Estudios y Divulgación

ESCRITOS SOBRE TEATRO DE JOSEP LLUÍS SIRERA

EDICIÓN DE: Juan V. MARTÍNEZ LUCIANO,
Rosa SAN MARTÍN y Rodolf SIRERA

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE JOSEP LLUÍS SIRERA

4 | LIBROS DE LA ACADEMIA

ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE JOSEP LLUÍS SIRERA

Edición a cargo de

Juan V. MARTÍNEZ LUCIANO
Rosa SANMARTÍN
Rodolf SIRERA

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

Estudios sobre teatro de Josep Lluís Sirera

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
Abdón Terradas, 4 – 4ª
28015 Madrid
www.academiadelasartesescenicas.es - info@academiaae.es

Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

© Del texto: Josep Lluís Sirera Turó
© Del prólogo: Rosa Sanmartín
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

Edición: Juan V. Martínez Luciano, Rosa Sanmartín y Rodolf Sirera
Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.bolchiroservicios.com

ISBN del libro impreso: 978-84-944858-6-2
ISBN del libro electrónico: 978-84-944858-7-9
Depósito legal: M-36234-2016

Este libro está disponible en versión electrónica en
www.academiadelasartesescenicas.es

Índice

Sobre Josep Lluís Sirera y los criterios de edición 9

VIVIR PARA EL TEATRO, prólogo de Rosa Sanmartín 11

TEATRO MEDIEVAL: TAN LEJOS, TAN CERCA 23

MISTERIOS DEL CORPUS DE VALENCIA 31

LA INFRAESTRUCTURA TEATRAL VALENCIANA 39

LOS TRÁGICOS VALENCIANOS 69

ESPECTÁCULO Y TEATRALIDAD EN LA VALENCIA DEL RENACIMIENTO 95

PRÓLOGO A JUAN LORENZO PALMIRENO ENSAYA LA FABELLA AENARIA CON SUS ALUMNOS DEL ESTUDI GENERAL DE VALENCIA 123

DEL SAINETE VALENCIANO Y SUS LÍMITES 131

«DAR LA ESPALDA»: ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TÉCNICA TEATRAL DE ENRIQUE GASPAR 143

TEATRO POLÍTICO EN EL PAÍS VALENCIANO (1868-1936). ALGUNAS NOTAS. 173

TEATRO Y COMPROMISO: DEBATE CON UNA LARGA HISTORIA 197

EL PRIMER TEATRO DE MAX AUB 203

PERO… ¿QUÉ HACEMOS AQUÍ? 233

Sobre Josep Lluís Sirera y los criterios de edición

Josep Lluís Sirera (Valencia, 14-01-1954/ 08-12-2015), licenciado en Historia y doctor en Filología Hispánica, fue dramaturgo y catedrático de Historia del Teatro Español en la Universidad de Valencia, donde ejerció hasta época muy reciente. Especializado en teatro medieval, pronto amplió su campo de trabajo a los siglos XIX y XX y, muy especialmente, al teatro catalán, habiendo publicado numerosos libros y artículos sobre dichos temas, así como estudios sobre la escritura y la práctica teatral contemporánea. Entre los cargos de gestión que ocupó destacan los puestos de vicedecano (1986-1987) y decano (1987-1989) de la Facultad de Filología, de director del Servicio de Bibliotecas y Documentación (2002-2006) y de vicerrector de Cultura de la Universidad de Valencia (2010-2011).

Como autor realizó dramaturgias sobre textos clásicos y escribió algunos textos teatrales en solitario, pero la mayor parte de su obra la llevó a cabo conjuntamente con su hermano Rodolf, con textos como *Homenatge a Florentí Montfort* (1974), *El brunzir de les abelles* (1975), *Cavalls de mar* (1988), *Silenci de negra* (2000), *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia* (2002), *Benedicat* (2006), o el libreto de la ópera de Amand Blanquer *El triomf de Tirant* (1991).

Ejerció igualmente la crítica teatral en diversas publicaciones periódicas, y fue también guionista y editor de diálogos en varias series televisivas, de entre las cuales destaca *Amar en tiempos revueltos* (TVE1), para la que escribió el libro *La España de Pelayo, Marcelino y Manolita* (2011). Josep Lluís Sirera

era miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España.

El presente volumen pretende únicamente ofrecer a un lector no especialista una aproximación a la amplia obra de investigación de nuestro compañero académico Josep Lluís Sirera, recientemente fallecido. Para ello, hemos seleccionado distintos textos que permitan a ese lector asomarse a su obra y que le sirvan de introducción a quien desee profundizar en la misma. Obviamente, quedan fuera las obras teatrales, o los trabajos en el campo del guión televisivo.

Los artículos que aquí se incluyen pertenecen a distintos momentos de la actividad investigadora de Josep Lluís Sirera, y fueron presentados en diferentes revistas, congresos, seminarios, encuentros u otras reuniones de carácter universitario, tal y como se indica en las correspondientes notas a pie de página que introducen cada artículo. Hemos mantenido las normas de edición que en cada momento utilizó el autor para la primera publicación del artículo; de ahí, la diversidad de modelos de citación o anotación utilizados que corresponden siempre a las exigencias editoriales de las publicaciones originales.

Asimismo, han sido traducidos al castellano aquellos artículos que originariamente habían sido escritos en valenciano y en muchos casos se han simplificado al máximo las notas a pie de página –incluyendo algunas de ellas en el propio texto, para facilitar su lectura– así como la mayor parte del aparato bibliográfico. De todos modos, quien lo desee, puede acceder a los textos originales, cuyas referencias se indican en cada caso. En algunas ocasiones, no se ofrece el texto del artículo o trabajo completo a causa de su longitud, sino aquel fragmento que se ha considerado más significativo o que pueda resultar más interesante para un hipotético lector.

Los editores

Vivir para el teatro

Hace exactamente ocho años concluían para mí casi seis años de investigación teatral machadiana. Al término, la tan anhelada lectura de la tesis. Siempre, en cada uno de esos momentos, tuve a mi lado a Josep Lluís Sirera; y siempre, en cada uno de ellos, tuve presente sus enseñanzas, humanas y académicas. A cada paso que di durante ese tiempo, él se implicaba otro tanto más y sacaba de mí una capacidad investigadora, crítica y exigente que no conocía. Y no podía ser menos, porque esa era una de las facetas a la que más tiempo y pasión dedicó Josep Lluís Sirera.[1] También lo corrobora la cantidad de doctorandos que tuvo a su cargo durante sus años como docente; porque, si algo amaba del mundo académico y universitario era eso: enseñar.

Enseñar cuanto sabía y conocía. Y aprender, cada día y mucho. Su capacidad de estudio le llevó a abarcar todas las épocas teatrales, desde la Edad Media hasta nuestros días. Y a ello sumaba un sinfín de colaboraciones en revistas teatrales, congresos y charlas en las que dejaba plasmado todo un testimonio académico y teatral del que es imposible dejar constancia en las páginas de este libro. Si a ello sumamos sus escritos teatrales, los individuales y los publicados codo a codo con su hermano Rodolf Sirera, sus aportaciones al mundo del guión televisivo, sus colaboraciones en *llibrets* de falla y las múltiples críticas teatrales que realizó a lo largo de su carrera profesional, no hay

---

1 La doctora e investigadora Rosario Ferrer Gimeno está trabajando en la compilación de todos los trabajos y textos del profesor Josep Lluís Sirera. Actualmente cuenta con unas mil entradas. Esperamos ver esa recopilación publicada, pues será referente en el estudio y profundización de toda su trayectoria investigadora, teatral y docente.

espacio suficiente en un volumen para mostrar todo el legado que Josep Lluís Sirera dejó atrás.

Elegir qué trabajos justificarían de ese largo recorrido fue, para los editores, tarea ardua por muchos motivos: uno, y principal, la relación estrecha que nos unía con el autor; y dos, ser sabedores de que, en última instancia, este libro era un pequeño legado, casi insignificante, pero que dejaba constancia de todo ese trabajo y empeño que Josep Lluís Sirera ponía en todo aquello que hacía. Por eso, discernir qué material formaría parte de este compendio fue duro.

Eso sí, desde el principio fuimos conscientes los editores de que había que reflejar cada una de las etapas históricas que habían marcado su trayectoria académica. Por eso nos decidimos por hacer un recorrido desde la época medieval hasta nuestros días; un recorrido que pasara por todos los escenarios y espacios por los que había transitado nuestro académico.

Como no podía ser de otra manera, y dado el amor que el profesor Josep Lluís Sirera tenía por el Misteri d'Elx, iniciamos este pequeño recorrido con el artículo «Teatre Medieval: Tan lluny, tan a prop» donde él mismo nos dice: «Els especialistes en teatre medieval, pense jo, no som massa conscients del privilegi que significa disposar de la *Festa d'Elx*».[2]

No solo es relevante este artículo en cuanto a su espíritu de recuperación medieval (de hecho, la *Festa d'Elx* es una excusa para abordar otro tema) sino que insiste en un aspecto al que el profesor Sirera daba mucho valor y es la importancia que tiene el hecho escénico por encima del aspecto literario.

