra lo tenemos en el gráfico IV, que reproduce las ganancias, mes a mes, producidas por *Jabalí*, *Trastos viejos*, *La voz de su amo*, *El ex...*, *Mi chica*, *El escándalo*, *Soy un sinvergüenza*, *Papeles* y *Marcelino fue por vino*. Además de las altas cantidades devengadas, lo más destacable es la caída que sufre la curva en los meses de verano —salvo en 1935—, debido a las vacaciones en que varias de estas obras fueron representadas en provincias.

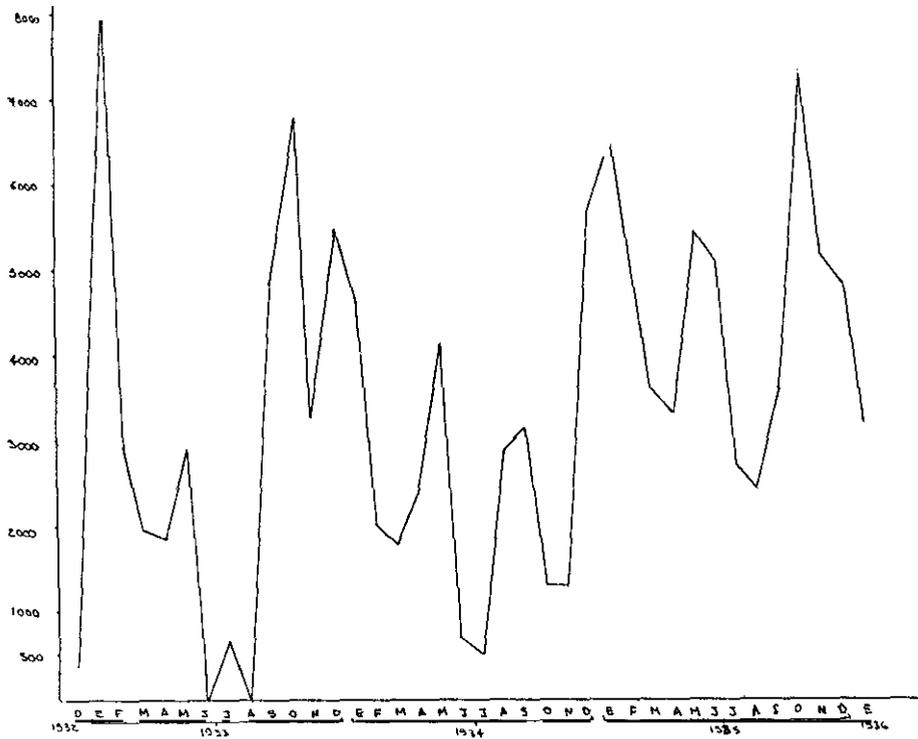
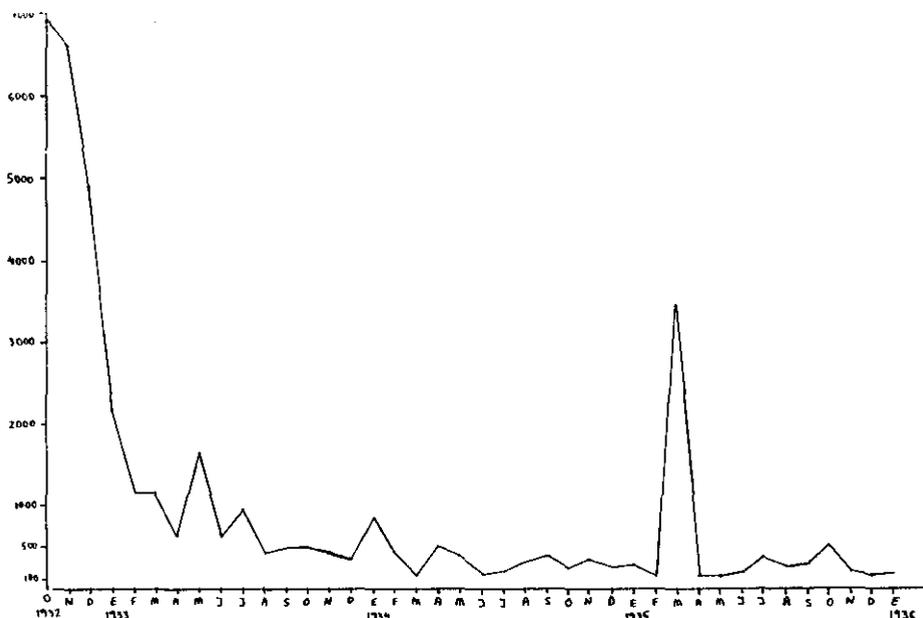


Gráfico IV.—Ganancias producidas mes a mes, en miles de pesetas, por la suma de las siguientes obras: Jabali, Trastos viejos, La voz de su amo, El ex, Mi chica, El escándalo, Soy un sinvergüenza, Papeles y Marcelino fue por vino.

Asimismo, insertamos las liquidaciones que produjo *Anacleto se divorcia* desde octubre de 1932 hasta enero de 1936. Desde su estreno, el 2 de mayo de 1932, hasta este mes de octubre dio 21.920,98 pesetas, siendo el total producido en ese periodo 62.507,71. Queremos aclarar también que en todas las liquidaciones que hemos efectuado no se han considerado ni las adaptaciones cinematográficas ni lo producido por la edición de libros.

Pedro Muñoz Seca ganaba más que Pérez Fernández, porque tenía más obras en cartel. Por otro lado, la mayoría de los éxitos del sevillano fueron con Muñoz Seca, mientras que éste tuvo otros muchos, ya fueran propios o en colaboración, como *El rayo*, *Fúcar XXI*, *Los cuatro Robinsones*, *El último Bravo*, *La pluma verde*, *El roble de la Jarosa*, *La venganza de don Mendo* y tantos otros. Desgraciadamente, no hemos podido conseguir las liquidaciones del autor gaditano, pero nos podemos hacer una idea a la vista de las ganancias de su colaborador. De todas formas, Muñoz Seca nos pro-



Liquidaciones que produjo, en el periodo 1932-36, Anacleto se divorcia.

porciona algún dato sobre este particular en una entrevista que López Piniillos le hiciera para la prensa y que más tarde recogió en el volumen *Cómo se conquista la notoriedad*⁷. A continuación extractamos alguna información sobre lo producido por varias piezas:

— *El contrabando*, que es un sainete, se había estrenado, hasta 1920, 8.600 veces y había dado 16.000 duros.

— *Floriana*, obra de Tristán Bernard titulada originalmente *Cabotine*, fue adaptada por Muñoz Seca para ser estrenada en la Comedia con una rentabilidad de 6.000 pesetas.

— *El medio ambiente* produjo 1.500 pesetas.

— *Las cosas de la vida*, 5.000 pesetas.

— *Trampa y cartón*, 25.000 pesetas.

— *El modelo de Virtudes*, 20.000 pesetas.

— *El roble de la Jarosa*, 3.500 pesetas.

— *Asimismo*, afirma que *El verdugo de Sevilla* sólo en un mes le supuso una liquidación superior a las 10.000 pesetas.

⁷ Véase en la obra citada el capítulo «El arte, la prole y los números», pp. 217-226.

EL EXCESO DE PRODUCCIÓN: MUÑOZ SECA

La producción de Muñoz Seca llegó a ser enloquecedora, siendo un buen paradigma de lo que era un autor de éxito en esta época y del exceso de demanda existente en el mercado. Este exceso de demanda no debe considerarse como algo general, sino particularizado a los escritores consagrados, dado que los gastos derivados del montaje de una obra eran muy elevados y el empresario no se arriesga a poner en escena la creación de un autor novel y, por otro lado, el público se asegura antes de ir al teatro —los precios de las entradas se habían incrementado— del producto que le han de servir, convirtiéndose en clientela.

El éxito, pues, y el público adicto que se creó, hizo que actores y empresarios cercaran al comediógrafo gaditano, pidiéndole obras constantemente. Así, podemos observar —ver los gráficos V y VI— el número de piezas y actos que llegó a estrenar anualmente: un máximo de 11 obras en 1917, 1918 y 1919, cenit de su producción, y 25 actos como tope, cifra, realmente, increíble y espectacular. Pero, además, desde 1915 no bajó ninguna temporada de cinco estrenos.