Este asunto fue ampliamente abordado en sus estudios y, cómo no, en cualquiera de las clases a las que asistíamos con él, pues era imprescindible a su parecer, como al de muchos de nosotros, no subestimar el hecho escénico y darle toda la importancia que se merece. La inmediatez y el carácter temporal de

2 Los especialistas en teatro medieval pienso yo que no somos muy conscientes del privilegio que significa tener la *Festa d'Elx*.

este y la conexión de unas artes con otras, hacen del hecho teatral un «acto» único e irrepetible. Un acto único e irrepetible que para los investigadores teatrales ha de dejar de lado esa única faceta literaria y compartirla con la puesta en escena que es, en realidad, el verdadero significado de la palabra «teatro».

Insiste en este concepto en el segundo artículo, «Misterios del Corpus de Valencia», en donde él mismo indica:

> ¿Tenemos que dejar por eso que este patrimonio teatral nuestro permanezca condenado a la difusión por escrito o, lo que es peor todavía, reducido exclusivamente a ser objeto de investigaciones más o menos eruditas? Pienso sinceramente que no. El teatro es representación, y sin esta difícilmente podremos hablar de conservación en el sentido que esta palabra tiene en los estudios sobre historia del teatro, en cuanto que las corrientes de investigación actuales ponen precisamente el acento sobre la necesidad de montar los textos antiguos puesto que sólo de esta forma podemos avanzar en su más exacto conocimiento.

Retomar, buscar, indagar sobre el hecho escénico en el teatro clásico nos lleva a un conocimiento real de lo que significó la dramaturgia en aquella época y cómo ha influido en nuestros días.

Cerramos este bloque medieval con un aspecto que no podíamos dejar de lado: el teatro valenciano y su infraestructura teatral clásica. Un artículo de gran importancia pues el recorrido teatral que se hace en él es ampliamente destacable. Desde los lugares de la Valencia del Quinientos, la Casa de Comèdies, Hostal del Gamell, La Casa dels Santets o L'Olivera, podemos ver, a través de la mirada del profesor Josep Lluís Sirera, cómo eran esos lugares, su público y sus espectáculos.

Si el medievo es importante en el mundo teatral valenciano no lo es menos cuando nos enfrentamos a la época renacentista. Dos grandes trágicos, Rey de Artieda y Cristóbal de Virués abren este segundo bloque. Dos trágicos con presupuestos diferentes, pero que supusieron un salto profundo en la renovación de la escritura teatral de la época. A lo largo de todo el trabajo que acompaña este artículo se analizan los presupuestos teóricos de ambos autores haciendo especial hincapié en las diferencias entre

ellos; discrepancias que se matizan en la figura de Cristóbal de Virués, quien se decanta por un teatro cuyo mayor exponente es el valor didáctico y moralizador del drama. Para ello se hace un estudio minucioso de cada uno de los personajes y sus acciones en dramas tan relevantes como *La infelice Marcela*, *Elisa Dido*, *La cruel Casandra* o *La gran Semíramis*, para el caso de Virués; y *Los amantes*, para el de Rey de Artieda. Con todo, ambos autores, aquí estudiados ampliamente por el profesor Josep Lluís Sirera, hacen de puente en cuanto que rompen algunos de los presupuestos de la tragedia y se acercan a la comedia. Dos trágicos que influyeron ampliamente en autores valencianos posteriores como Francisco Agustín Tárrega o Guillén de Castro y a los que no olvidó nuestro investigador.

Y si los dramaturgos valencianos tuvieron gran trascendencia en el desarrollo de nuestro teatro no lo es menos la influencia de la Corte y, por ende, del teatro cortesano, a lo largo de todo el siglo XVI, que da comienzo con el fenómeno social de la Guerra de las Germanías, donde «la aristocracia valenciana obtiene un dominio absoluto sobre el conjunto de la maquinaria política foral, al tiempo que ejerce una hegemonía indiscutida sobre la sociedad valenciana [...] y entre los recursos desarrollados por ésta, el *fasto cortesano*, con toda su carga de espectacularidad, y el *teatro*, entendido como un ejercicio menos fastuoso y cortesano». Un recorrido histórico que nos muestra de manera exhaustiva cómo se asentaba en palacio lo que hasta ahora se venía representando en plazas públicas y cómo dichos dramas se ocupaban de asuntos concretos vinculados a la fiesta celebrada en la corte, con la consiguiente complejidad de su estudio.

Se ejemplifica esta complejidad con algunos de los dramas de la época; tal es el caso de *El cortesano* de Luis Milán («obra que mejor representa el mundo de la Corte valenciana») o *La visita,* de Juan Fernández de Heredia. Como apunta el profesor Sirera, «la concepción minoritaria de este espectáculo es perfectamente visible a un nivel pragmático: la obra nace vinculada a una concepción cortesana concreta: una fiesta organizada por

la Reina Germana y el marqués de Brandemburgo. Cuando, más de catorce años después, se reponga en ocasión del segundo matrimonio del Duque, el autor se creerá obligado a anteponer un prólogo específico...». Y concluye este repaso histórico con una afirmación clara: «Esta teatralidad cortesana pasa al teatro de los autores valencianos [...] y desde aquí se proyecta en el teatro español del Siglo de Oro, contribuyendo a configurar una línea dramatúrgica (la de un teatro donde lo cortesano —teatralmente hablando— tiene presencia e incidencia)... ».

Difícil nos era para los editores decidir qué estudios de entre todos los dedicados a esta época renacentista marcarían el carácter teatral que envolvió la figura de Josep Lluís Sirera. Una apuesta por el estudio de la práctica teatral, a la que ya hemos aludido al principio de este prólogo, que fue una máxima que siempre nos transmitió, nos llevó a incluir en este punto un fragmento del prólogo de los profesores Josep Lluís Sirera y Juli Leal a la adaptación de la *Fabella Aenaria* (1574) de Juan Lorenzo Palmireno.

No existe el teatro si no es sobre el escenario, nos repetía.

Dejamos en este punto la época renacentista para acercarnos a una época más reciente, el siglo XIX, y adentrarnos en un estudio minucioso sobre la problemática existente en torno al sainete valenciano. Como bien explica él mismo:

> Nos hemos acostumbrado, quienes trabajamos la historia de nuestro teatro, a aceptar como un hecho incuestionable que en el siglo XIX este se encuentra esencialmente conformado por *sainetes*, y es por eso que llegamos a alejar de nuestras preocupaciones (es decir: de nuestras investigaciones) no sólo toda la problemática de sus orígenes, sino incluso una reflexión mínimamente profunda sobre qué ha sido, durante cuánto tiempo y en qué circunstancias, este género durante los dos siglos que tiene de historia.

En nuestra opinión, lo más destacado de este recorrido por el planteamiento de interrogantes en torno a una dramaturgia es cómo se nos ofrece, en sí misma, la solución y especificidad de un género que se prolongó hasta el siglo XX. A través de una

revisión de los autores y obras más destacados, Escalante, Peris Celda o Hernández Casajuana, el profesor Josep Lluís Sirera deja resueltos, como ya apuntábamos, algunos interrogantes y abre otros nuevos: «... sugerir posibles líneas de investigación para el futuro. Algunas de ellas, lo he hecho constar, se encuentran ya comenzadas; en otros casos, sin embargo, el camino que nos falta por recorrer es realmente grande. Por ejemplo, continuamos sin disponer de una buena *historia local* de los orígenes del sainete, que se plantee —por ejemplo— cómo y de qué forma se produce la irradiación (y desde qué centros) del fenómeno a lo largo del País [Valenciano] durante el siglo XIX. Y se mantienen (y por cuánto tiempo) rasgos específicos en determinados lugares frente a la fórmula estándar, que es como podríamos denominar el sainete de la ciudad de Valencia».

El siglo XIX fue ampliamente investigado también por el profesor Josep Lluís Sirera. Desde el número inicial de la Revista Stichomythia, de la que fue director, hasta 2012, se plantea reseñar o incluir artículos en torno a las características del XIX. Es por este motivo por el que no podíamos olvidar a uno de los autores más relevantes de la época, Enrique Gaspar. La aceptación por parte del público de la época es, de nuevo, un aspecto muy importante que se aborda en el artículo aquí reseñado: «Dar la espalda: algunas notas sobre la técnica teatral de Enrique Gaspar». Se apuntan, además, aspectos tan importantes como la fórmula de «comedia burguesa» empleada por el autor, muy en consonancia con las técnicas teatrales aplicadas en Francia. Se incluye, además, en este artículo, un análisis pormenorizado de la técnica teatral empleada por el dramaturgo que, como el propio profesor Sirera explica: «no me resisto a indicar de qué forma el autor trató de impulsar una auténtica reforma estilística». Reforma que desgrana desde dos puntos básicos: la sustitución del verso por la prosa (aunque este prevalecerá en nuestro teatro hasta el siglo XX) y la búsqueda de un lenguaje cotidiano.

A lo largo de toda su trayectoria investigadora Josep Lluís Sirera siempre prestó especial atención al teatro valenciano; lo

hizo desde sus orígenes (véase el caso de Cristóbal de Virués) hasta nuestro días (son más que notorias todas las no-críticas teatrales realizadas en torno al teatro de nuestro ya siglo XXI); pero si algo cabría destacar de esta última etapa fue la relación que establecía entre política/situación social y teatro.

Por tanto, incluir en este compendio un estudio sobre el teatro político en el País Valenciano era una deuda pendiente. Más si cabe cuando, lección magistral que nos enseñó a cada uno de los que tuvimos el privilegio de ser alumnos suyos, a un estudio complejo (por la falta de documentación) y trabajado lo llamaba *work in progress.* Siempre dispuesto a ahondar más en cada una de las áreas que escogía, hace lo propio en este trabajo que abarca desde 1868 hasta 1936, cuyo subtítulo es: «Algunas notas».

Hace, el profesor Sirera, un repaso por autores y obras de aquellos años: Francesc Palanca i Roca, quien «nos ofreció [en su obra] un extenso retablo de la sublevación republicana ocurrida en Valencia el año anterior [1869]; Constantí Llombart, José Mª de la Torre, Jesús Morante Borrás o Hernández Casajuana».

Incidiendo en este aspecto reproducimos el artículo «Teatro y compromiso: Debate con una larga historia». Podría extenderme aquí contando anécdotas, muchas de ellas acompañadas de un café, sobre reflexiones en torno a este aspecto mantenidas con el que fuera mi mentor; pero no creo que sea este el lugar. Me quedo, pues, con una reflexión que deja plasmada la esencia de esas reflexiones: «No olvidar nunca que el compromiso de un dramaturgo tiene que ser triple: con nosotros mismos y con la sociedad en que vivimos, pero también con nuestra forma de entender y practicar la escritura dramática».

Compromiso triple que llevó a cabo el gran dramaturgo Max Aub, cuyo estudio introductorio a la edición de sus obras fue escrito por Josep Lluís Sirera y que aquí reproducimos en parte; un artículo sin duda necesario en esta recopilación, que recorre de forma extensa toda la trayectoria teatral del dramaturgo. Dieciocho obras desmenuzadas a conciencia para que dicho estudio sirviera para quienes tienen un amplio conocimiento de toda

la obra de Aub como para aquellos que se acercan por primera vez a su teatro. Un teatro de autor imbuido y conectado con el teatro contemporáneo europeo de aquella época. Un teatro de autor en una época en la que la producción escénica era escasa y que ha llevado a que: «... la inmensa mayoría de estas obras se vean condenadas a ser *incompletas* durante décadas: las condiciones de la escena española solo podían admitir estrenos privados y ocasionales, muy alejados en todo caso de la normalidad (profesionalidad incluida) con la que Aub soñaba para su teatro».

Hemos querido dejar para el final el artículo titulado «Pero... ¿qué hacemos aquí?», cuya relectura hace fluir en mí a la par la sonrisa y el llanto. Veo en él dibujada mucha de la filosofía (sin él saberlo, claro; nada más lejos de su voluntad) que me transmitió en los últimos años: la revolución no se hace desde la butaca, y mucho menos, desde la butaca de un despacho, le escuchaba decir a veces.

Enmascarada, o tal vez no tanto, bajo la atenta mirada de dos dramaturgos, Luis Samper y Daniel Montañana, el profesor Josep Lluís Sirera hace un recorrido por el significado de la palabra revolución. Como bien dice él mismo: «Que no cunda el pánico: no pretendo con mis palabras incitar a ninguna sublevación armada ni a que salgamos de aquí en manifestación, con las pancartas desplegadas y las banderas al viento. Esos tiempos, aquí por lo menos, ya pasaron, aunque a algunos nos cueste más aceptarlo y nos engañemos al respecto pensando que a nuestro reclamo, cargado sin duda alguna de razón, acudirán las masas». Evidentemente no incitó ninguna sublevación armada, pero sí mucha reflexión. Y no una reflexión que se quedara en la mesa donde había surgido la conversación: «Ahora bien, además de reunirnos y conversar largo y tendido, ¿qué remedios aportamos?» Aquí residía la clave: qué aportar. Y aquí cada uno dará su respuesta.

La nuestra, la mía, por supuesto, es la de no dejar perder su legado, pues no tengo más que palabras de agradecimiento a una persona que dedicó toda su vida al teatro, a su creación, a su

estudio y a su difusión, y prueba de ello son los artículos que conforman este libro que, como decíamos, son una mera representación de todo ese bagaje teatral que nos dejó Josep Lluís Sirera.

Termina este artículo con una frase que, creo, resume toda la esencia de lo que para muchos supuso su figura: «que nuestra obra, que nuestra palabra, no se pierda y evitaremos lo peor: que se instrumentalice desde el poder (el que sea) para hacernos decir lo que les conviene en cada momento».

No era este prólogo el lugar en el que volcar la parte humana, muy humana, de Josep Lluís Sirera, pero quienes tuvimos el privilegio de contar con él sabemos que no se puede concluir este prólogo sin darle las gracias, sin decirle que su legado va mucho más allá de lo académico y que, «su obra, su palabra, no se perderá».

Rosa Sanmartín
Valencia, 2016

ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE JOSEP LLUÍS SIRERA

Teatro medieval: tan lejos, tan cerca[1]

Pienso yo que los especialistas en teatro medieval no somos demasiados conscientes del privilegio que significa disponer de la *Festa d'Elx*.[2] De gozar de ella y de usarla no sólo para las correspondientes –y específicas– investigaciones al respecto, sino también como acicate de nuestros estudios, como banco de pruebas (comparativas) para nuestras investigaciones. ¿Os imagináis qué rumbos hubiesen tomado, por ejemplo, las investigaciones sobre el teatro castellano de los Siglos de Oro (o del teatro isabelino inglés, da lo mismo) si los especialistas hubiesen podido contar con la tradición de representar, de forma casi ininterrumpida, una obra de esa época? El extraordinario eco que tienen los descubrimientos, a menudo en forma de documentación indirecta, de locales teatrales de aquellos tiempos, nos puede dar una idea de lo que significaría contar con un espectáculo parecido a la *Festa*. Un espectáculo de época, pero sobre todo un espectáculo vivo.

Y es que, en efecto, si repasamos los trabajos más recientes sobre historia teatral, o las reflexiones alrededor de su metodología, nos encontraremos con una paradoja que se convierte, a la postre, en contradicción fundamental en las investigaciones sobre teatro y que explica por qué estas han tenido una orientación que ha privilegiado de forma sistemática la vertiente literaria

---

1 Originalmente, «Teatre medieval: tan lluny tan a prop», publicado en *Festa d'Elx* 50 (1998) págs.. 183-188

2 Tradicionalmente se denomina *la Festa* a la representación del Misterio de Elche.

del hecho teatral. Hablo de la extrema dificultad, por no decir virtual imposibilidad, de disponer de documentos vivos. [Y eso que] el concepto de *documento teatral* se ha enriquecido sustancialmente a lo largo de los últimos años y ha ido más allá de la consideración casi exclusiva que tenía el texto escrito como fuente de estudios teatrales.

Sería muy largo hacer una lista de los posibles documentos teatrales,[3] pero si la repasáramos encontraríamos que el concepto específico de *documento vivo* se encuentra ausente en la mayoría de las catalogaciones o enumeraciones. Y si acaso aparece, lo hace cuando de estudiar el teatro contemporáneo se trata, obviando a menudo que la fijación de las representaciones mediante fotografías o grabaciones en cine o vídeo, fosiliza aquello que se pretende inmortalizar...

Así las cosas, y para no alargarme más en este punto, llegaremos a concluir que si una de las características esenciales del hecho teatral es su carácter temporal, su despliegue en un tiempo y en un espacio que devienen irrepetibles en tanto en cuanto no hay dos representaciones idénticas, los historiadores del teatro nos encontramos condenados a estudiarlo desde la inmovilidad, desde la fijación, desde la ausencia de rasgos tan esenciales como la temporalidad acabada de mencionar. Y este pecado epistemológico se agrava, claro está, cuando la investigación se aleja de nuestro tiempo y los documentos no sólo menguan en cantidad, sino, sobre todo, en diversidad. Como sucede en los

---

3 A guisa de ejemplo recuerdo las categorías (aplicables al conjunto de la historia teatral) que distinguimos los autores de las prácticas escénicas […]: documentos contextuales, literarios y costumbristas sobre el hecho teatral, los textos dramáticos en toda su complejidad, las reflexiones teóricas y críticas, documentos referidos a la vida legal, económica y administrativa de la actividad teatral, documentos visuales referidos a la representación en todos sus aspectos y vertientes, documentos que por analogía son aplicables a estos aspectos y que provienen de un mundo no teatral (iconografía, artes plásticas en general, etc.), documentos semánticamente o históricamente implicados en el mencionado hecho teatral, documentos –en fin– referidos a la enciclopedia de los partícipes en la vida teatral de cada momento... Categorías, además, que no agotan el campo conceptual de los documentos teatrales, pero que patentizan la extraordinaria riqueza que este tiene.

estudios sobre la historia del teatro medieval por ejemplo. De aquí, pues, que contar con la *Festa* sea una suerte. Una suerte que, quizás, no ha sido aprovechada por los investigadores como se merece, en especial por lo que hace referencia a los estudios que tratan de ponerla en relación con el conjunto de la historia teatral de la Edad Media. Pero este ya sería otro tema.