Comparable a esta producción sólo encontramos la de Arniches, Paso, Abati y los hermanos Álvarez Quintero, que estaban en situación similar a

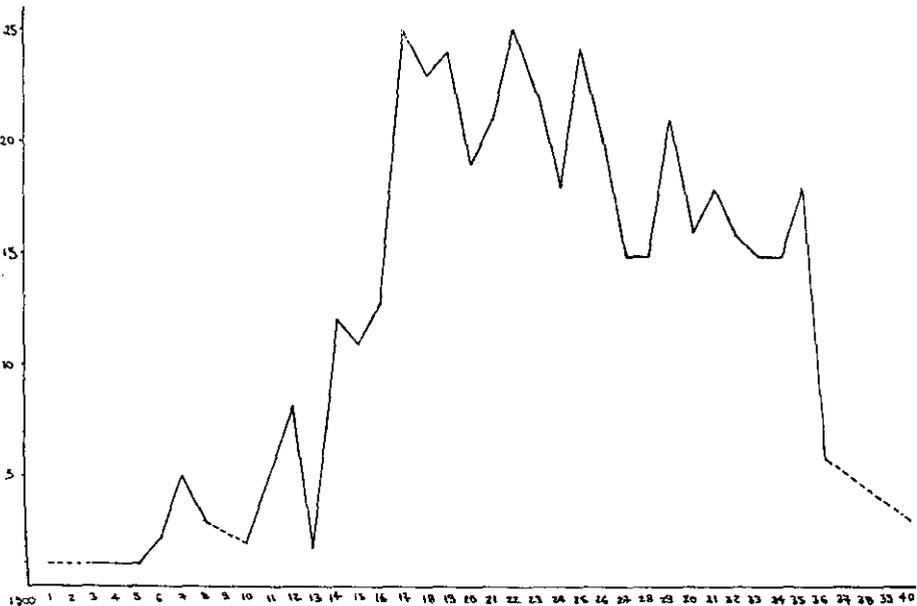


Gráfico V.—La producción de Muñoz Seca: número de actos anuales.

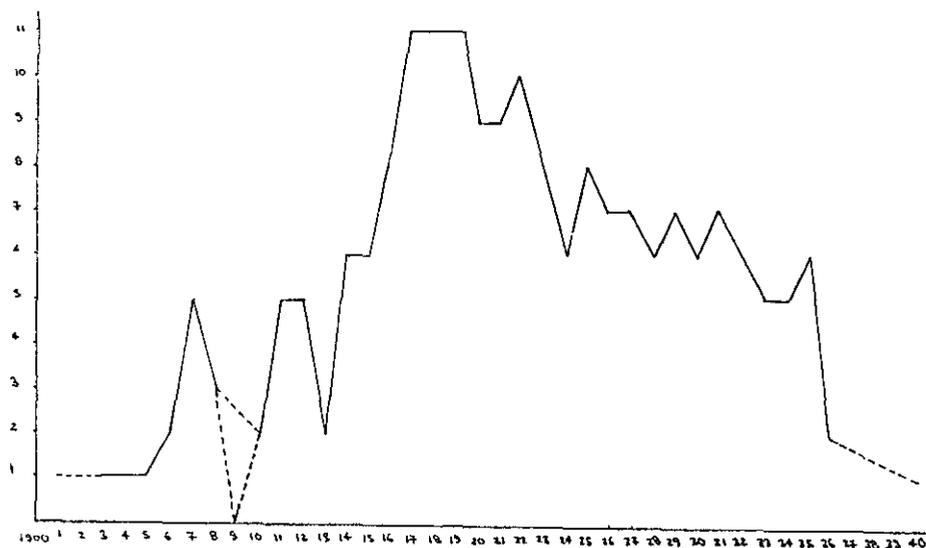


Gráfico VI.—La producción de Muñoz Seca: numero de obras anuales.

la de Muñoz Seca. Casos destacables son también los de Benavente y Linares Rivas.

Abundando en el tema de la producción muñozsequiana, estudiaremos ahora la importancia relativa de Muñoz Seca en el periodo 1931-1936 en relación con otros autores teatrales. Para ello se han recogido y ordenado los datos de las 1.258 obras que se estrenaron en dicho periodo, según se desprende de la obra de Michael D. McGaha *The Theatre in Madrid during the Second Republic*⁸.

Para resolver el problema se ha identificado al autor o autores con el número de obras estrenadas; así, por ejemplo, la importancia de estrenos de obras de Pérez Galdós, que figura con 16 obras en este periodo, viene reflejada a través de ese valor cuantitativo. De este modo, los valores cualitativos objeto de estudio (autores: n_i) pasan a ser cuantitativos (números de obras: X_i). La variable a utilizar tomará, pues, cualquier valor natural 1, 2, 3... Se presentan varios problemas relativos al agregado de la población a estudiar, esto es, el número de obras estrenadas; éstos son:

— Muchas obras se deben a colaboraciones de varios autores en la mayoría de los casos, con uno o dos estrenos a lo sumo; en otras ocasiones se puede apreciar que la producción literaria es realizada de forma sistemática

⁸ Véase M. D. McGaha: *The Theatre in Madrid during the Second Republic* (Londres: Grant and Cutler Ltd., 1979).

por dúos, como es el caso de Antonio Quintero y Pascual Guillén, con 28 obras estrenadas.

- La obra de Michael D. McGaha incluye adaptadores y traductores.
- Existen 61 obras de autores desconocidos y/o anónimos.

Con el fin de salvar estos problemas se ha optado por considerar que un estreno es diferente de otro cuando el autor de la obra y las fechas de estreno son diferentes, o bien cuando sean varias las colaboraciones de la obra; es decir, Pascual Guillén figurará con 28 obras, y Antonio Quintero, con otras 28 obras, pese a que estas obras sean las mismas, siendo ésta la única forma de dar un peso relativo a todos los autores que estrenaron durante la República. Operando de esta forma, tenemos un total de 392 autores conocidos que se hacen corresponder a 1.603 obras, a los que hay que añadir 61 autores desconocidos con otras 61 obras. Así, pues, el agregado de la población a estudiar será de 1.664 obras.

A continuación presentamos los datos del número de obras estrenadas o valor de la variable por orden creciente en una primera columna. Seguidamente, en una segunda columna, la frecuencia absoluta de esa variable o número de autores que han estrenado x_i obras. La tercera columna refleja los productos de ambas.

<i>VARIABLE: X_i</i>		<i>FRECUENCIA ABSOLUTA: n_i</i>
<i>N.º de obras estrenadas</i>	<i>N.º de autores</i>	<i>$X_i n_i$</i>
1	280*	280
2	61	122
3	33	99
4	16	64
5	11	55
6	5	30
7	4	28
8	6	48
9	1	9
10	6	60
12	6	72
14	1	14
16	1	16
17	1	17
18	1	18
20	1	20
21	2	42
22	1	22
23	1	23

VARIABLE: X_i		FRECUENCIA ABSOLUTA: n_i
$N.º$ de obras estrenadas	$N.º$ de autores	$X_i n_i$
24	1	24
25	1	25
26	3	78
27	1	27
28	2	56
32	1	32
34	1	34
39	1	39
58	1	58
63	1	63
71	1	71
118	1	118
	453	1.664

Los autores con mayor número de obras estrenadas son: Muñoz Seca, 118; hermanos Álvarez Quintero, 71; Benavente, 63; Pérez Fernández, 58; Arniches, 39; A. Paso, 34; Serrano Anguita, 32; Pascual Guillén y Antonio Quintero, 28; Navarro, 27; Fernández de Sevilla, J. de Lucio y Suárez de Deza, 26; L. de Vargas, 25; A. Torrado, 24; Fernández de Villar, 23; Zorrilla, 22; Capella y Lope de Vega, 21; y Marquina, 20.

A la vista de los datos se observa que la moda de la población o valor de la variable que toma mayor frecuencia es de una obra. La frecuencia relativa de Muñoz Seca es de $\frac{118}{1.664} = 0,0709$, bastante distanciada de sus inmediatos seguidores. La media aritmética de la población es:

$$\bar{X} = \frac{\sum x_i n_i}{N} = \frac{1.664}{453} = 3,67$$

inferior a cuatro obras estrenadas, lo que coloca a Muñoz Seca 32 veces por encima de la media de la población.

Con el fin de comparar los valores más elevados de la variable hemos confeccionado un gráfico circular, en el que se observa que el área abarcada por Muñoz Seca es significativamente más elevada que la del resto de los autores. Este gráfico (VII) muestra el conjunto de la población y en particular a los 18 autores que más representaron en el periodo 1931-36.