* * *

Aun así, esta excepcionalidad, reiteradamente manifestada a lo largo del artículo no nos tiene que conducir a un tipo de conformismo, a una dimisión de nuestro deber como investigadores, que es la investigación no sólo de nuevos *documentos*, sino también de nuevos caminos para aproximarnos al estudio de los que actualmente disponemos. Y una de las vías posibles para eso último es, precisamente, preguntarnos si no existirán formas de efectuar un estudio del hecho teatral que no excluyan necesariamente el carácter *vivo* (justo es decir: temporal) que, como ya he señalado antes, es consustancial a la existencia misma del teatro.

Se trata, soy plenamente consciente, de una pregunta difícil, que no admite sino respuestas parciales y muy matizadas. Pero una pregunta que no podemos renunciar a hacernos. Una pregunta para responder la cual habrá que ir más allá de las fronteras estrictas de los estudios teatrales y emplear metodologías tomadas en préstamo a otras disciplinas científicas. A la postre la historia del teatro se ha servido desde hace un puñado de años de las provenientes de la investigación musical y de las artes plásticas, que han resultado fundamentales, por ejemplo, para poder completar nuestro conocimiento del hecho teatral tanto en épocas en que la documentación directa puede llegar a ser escasa (la Edad Media) como en tiempos mucho más recientes.

Pero ¿cuáles son estos nuevos caminos que nos permitirán acceder a una lectura renovada del hecho teatral? Ya el seminario celebrado dentro del IV Festival de Teatro y Música Medieval (Elche, 1996) llevaba el aclaratorio título de «Del actor medieval a nuestros días». Se trataba de ensayar varios métodos de

acercamiento al conocimiento de unos de los territorios teatrales menos explorados: el del actor y su formación como representante, aspecto este que casi siempre ha sido vetado a quienes no eran de la *profesión*.

En efecto, a lo largo de las diferentes sesiones de este seminario tuvimos ocasión de acercarnos al actor medieval desde las diversas tipologías de fuentes documentales con que contamos los investigadores, pero con una voluntad explícita de proyección de nuestros resultados sobre las posibilidades de representar este teatro en la actualidad, tal como exponía a cara descubierta la ponencia de Francesc Massip, titulada significativamente «El histrión, el fraile y el burgués: el ayer y el ahora de la interpretación medieval». Aun así, la extraordinaria prudencia de las exposiciones, su insistencia en no ir más allá de lo que la documentación ofrecía no hacía sino reflejar el estado todavía inicial en que se encuentran este tipo de investigaciones; pensamos, por ejemplo, que uno de los documentos más originales (si me puedo permitir esta expresión, no exenta de humor) continuó siendo la explotación de las posibilidades que todavía ofrecen los textos dramáticos. La vía abierta, pues, por la conferencia inaugural de la profesora Evangelina Rodríguez («Del histrión medieval al actor barroco: la rehabilitación del gesto») apuntaba en unas direcciones ciertamente sugerentes, pero que, hoy por hoy, se encuentran muy lejos de ser recorridas en toda su extensión.

* * *

Si en terrenos como el acabado de indicar las investigaciones no han hecho sino empezar, en otros –por suerte– ya comenzamos a disponer de datos que nos confirman la bondad de los métodos escogidos. Me refiero, y no es más que un caso, a la proyección de los resultados obtenidos en investigaciones sobre sociología, antropología o folklore, acerca del teatro de épocas anteriores. Es bien cierto que un exceso de celo (o de ingenuidad) en algunas de estas investigaciones, unido a una formación y preparación no siempre idónea, da como resultados títulos que

hacen sonreír, a la vez que desaconsejan la lectura de la obra; hablar, por ejemplo, de *Teatro medieval en un pueblo murciano: Reyes en Churra* es, sin duda, una ligereza desde el punto de vista teatral, pero a ninguna persona que lea este trabajo de Eusebio Aranda se le escapará su interés para el conocimiento del ciclo de la Adoración de los Magos en el teatro religioso y popular peninsular. De otro modo, Maximiano Trapero con *La pastorada leonesa* nos ha podido ofrecer una buena lectura de una representación teatral tan viva como la de la población murciana antes mencionada, y con implicaciones (innegables para mí) para un mejor conocimiento del teatro hispánico de raíz medieval...

Justo es decir, pues, que sin abandonar la prudencia y el rigor crítico que hay que aplicar a toda investigación científica, es posible enriquecer nuestra visión de la vida teatral de épocas anteriores (la medieval incluida) mediante incursiones en disciplinas como las mencionadas, y recurriendo a hechos culturales (no siempre específicamente teatrales) que podemos encontrar todavía vivos... exactamente como la *Festa d'Elx*.

Para continuar, pues, avanzando en esta dirección, precisamente el seminario programado para este año lleva el título de *Teatro medieval, teatro vivo*. Título con el cual queremos acomodar dos acepciones que parecen básicas: en primer lugar, la de la posibilidad de reconstruir, volver a poner de pie, espectáculos medievales; en segundo, la de aumentar nuestro conocimiento sobre el teatro de este periodo mediante una reflexión, el punto de partida de la cual se encontraría en la serie de muestras teatrales que, sin ser estrictamente medievales, no pueden negar sus raíces o, incluso, continúan siendo reconocidas como tales por la comunidad que las acoge y las llena de sentido social.

Como es obvio, el primer caso (la actualización del teatro y la teatralidad medieval) es de la suficiente complejidad como para limitarme aquí sólo a apuntarlo, no sin recordar que al fin y al cabo un Festival de Teatro y Música Medieval tiene que partir forzosamente del reconocimiento explícito de la viabilidad de esta alternativa; reconocimiento no exento de problemas, razón

por la cual será el eje de una de las meses redondas programadas para este año. Me centraré, aun así, en la segunda de las acepciones, que conforma el núcleo mismo del Seminario programado para este año.

Se trata, en efecto, de reflexionar sobre fenómenos como por ejemplo los *dances* aragoneses, las farsas y *pastorales* vascas, las *pastorades* leonesas, los *balls parlats* de la Cataluña Nueva o fiestas de innegables conexiones con el teatro como los *moros y cristianos*. Muestras todas ellas de una teatralidad explorada desde no hace muchos años, a pesar de que estas exploraciones no han pasado muchas veces más allá de la simple constatación de unos hechos entendidos más que nada como parte del folklore y no como teatro. En una línea parecida encontraríamos toda una serie de fiestas y conmemoraciones, de carácter agrícola la mayoría, pero también fuertemente urbanas, y que nos proporcionan si no muestras específicamente teatrales sí núcleos temáticos y pautas de actuación que después, por un conjunto de procedimientos no demasiado claros, acaban por formar parte de la escritura dramática más regular. Pensamos, cuando menos, en las fiestas y ceremonias de Carnaval y en la repercusión que estas han tenido en determinadas formas de teatro breve, tanto catalán como castellano.

Está claro que la investigación de esas fuentes no se limita al mundo de este tipo de fiestas de inversión de la realidad. Determinadas ceremonias y fiestas cívicas se han manifestado particularmente resistentes al paso de los tiempos y han ido conformando una tradición que ha cuajado a menudo en manifestaciones estrictamente teatrales muchos años (si no siglos) después de su aparición como fiestas. Es lo que ha ocurrido, sin ir más lejos, con la conmemoración de la entrada de Jaume I en la ciudad de Valencia el 9 de octubre de 1238, o la celebración de fiestas religiosas como la del Corpus o la de San Vicente en la capital; datos que han acabado por expandirse más allá de los límites de la comunidad que las dotó de valor sagrado para convertirse en fiestas de todo el País Valenciano. Del carácter, origen y evolución

de la primera de las fiestas se ha ocupado un historiador, Rafael Narbona, que –como en el caso de Franco Cardini– pone al descubierto la importancia que para la historia del teatro y del espectáculo tiene la colaboración con especialistas de otros campos.

No entraré a hablar de las relaciones entre fiesta del Corpus y teatro, porque –como es bien sabido– es una de las más estudiadas por todos los especialistas del teatro medieval; prefiero, entonces, centrarme en la segunda de las fiestas indicadas, la de San Vicente Ferrer en la ciudad de Valencia, una síntesis evolutiva de la cual ha sido realizada por Juan Cervera, y que es muy interesante puesto que ha cuajado no sólo en una determinada forma dramática –el *miracle*– que se ha expandido más allá de la ciudad de Valencia y ha llegado a ser una de las matrices del teatro religioso valenciano del siglo XVIII en adelante, sino que también ha contribuido a construir las pautas de dicción y recitación típicas del teatro valenciano de estos dos últimos siglos: la representación de estas piezas, interpretadas por niños, se ha convertido en escuela no sólo de autores sino también de los mismos intérpretes, que conservaban muchos de los patrones interpretativos una vez llegados a edad adulta.

* * *

En resumidas cuentas: el estudio de todas estas manifestaciones espectaculares se nos presenta como una de las formas más fecundas de enriquecer nuestro conocimiento de la historia del teatro en general, y del teatro medieval en particular. Sin caer, ya lo he dicho, en ligerezas tales como asegurar que el origen de una determinada manifestación teatral tradicional que se da todavía en la actualidad tiene que ser forzosamente medieval (lo cual no quiere decir que no sea antigua, ni mucho menos) o en la inocencia de suponer que la recuperación de una representación concreta (por muy medieval que sea la documentación que hemos empleado en la reconstrucción) tiene que implicar que el resultado de esta tarea se encuentre obligatoriamente investida de *medievalismo*...