Para lograr esta superproducción, los comediógrafos de nuestro primer tercio de siglo, y entre ellos Muñoz Seca, tienen que recurrir a:

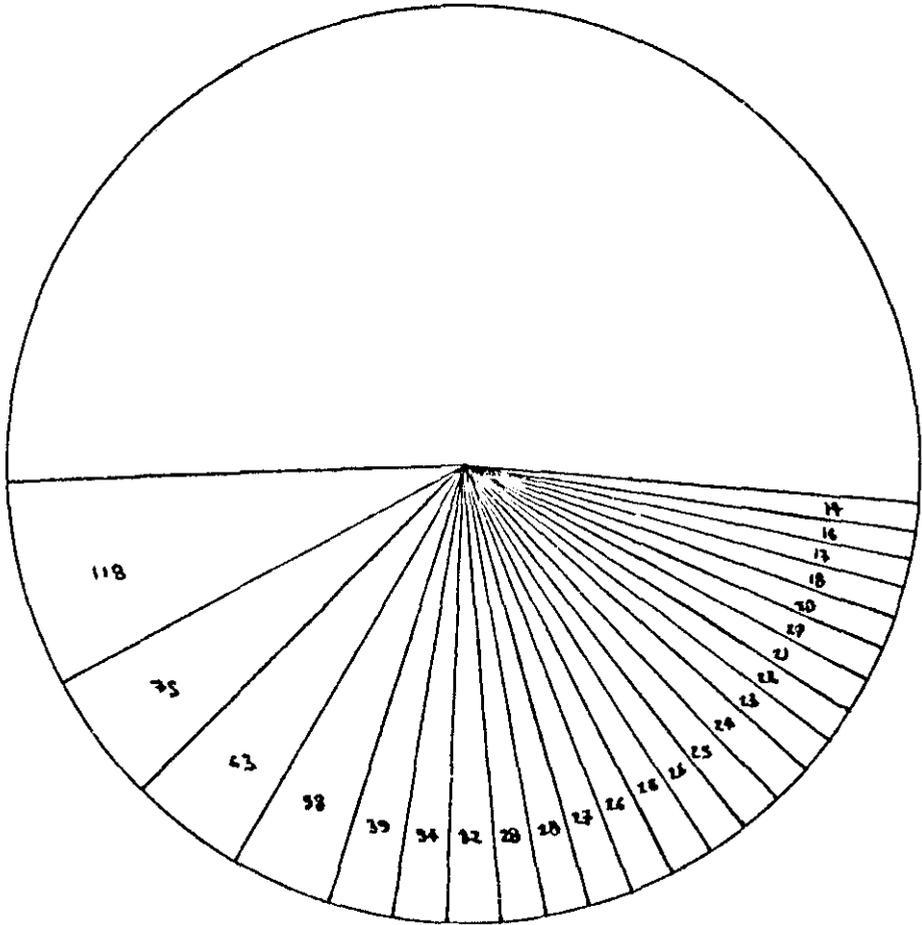


Grafico VII.—Representación circular de la producción de Muñoz Seca (118) en relación al total de autores y en particular a los 18 que más representaron en el período 1931-36.

- Colaboraciones.
- Refundiciones.
- Adaptaciones.
- Traducciones.

Además de la colaboración con Pérez Fernández, el escritor gaditano escribió obras con José Montoto y de Sedas, Carlos Fernández Shaw, Rafael de Santa Ana, J. R. Izquierdo Garrido, Sebastián Alonso Gómez, E. García Álvarez, Juan López Núñez, Rafael García Rodríguez, R. López de Haro, E. García Velloso y Azorín. Pero él no era un caso excepcional, como sabemos. La mayoría de los autores, sobre todo los que ensayaban el

género cómico, en un momento u otro colaboraron: Arniches, Paso, Abati, Casero, Quintero, Ardavin, el mismo Marquina o el extraño García Álvarez, que parece que sólo podía entregar una obra a la empresa si estaba acompañado de uno o más ingenios.

Muñoz Seca no hizo traducciones, pero si adaptaciones y refundiciones. Por ejemplo, la obra, anteriormente mencionada, de Tristán Berbard Athis *Floriana* (1907), que posteriormente refundió en tres actos con el título de *El castillo de los ultrajes* (1921) —*Floriana* tenía cuatro actos.

Otro ejemplo es el arreglo de *Las famosas asturianas* de Lope de Vega, convertida con buen sentido y gusto en zarzuela en 1918.

Pero lo más llamativo es la refundición de sus propias obras, que, curiosamente, no fue detectada por la crítica: *El pecado de Agustín* (1917), estrenada en el Puerto de Santa María, se convirtió en *Lo que Dios dispone* (1924), cuya primera función se dio en el Teatro Reina Victoria, de Madrid; *La locura de Madrid* (1917) pasó a titularse en 1930 *La academia*; *Lolita Tenorio* (1916) se reestrenó en el Apolo como *La hora del reparto* (1921) —es este caso se aprovechan algunas ideas y no se trata sólo de cambio de personajes y rectificación del diálogo—. Esta última obra en 1916 no tuvo éxito, mientras que después de la refundición fue aplaudidísima. Lo mismo ocurrió con *Tirios y troyanos* (1922), escrita en colaboración con Pérez Fernández, que, puesta en las tablas con el título *El paño de lágrimas* (1914), resultó un fracaso. *Seguidilla gitana* (1926) es una reducción de *Castigo de Dios*; *Trampa y cartón* y *El voto* se estrenaron dos veces, con el añadido de algunos números de música de los maestros Taboada y San José, respectivamente, para que alcanzasen la pensión mínima del Montepío de Autores. Muy llamativo es lo sucedido con *El sofá, la radio, el peque y la hija de Palomeque* (1929), éxito de más de cien representaciones, que no es otra cosa que *San Pérez* (1920), que obtuvo uno de los mayores pateos reservados a la colaboración de Muñoz Seca y Pérez Fernández. *¡No hay no!* se estrenó en el Teatro de la Comedia, de Madrid, y en el Teatro Barcelona, de la capital catalana, en 1932, sin que gustase en ninguno de los dos coliseos, al igual que aconteciera en 1922 en el Teatro del Centro, de Madrid, cuando se titulaba *De lo vivo a lo pintado*.

CONCLUSIÓN

En esta aproximación al *status* económico del comediógrafo en el primer tercio de nuestro siglo, hemos pretendido indagar lo que podía obtener un autor de éxito con su oficio, a la par que demostrar la imperiosa necesidad de producir exageradamente para lograr estas rentas, característica común a la mayoría de estos autores. Esto es debido a la excesiva demanda de productos escénicos.

Ya desde principios de siglo se denunció como causa de la insuficiente

calidad de nuestras obras teatrales la excesiva producción. Como decía Canals, comentando un fracaso de los Álvarez Quintero:

«Ello [el fracaso] es simplemente consecuencia natural de un producir incontinente que no da lugar a la renovación de ideas, ni de los procedimientos, ni del donaire, ni de nada. Se ha apoderado de los felices escritores el vértigo del trimestre, y abusan de su facilidad, sacándose actos de la cabeza, como si se tratara de articulitos efímeros para periódicos. Por ahí se va a un prematuro agotamiento, a una insoportable monotonía, y por ella, al fracaso»⁹.

De la misma manera opinaban A. Miquis¹⁰ o Ezequiel Endériz:

«O España es un país donde brota el ingenio a cataratas, o a nuestros escenarios se puede llegar con cualquier estupidez»¹¹.

Los mismos autores se quejaban de esta situación. Para Arniches no hay una crisis teatral, sino crisis de producción: «Somos pocos autores para tantos teatros»¹².

La superproducción aboca a nuestro teatro a la falta de calidad artística y a la repetición, que desembocará en la huida del público hacia otros espectáculos.

Universidad de Valladolid

⁹ Véase Salvador Canals: «Crónica General», *El Teatro*, n.º 22 (julio, 1902).

¹⁰ Alejandro Miquis: «Crónica General», *El Teatro*, n.º 26 (noviembre, 1902).

¹¹ Véase Ezequiel Endériz en el *Heraldo de Madrid* (28-VI-1927).

¹² Véase Federico Navas: *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro* (El Escorial: Imprenta del Real Monasterio del Escorial, 1928), p. 8. En el mismo sentido hablaban los hermanos Álvarez Quintero —y otros muchos—:

«Los empresarios no saben o no tienen otro plan que el de apremiar a los autores que llaman consagrados; apremiarlos para la obra nueva, cifrando en sus estrenos la salvación de la temporada. No se les ocurre otro plan para defender su temporada» (pp. 15-16).