Sin caer en esto, pero sin olvidar tampoco que la extraordinaria vitalidad de que disfruta un autor de comienzos del XVI como Gil Vicente, virtual creador del teatro portugués (algunas de las piezas del cual nos remiten al teatro tardomedieval hispánico más que al estrictamente renacentista), ha permitido que sus obras formen parte del repertorio dramático del país vecino e, incluso, conformen pautas interpretativas de tipo popular. O sin olvidar que la fiesta de moros y cristianos, tan extendida por nuestras comarcas, arranca de la misma Edad Media.

De todo lo antedicho se desprende, pues, que hará falta adoptar una posición equilibrada entre el escepticismo hacia lo que nos pueden aportar los investigadores de otras disciplinas y el exceso de entusiasmo para asimilar aportaciones no suficientemente contrastadas; entre la defensa a toda ultranza de unos criterios metodológicos demasiado estrictos y de un concepto de documento teatral en exceso restringido, y una apertura discriminada que convierte en documento lo que ni siquiera lo es en los campos en que ha surgido (la historiografía, la musicología, la antropología...). Esta posición de equilibrio, a la vez que de confluencia de corrientes y de planteamientos, es la que subyace en el tema del Seminario de 1998. El rigor de los participantes y el intercambio de reflexiones en torno al tema propuesto aseguran su capacidad de enriquecer nuestros conocimientos sobre el teatro medieval.

Misterios del Corpus de Valencia[1]

Las razones de un proyecto

La tradición teatral valenciana no se limita al teatro contemporáneo. Esto es algo que sabemos muy bien quienes nos dedicamos a ella, desde la enseñanza universitaria o desde la práctica escénica. Hay, en efecto, una importante corriente de lo que podríamos calificar como *teatro clásico* (es decir: anterior a la Renaixença), tanto en catalán como en castellano y también en latín.

Es cierto también que se trata de un teatro que por sus especiales características no encaja bien en las programaciones regulares y con muchas dificultades tampoco en el llamado teatro de repertorio, con excepción –eso sí– de ciertas obras y autores del teatro barroco (Guillem de Castro muy especialmente).

¿Tenemos que dejar por eso que este patrimonio teatral nuestro permanezca condenado a la difusión por escrito o, lo que es peor todavía, reducido exclusivamente a ser objeto de investigaciones más o menos eruditas? Pienso sinceramente que no. El teatro es representación, y sin esta difícilmente podremos hablar de *conservación* en el sentido que esta palabra tiene en los estudios sobre historia del teatro, en cuanto que las corrientes de investigación actuales ponen precisamente el acento sobre la necesidad de montar los textos antiguos puesto que sólo de esta forma podemos avanzar en su más exacto conocimiento.

---

1 Es un fragmento del artículo original «Misteris del Corpus de València», en J.L. Sirera Turó (ed.), *Estudios sobre teatro medieval,* Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2008, págs. 202-240.

Así las cosas, no podemos olvidar que la Universidad de Valencia se encuentra comprometida en la conservación y difusión del patrimonio cultural de nuestro País [Valenciano], y está claro que el teatro forma parte del mismo. Además, la Universidad puede enorgullecerse, y con razón, de la existencia de sólidas líneas de investigación sobre historia y teoría del teatro, así como de la misma Aula de Teatro, una realidad plenamente consolidada tanto en lo que se refiere a la producción, como la a la docencia y a la exhibición.

Llegados a este punto querría recordar que estas reflexiones no son en absoluto nuevas. En efecto, en varias ocasiones se plantearon montajes que respondían al doble objetivo hace poco expresado: difundir el patrimonio teatral de los valencianos y facilitar su estudio y mejor conocimiento. En el caso del teatro que hemos calificado de clásico recordamos en primer lugar la experiencia del montaje, en 1991, de *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués; proyecto ambicioso que disfrutó del apoyo decidido de la entonces directora de Patrimonio Cultural Evangelina Rodríguez, lo cual permitió contar con Ricard Salvat como director y con una serie de, en aquel entonces, jóvenes actores que en la actualidad se han convertido en nombres de prestigio reconocido.

1994 fue el año del montaje de *La comèdia d'Amphitrió*, versión valenciana del texto de Joan Timoneda, producción del Aula de Teatro de la Universidad y con Pep Sanchis como director.

Seis años después surgió el montaje de la versión que, con el título *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Aenaria con sus alumnos del Estudi General de València*, Juli Leal y Josep Lluís Sirera realizaron de la *Fabella Aenaria* del humanista y catedrático de nuestra Universidad, Juan Lorenzo Palmireno. Un texto que, con dirección del mismo Juli Leal, ofrecía la particularidad de estar en parte redactado en latín.

Aunque tanto el primero como el último de los montajes indicados fueron fruto de iniciativas de Departamentos de la Universidad (de Filología Española en el caso de *La gran Semíramis*,

de Filología Clásica en el de la *Fabella*), y nacían además con la muy concreta justificación de ser representadas en congresos (Volterra en un caso; Valencia y Alcañiz, en el otro), no por eso pueden ser calificados de montajes minoritarios o dirigidos a un público muy determinado. De ninguna de las maneras. Y es que las tres obras disfrutaron de una buena acogida por parte de la comunidad universitaria en general, y también por parte de la profesión teatral y de sectores más amplios del público: *La gran Semíramis* fue representada en la sala Escalante de la ciudad de Valencia y giró también por Alicante y Castellón; la *Fabella Aenaria*, además de las representaciones más universitarias, disfrutó de una excelente recepción en el Festival de Teatro y Música Medievales, celebrado en Elche en octubre de 2000. En este sentido, los tres montajes han respondido a una doble, y fundamental, exigencia: ser propuestas sólidamente elaboradas desde el punto de vista académico, pero ser también teatro vivo capaz de atraer el espectador actual no forzosamente motivado por un teatro más o menos arqueológico. Esta es, en resumen, la doble exigencia que esperamos que la presente propuesta también satisfaga.

Sin embargo, antes de pasar a detallarla, quisiera justificar también por qué se hace ahora esta propuesta concreta. La razón es bien simple: entre el 9 y el 14 de agosto de 2004 tuvo lugar en la ciudad de Elche el XI Coloquio Internacional de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. La idea de la comisión organizadora fue desde muy pronto la de tratar de que las decenas de medievalistas europeos y americanos que asistieron al Congreso tuvieran un conocimiento amplio de la *Festa d'Elx* (para lo cual contaban con el decidido apoyo de la Junta Local Gestora del Patronato del Misterio de Elche). Más todavía: que pudieran hacerse una buena idea del rico patrimonio de teatro medieval que ha existido en las tierras valencianas. Por esta razón, pensamos que sería una buena idea complementar el Congreso con una representación muy especial: la de los *Misterios del Corpus de Valencia,* considerando que se trata de

obras únicas y sumamente representativas del teatro procesional que se hacía en la antigua Corona de Aragón durante los siglos XV y XVI.

Los Misteris del Corpus de València

Desde 1355 la procesión del Corpus disfrutó de extraordinario predicamento en la ciudad de Valencia, cuyos Jurados le dieron tal apoyo que pronto se convirtió de facto en la mayor festividad de la capital. Desde muy pronto, además, la procesión fue enriqueciéndose con una serie de danzas y entremeses que desplegaban ante los ojos de participantes y espectadores la Historia de la Salvación desde sus orígenes hasta la consumación de los tiempos. Igualmente, desde comienzos del siglo XV, empezaron a aparecer las *rocas*, carros sobre los cuales se erigía un entremés con figuras y/o con actores de carne y hueso que entonaban cánticos *ad hoc*. Según avanza el siglo XV, estos primeros entremeses de las rocas se enriquecerán con representaciones teatrales, los *misterios*, que se representaban bien sobre el mismo carro, bien al pie de las mismas, sirviendo las rocas de vehículo de transporte para los intérpretes y de complemento escenográfico.

Los estudios desarrollados durante las últimas décadas hacen hincapié en que cada año se representaban diferentes misterios, de tema religioso (episodios de la vida de Cristo, del Antiguo Testamento o de tipo hagiográfico), si bien es verdad que algunos sobrevivían al año de su estreno y se volvían a representar en años sucesivos. Disfrutaban estos misterios de una extraordinaria aceptación por parte de los valencianos, de forma que a pesar de la presión de los foráneos autos sacramentales (o de los intentos de aclimatación de estos por parte de Joan Timoneda), los misterios valencianos sobrevivieron a la decadencia de nuestra cultura y lengua durante los siglos XVI al XVIII. Más todavía; en este siglo se imprimirían por primera vez: de forma parcial en 1759 y en edición íntegra el 1772. Su representación, siempre vinculada a las rocas y a la procesión del Corpus,

se prolongó hasta comienzos del siglo XX. Durante las últimas décadas, además, se han hecho varios montajes: de tipo universitario, por ejemplo, bajo dirección de José María Morera; con una mayor vinculación con la tradición medieval por parte de Francesc Massip. Y a estas alturas, y de una forma completamente amateur y un poco más o menos naïf, por parte de la Asociación de Amigos del Corpus la víspera de la festividad. Podemos, por tanto, decir que nos encontramos con unas obras de inequívoco origen medieval pero que han pasado a formar parte de las tradiciones vivas de nuestra cultura.

Los misterios en cuestión son tres; mejor dicho: tres son los que nos han llegado de las decenas de títulos de los que tenemos constancia. Obras breves, sencillas, como corresponde a un teatro inicialmente concebido para ser representado a lo largo de la procesión; teatro itinerante, pues. Aun así, no quiere decir esto que las obras se encuentren exentas de momentos espectaculares y que sean interesantes no sólo por motivos teatrales, sino también lingüísticos (las tres obras se encuentran escritas, evidentemente, en valenciano) o musicales (conservamos, parcialmente, las partituras). El *Misteri de Sant Cristòfol*, el más sencillo de los tres, dramatiza el conocido episodio de la vida de este santo (el intento de cruzar un río con el Niño Jesús al hombro), pero se cierra con un bellísimo villancico a cuatro voces. El segundo de los misterios, el de de *Adam i Eva*, es también muy sencillo en cuanto a la estructura, pero se encuentra enriquecido por la correspondiente partitura musical y por un tratamiento métrico bastante rico. Además, la figura de Eva en algún parlamento nos hace recordar la tradición satírica valenciana contemporánea a la fecha de composición de este misterio (transición del XV al XVI). Durante este siglo y el siguiente la aparición de Dios y el Ángel podía efectuarse mediante un artificio técnico semejante a las actuales *carxofes*, o a la misma *magrana* del Misterio de Elche, aunque de menor tamaño, y que descendía desde la parte alta de la roca que hacía de escenario y de medio de transporte a los actores.

Más tardío (posiblemente de la segunda mitad del siglo XVI) y mucho más complejo es el tercero de ellos, el *Misteri del rei Herodes*, conocido más popularmente como *de la Degolla*. De una extensión casi equivalente a los otros dos, dramatiza de forma sintética el episodio de la Adoración de los Magos en la primera parte, mientras que la segunda se dedica a la fuga a Egipto de la Sagrada Familia y la matanza de los inocentes. Obra con una gran movilidad, fue sin duda la favorita del público valenciano de la época, hasta el punto de que el final de la pieza (la matanza *sensu stricto*) se prolongó en una carga contra los espectadores por parte de los soldados de Herodes (la *Degolla* como se los conoce popularmente).

Además, en la edición de 1772, se incluyeron dos coloquios o *raonaments* por medio de los cuales se trataba de informar a los lectores (y a quienes escuchaban una lectura que se haría seguro en voz alta) sobre el valor y significado de unos misterios que quedaban lejos de la sensibilidad dieciochesca, zarandeada por las presiones ilustradas contra este tipo de teatro y, paralelamente, dominada por el modelo de los *autos sacramentales* castellanos. No debemos olvidar que además de la función de introducir los misterios, estos coloquios son por ellos mismos una muestra importante del antiguo teatro valenciano y un muy buen ejemplo del género de los *col·loquis* que acabará muriendo entre el siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Propuesta de montaje

Las puestas en escena contemporáneas de estos Misterios se han desarrollado en lugares muy diversos: en un tablado en una plaza (en la de la Almoina, o en la de la Virgen), en un teatro de caja italiana o, incluso, sobre las propias rocas, tratando así de acercarse más al espíritu original de las obras. Como que esta última posibilidad es poco viable puesto que implicaría no sólo disponer de las rocas para las representaciones sino también para los ensayos, un nuevo montaje de las piezas tendría que enfocarse de

modo que se pudiera representar en diferentes espacios no convencionales: claustros, salas polivalentes, las mismas calles... Sin descartar, por supuesto, la representación en salas de tipo más convencional.

Lógicamente, hablamos siempre de teatro universitario; es decir: se trabaja con actores jóvenes, en formación, y no con profesionales. El hecho de que no exista aquello que podríamos calificar como grandes papeles, el tono popular de los textos, el hecho de que no hacen falta técnicas interpretativas complejas (excepción hecha de tener buena voz y buena dicción) y la posibilidad de doblar papeles, permite al director trabajar bien con un conjunto numeroso de actores, bien con un grupo más reducido, según convenga. A nivel indicativo, el máximo de actores presentes en escena de forma simultánea no supera los doce (y una parte de ellos con papeles irrelevantes que pueden reagruparse).

Por lo que se refiere a requerimientos especiales, las partes musicales, eso sí, implicarían que los personajes de Adán y Eva tuvieran conocimientos de música (o que fueran doblados por dos cantantes, una tiple y un tenor). Para el villancico de San Cristòfol hacen falta cuatro voces (tiple, contralto, tenor y bajo) que pueden ser dobladas para aumentar su sonoridad. Por supuesto, el nivel técnico musical de estas piezas las hacen perfectamente asumibles por personas que canten en un orfeón: no son piezas de gran dificultad.

Desde el punto de vista escenográfico, hemos tratado de mantener al máximo el espíritu original: una plataforma (tablado) para los momentos donde se actuaría sobre la roca, y el nivel de tierra (o un tablado más bajo) cuando la acción se desarrollaría al pie de la (supuesta) roca. Hace falta aprovechar igualmente las diferencias de altura que proporciona el espacio elegido (balcones, claustro superior, parte alta del teatro, un palco...). Los elementos escenográficos menores y el atrezzo son mínimos y pueden resolverse de muchas formas, siempre partiendo de que el teatro medieval es simbólico y no pretende ser naturalista.

Lo mismo puede decirse respecto al vestuario: elementos significativos que permiten una fácil y rápida identificación de los diferentes personajes, esto es lo único realmente imprescindible.

Uno de los apartados siempre más costosos en este tipo de espectáculos ocasionales (lo digo por experiencia) es la iluminación. Hay que ser aquí muy prudentes: al tratarse de una obra que se puede representar en diferentes lugares, el diseño de luz tiene que ser versátil, flexible y sencillo para adecuarlo a los diferentes espacios. Más que de un gran equipo de luces, estaríamos hablando de un buen técnico capaz de satisfacer las demandas mínimas del montaje en cada espacio.

Finalmente, y como creo que hay que hacer siempre alguien se enfrenta a un montaje clásico, no tenemos que olvidar la necesidad de complementar la formación de los actores con una serie de sesiones teóricas (no tienen que ser forzosamente muchas: las dificultades lingüísticas y culturales de la *Fabella Aenaria* fueron superadas con relativa facilidad), a cargo de los especialistas universitarios en lengua, historia del teatro, etc. Por supuesto, el director tiene que poder contar siempre con un equipo asesor con el que tratar los problemas y las dudas, para evitar que las soluciones a que llegue contradigan la historia teatral.

La infraestructura teatral valenciana[1]

1. Los antecedentes peninsulares

No dispuso el teatro medieval, como es sabido, de ningún tipo de local dedicado a albergar de forma exclusiva sus representaciones. Se desarrollaban éstas bien en la calle, bien en el interior de templos y palacios. En el caso concreto valenciano, la dramaturgia medieval optó (al igual que la catalana) preferentemente por el interior de los edificios religiosos; iglesias, basílicas, catedrales, conventos, etc., acogieron la gran mayoría del teatro religioso de la época. Ya se ha insistido anteriormente en el papel fundamental que, desde el punto de vista teatral, jugó la *Seu* valentina. Los casos y ejemplos podrían multiplicarse. En una etapa más tardía, y sin salirse del terreno de lo religioso, los escenarios fueron construidos en la calle; generalmente, sobre plataformas móviles (las *roques*) que desfilaban a lo largo de las procesiones, originando un tipo de representación llamado precisamente «procesional». Menos documentados, al menos hasta entrado el siglo XVI, están los escenarios fijos, adosados a algún edificio; a partir de ese momento el procedimiento se generalizará no sólo para representar obras religiosas sino también otras de tipo conmemorativo.

En el campo del teatro profano, calles, plazas y descampados son los lugares idóneos para representaciones de tipo para-teatral o folklórico (pero el *sermó del bisbetó* es impensable en un marco

---

1 Originalmente, «*La infraestructura teatral valenciana*», en J. L. Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia,* Támesis Books, London, 1986, págs.. 26-49.

escénico que no sea un templo). El teatro de fasto cortesano se desarrolla también en estos lugares (a veces acotados al efecto): justas, torneos, lidias y «entradas reales», pero se encierra igualmente tras los muros de los palacios: salas y patios centrales (tan típicamente mediterráneos) acogen entonces danzas, cantos, «momos», juegos de salón, representaciones incluso, aprovechando siempre las disponibilidades arquitectónicas del lugar. Este tipo de teatro de palacio (y de representaciones en su interior) gozará de buena salud a lo largo de los siglos siguientes, aunque su historia no nos sea conocida más que muy fragmentariamente.

El desarrollo de las corrientes humanistas hizo que se despertara un notable interés por el teatro como instrumento didáctico: así, las universidades –como la valenciana– acogerán en su recinto representaciones ocasionales de obras en latín, cuyo objetivo era el de facilitar el aprendizaje de dicha lengua; en el mismo orden de cosas, los colegios religiosos desarrollarán lo que ha dado en llamarse «teatro de colegio»: obras edificantes representadas igualmente dentro de sus recintos y con actores extraídos de entre su público, los escolares.

Con la profesionalización del teatro y la aparición de las primeras compañías estables dedicadas por entero a él, surgió a mediados del XVI la necesidad de cobrar una cantidad a los asistentes. Esto se tradujo, a muy corto plazo, en la aparición de los primeros espacios reservados específicamente para la representación de obras de teatro y acotados para conseguir que nadie se escapara sin pagar. Los investigadores actuales se inclinan a pensar que se debió esto a la influencia de las compañías italianas que durante el segundo tercio del siglo XVI realizaron frecuentes giras por España. Con independencia de cuál fue la ciudad que edificó el primer local estable, el modelo que se impuso inicialmente fue el del *corral*: un gran patio rodeado de edificios, en uno de cuyos extremos se situaba el escenario mientras que en el opuesto se erigía un piso reservado para las mujeres (con lo que se pretendía evitar la promiscuidad); en el patio, el público asistía a la representación mayoritariamente de pie, aunque no faltaban

algunas gradas, bancos o sillas para quien pudiese alquilarlos. Los representantes de la aristocracia contemplaban la obra tras las celosías de ventanas y balcones, abiertos en las casas colindantes, con lo que evitaban el contacto directo con el «vulgo» y, especialmente, con su sector más vociferante y escandaloso: los «mosqueteros» que acostumbraban a rodear el escenario, abierto por tres de sus lados hacia la sala. El número de estas localidades nobiliarias variaba ya que se iban abriendo según las necesidades.

Este fue el tipo de local teatral que tomó carta de naturaleza tras la apertura de los madrileños corrales de la Cruz y del Príncipe (1579 y 1582, respectivamente). Nació en este momento igualmente la vinculación de dichos edificios con establecimientos de tipo benéfico, hospitales generalmente, que son sus propietarios y quienes los explotan, ya directamente ya a través de arrendatarios. Se conseguirá así justificar la existencia misma del teatro como fuente de ingresos para estos locales de la caridad. Dicho modelo se expandió por toda la Corona Española, aunque –como se verá a lo largo del presente artículo– no fue ni mucho menos el único modelo teatral, si bien sí que fue el más famoso hasta el punto de influir en la forma de escribir, representar, entender y estudiar el teatro del Siglo de Oro.

2. Los primeros lugares de representación en la Valencia del Quinientos

Cuando en 1584 entró en funcionamiento la Casa de Comèdies, el teatro encontró por fin en Valencia un acomodo estable. No quiere esto decir, ni mucho menos, que fuese éste el primer local teatral público de la capital valenciana. Varias son las noticias que poseemos al respecto. Las más antiguas de que disponemos con carácter fiable se remontan a 1566, año en el que el erudito Marc Antoni Orellana sitúa la existencia de un *carrer de les comèdies*, nombre que hace pensar en la frecuencia de las representaciones teatrales, aun cuando no nos permite aventurar hipótesis alguna sobre el tipo de local existente; es posible, incluso,

que dada su proximidad a la Universidad, dicha calle recibiera tal nombre a causa de la costumbre universitaria de representar comedias latinas para que los estudiantes pudiesen practicar dicha lengua, como ya queda indicado.

Mucho más concreta es la referencia al Hostal del Gamell, que desde 1577 a 1598 por lo menos albergó en su patio representaciones de farsas y de saltimbanquis. Y es muy posible que este hostal no fuese ni el primero ni el único: sabido es que las primeras compañías profesionales (así como las de «cómicos de la legua» posteriormente) actuaban en estos lugares públicos y siempre concurridos. Un estudio somero de la disposición arquitectónica de algunos de estos mesones todavía existentes en la ciudad de Valencia permite deducir que el lugar elegido probablemente era el patio interior de que están provistos; esta utilización del patio como lugar de representación viene confirmada por la documentación de la época, en la que no es raro leer noticias como la transcrita por Mérimée, donde se nos dice que unos saltimbanquis habían actuado «en el pati de la casa de Ripoll, esquenes de la casa del senyor de Bètera».

Mesones o patios de casonas no fueron los únicos lugares donde se representaron espectáculos teatrales. Desde el momento en que el Hospital obtuvo el privilegio del monopolio de las representaciones teatrales de todo tipo (15 de septiembre de 1582) por parte del virrey, marqués de Aytona, en nombre de Felipe II, bien que se cuidó dicha institución de sacarle todo el jugo posible al negocio, alquilando al efecto primeramente la Casa de la Confraria de Sant Narcís, y poco después otra, situada junto al Trinquet dels Cavallers. Nada sabemos de esta última, de la Casa de la Confradía de San Narciso sí que poseemos, en cambio, alguna noticia más: en primer lugar, que las representaciones tenían lugar en la «sala capitular» o de reuniones; ni corral ni patio de ningún tipo, sino una sala espaciosa, amplia y cubierta, donde se hicieron algunos trabajos de adaptación, de poca monta y que consistieron (a lo que parece) en levantar un escenario y habilitar bancos para el público.

El peso de la tradición que hacía de la zona universitaria centro de «mala vida», y del Carrer de les comèdies el eje de la actividad teatral según parece, influyó sin duda alguna en la elección de una pequeña plaza abierta en esta calle (la plaza de la Olivera) como lugar idóneo para la erección del primer teatro edificado «ex professo» en la ciudad. Aquí se construyó entre 1582 y 1584 la Casa de Comèdies de l'Olivera, y entre 1617 y 1618, una vez derribada la vieja, la nueva Casa de Comedias que, reformada a principios del XVIII, acabó sucumbiendo en 1749 al celo apostólico del arzobispo Mayoral, enemigo acérrimo del teatro en todas sus manifestaciones.

Como durante los primeros años del negocio teatral se vio éste sometido a factores imponderables, como el de la llegada –o no– de las compañías de cómicos, el Hospital se vio forzado a disponer de un segundo local, para los casos en que coincidían en unas mismas fechas dos compañías. Se escogió como más adecuada una casa, llamada popularmente *dels Santets*, situada a un extremo de la calle de las Comedias, lindando con la actual plaza de San Vicente Ferrer. Mientras duraron las obras de construcción de la nueva Olivera, las representaciones teatrales tuvieron lugar en esta casa. Posteriormente fue abandonada ya que el cambio de hábitos teatrales la hacía innecesaria: el Hospital controlaba las compañías antes de su venida a Valencia y podía así programar la temporada teatral con antelación y sin dobletes inoportunos.

3. La Casa de Comèdies de L'Olivera

Construida en el breve plazo de tiempo que se extiende entre 1582 y 1584, la Casa de Comèdies (o *de farses*) fue el primer local teatral de la historia del teatro valenciano. Nótese que nunca fue calificado de *corral*, sino de *casa*, como asimismo ocurrió en otros locales de la Corona de Aragón (vd. punto 6). Escasa es la documentación que poseemos de este local, y la existente ha sido analizada ya con detenimiento. Bástenos, pues, a nosotros con una somera descripción de este edificio que se alzaba en

la plaza de la Olivera, recayente al Carrer de les comèdies tantas veces citado.

En primer lugar, se trataba de un edificio cuya sala de representaciones estaba al descubierto, ya que poseemos noticia de un inventario de 1586 en que se habla de la existencia de un lienzo de 200 *alnas* (aproximadamente 100 metros) para cubrir el patio. Podemos aventurar que se trataría de un patio de unos cien metros cuadrados, si suponemos que la anchura de dicho lienzo era de un *alna*. El patio, empedrado, estaba ocupado por sillas y bancos, en los que se sentaba el público a diferencia del corral típico en el que permanecían mayoritariamente de pie. Ignoramos si en el fondo del local se alzaban gradas, como en el nuevo edificio construido en 1618, o si incluso algún sector del público asistía de pie a las representaciones. Suponemos que no habría ni una cosa ni la otra, ya que esto chocaría con la proverbial sagacidad de los administradores del teatro: nada nos queda que nos demuestre que sentarse en un banco implicaba el pago de un suplemento, por lo que hay que deducir que ésta era la localidad más económica de las existentes. Por lo tanto, mientras no encontremos documentación fehaciente respecto a la existencia de un sector de público «de a pie», habremos de pensar que los sectores menos acomodados, y que sólo pagaban la entrada general, contemplaban la representación sentados en los bancos.

El escenario situado en ese patio, adosado suponemos a su pared frontera, no podría tener una alzada excesiva ya que el público contemplaba la representación sentado. A su espalda se situaría el edificio de los vestuarios. ¿Cómo era éste? Bien poco sabemos al respecto. Existiría quizá el *balcó de les aparicions* y el *foro*, como era práctica habitual en los teatros contemporáneos y exigencia de muchas comedias. Sólo poseemos la noticia de que existían «*quatre teles pintades per al teatre en les portes que ixen los representants*». Pintadas, sí, pero ¿con qué motivos? No deberían ser a lo que parece simples cortinas. ¿Telones quizá?, y ¿para qué puertas? Lo habitual es que los actores dispusieran de dos puertas, una a cada lateral, para verificar sus entradas y salidas

a escena. No es probable, pues, que existiesen cuatro puertas: dos de esas telas tendrían que cubrir el hueco del foro, a menos que no pensemos que las puertas del vestuario disponían de dos telones cada una, intercambiables, lo que abre expectativas muy sugerentes respecto a la posibilidad de que los motivos pintados contuviesen elementos alusivos a las situaciones escenográficas representadas.

En un plano superior estarían las *finestres*, nombre castellanizado como *aposentos* desde 1598. No se trata de los «palcos» convencionales, sino de unas auténticas ventanas, abiertas al patio de la representación, pero con una celosía que evitaba miradas indiscretas. A despecho de la visión «corralística» de Mérimée, el número de estas localidades ocupadas por representantes de la alta sociedad del momento, no debió nunca ser muy elevado. En 1586 se nos habla de cuatro celosías y de cuatro bancos para las *cambretes*. Posteriormente, en 1593 se pagaron 19 libras valencianas por la apertura de alguna más; el número de las nuevas, a tenor del desembolso realizado, no debió de ser tampoco excesivo. La falta de más indicaciones de este cariz nos hace pensar que tal ampliación fue suficiente para las exigencias de la demanda, y que la Olivera no experimentó ese crecimiento constante, ese continuo abrir de celosías y aposentos (de distintas categorías) que fue bastante habitual en los corrales madrileños. Esta falta de interés por continuar ampliando por arriba el teatro, revela que la nobleza –que era quien ocupaba normalmente esos lugares privilegiados– no tenía demasiado interés en asistir al teatro, o que ocupaba otras localidades, que sólo podían ser las del patio. Este hecho, realmente, es muy significativo; volveremos posteriormente a encontrarnos con testimonios semejantes. Cabe añadir, además, que estos aposentos se encontraban en la misma casa (se habla en el documento de 1593, de «*obrir finestres en dita casa*»), posiblemente aprovechando la parte cubierta de ésta, en la que se alojaba el alcaide y su familia, y donde se encontraban igualmente los diferentes almacenes y las estancias para las compañías de cómicos. No parece probable, pues, que

fuesen habitaciones de otras casas recayentes al patio, como sí ocurría en los corrales típicos.

Por encima de estos aposentos debía situarse lo que después dio en llamarse, a la usanza castellana, *aposento de les dones* o «cazuela», aunque en un principio era conocido como *porxe de les dones*. El hecho de ser denominado «porxe» pone de manifiesto que se encontraría en la parte más alta del edificio. Aquí se sentarían las mujeres, sobre media docena de bancos asentados en *12 peus de llit*. Por el número de bancos, y pese a que no conozcamos su longitud, cabe pensar que se trataría de un espacio de reducidas dimensiones, más o menos como ocurría en la nueva Olivera según veremos más adelante.

Se accedía al local desde diversas puertas. ¿Cuántas? Mérimée habla de varias: la principal, denominada según las ocasiones *porta major*, *porta de baix* o *porta de davall*, daba acceso al patio; la puerta de las mujeres, para que éstas accediesen al *porxe*, y después, una puerta específica para los ocupantes de los aposentos. Aclaremos que esta última, cuya probable existencia no vamos a negar, no está documentada.

Existía, finalmente, una cierta preocupación por el ornamento exterior del edificio, que abría tres ventanas a la calle, pues poseemos noticia de la existencia de tres esteras o tapices para colgarlos allí.

4. La Casa del Santets

Ya hemos hablado del papel subsidiario que tuvo este local durante gran parte de su existencia. No es de extrañar, por lo tanto, que no dispongamos de muchas noticias al respecto. Mérimée es, sin duda, el que más se ocupa de él: «celui-ci devait être de dimensions sensiblement égales à celles de la Olivera (...) Il avait, par contre, le désavantage de n'avoir pas été construit spécialement en vue de sa nouvelle destination. Aussi n'y trouvait-on pas plusieurs catégories de places. Une seule porte, par laquelle passaient tous les spectateurs, quel que fût leur sexe.

La porte une fois franchie, pas d'autres privilèges que des chaises pour ceux dont la bourse pouvait suporter un supplément de dépense; les loges faisaient défaut, et c'est seulement sur le tard qu'on disposa une, qui ne paraît pas avoir été souvent occupée».

Esta sobriedad, o pobreza si se quiere, de las instalaciones de la Casa dels Santets fue paliada en parte cuando, a causa del proceso de construcción de la nueva Olivera, pasó a convertirse en el único teatro de la ciudad. Juliá Martínez nos aporta documentación de las obras que con este motivo se realizaron en ella; se trataba no sólo de una modificación sino también de una ampliación del edificio, para la cual el Hospital corría con todos los gastos y, además, se comprometía a reconstruir todo lo que siendo de las casas colindantes se había visto afectado por estas obras. Por lo que deduce de dicha documentación, las obras consistieron en demoler el edificio para levantar la planta de un teatro nuevo, siquiera fuese provisional. Hemos de suponer que se trataría de un teatro descubierto ya que éste era más fácil de construir, y más económico: tampoco sería lógico derribar varias casas para levantar otra que, a su vez, tendría que ser derribada en cuanto finalizara la ocupación temporal para volver a construir las casas derribadas. Era mucho más razonable convertirlo todo en un solar, en donde situar el patio de las representaciones.

Dado que no disponemos de datos al respecto, podemos admitir, a tenor de los ingresos obtenidos, que la capacidad media del local podía situarse como mínimo en los trescientos espectadores, distribuidos entre un solo palco, varias filas de sillas y bastantes más de bancos.

5. La nueva Casa de Comèdies

Es sin duda el edificio del que contamos con mayor cantidad de datos, los cuales han dado pie a interpretaciones diversas, cuando no divergentes. ¿Por qué construir este edificio? Aparentemente la antigua Olivera no se encontraba en estado ruinoso.

Cabe, en primer lugar, pensar en un aumento de la demanda por parte del público, tema éste sobre el que volveremos más adelante aunque sí que es conveniente ahora hacer constar que se trata de una re-construcción más que de una amplificación del espacio destinado al público. Sólo nos queda como hipótesis razonable que esta costosa obra fue concebida por una cuestión de principios, en un intento consciente por parte del Hospital de disponer de un teatro no sólo estable sino a la altura de las exigencias de un público socialmente elevado. Es decir: se trataba de erigir un coliseo.

Este último aspecto es precisamente el que ha centrado las discusiones de los diferentes críticos, discusiones que han sido posibles gracias a la existencia de las capitulaciones para su edificación, así como de un plano (desgraciadamente administrativo) del local. Clásica es la lectura que de estos materiales hizo Mérimée, quien nos legó la descripción de un corral: sala descubierta, escenario avanzado sobre el patio, palcos por encima de la altura de la cazuela, etc. El prestigio intelectual de que gozaban los trabajos del investigador francés hizo que éstos fueran aceptados sin discusión, incluso por investigadores de la talla de Juliá Martínez, en quien se dio la paradoja de reproducir la documentación correctamente y seguir dando como buena la lectura que de ellas hizo Mérimée. Será necesario esperar a los años sesenta para encontrar nuevas lecturas, substancialmente divergentes y –a mi entender– esencialmente correctas. Nos referimos, por ejemplo, a la visión que ofrece Arróniz, que tuve ocasión de desmenuzar en un apartado de mi Tesis Doctoral. Afirma Arróniz que la Olivera no sólo no era un corral «atípico», como podía deducirse de las afirmaciones de Mérimée, sino que ni siquiera era un corral. Se trataba –como más arriba quedaba apuntado– de lo que técnicamente puede ser calificado como coliseo. Veamos en detalle cuáles eran sus principales características.

En primer lugar, nos encontramos con un patio cubierto e iluminado por ventanas de diferente tamaño, así como por «boardes», es decir por lucernas abiertas en el techo, que no era

sino la *teulada major* de que habla la documentación y que recubría todo el edificio. La función de estas ventanas era, obviamente, dotar de luz suficiente a la sala, si bien hay que reconocer que en los días de lluvia o de nublado intenso, la visibilidad sería escasa (estaban, a lo que parece, prescritos los sistemas de iluminación artificial en prevención de incendios o por cuestiones de economía).

Tenía la sala forma «ochavada», y en el fondo y por los laterales se levantaban dos pisos. El primero estaba reservado para los palcos, diecisiete en total, incluyendo el de la *societat* (que se supone era el de la presidencia). El segundo piso, que no alcanzaba el techo de la sala, era el reservado como *balcó de les dones*, que no se extendía por los laterales sino que se encontraba sólo en el fondo de la sala. Grandes columnas de piedra sostenían estos pisos así como el techo que sobre ellos se encontraba. Otras más pequeñas sostenían la cazuela. Finalmente, en el frontis otras grandes columnas soportaban directamente la techumbre, confiriendo de paso a la cabecera de la sala un aspecto ciertamente monumental.

El escenario se encontraba en esta parte de la sala y tenía una disposición compleja y monumental. El núcleo esencial lo constituía un entarimado de un metro y medio de alto solamente, ya que al estar el público sentado no era necesario elevarlo hasta por encima de la cabeza de los espectadores, como ocurría en los corrales convencionales. Este entarimado disponía de una serie de habitáculos situados en el subsuelo, e invisibles para el espectador, y que servían para manejar la maquinaria que fuese necesaria; el público lo rodeaba por tres de sus lados, mientras que el cuarto se encontraba adosado a un conjunto edificado justo junto a la pared de fondo de la sala. Este conjunto lo formaban los vestuarios, uno a cada lateral, con una puerta cada uno para poder salir al escenario, comunicación entre ellos como es lógico, y escaleras para acceder al primer piso, el llamado *balcó de les aparicions*, de casi siete metros de largo (6'87 más exactamente) y provisto de un techo desmontable para poder accionar mejor

la tramoya que hubiere menester. Separando los dos vestuarios se encontraba el «foro», espacio alargado y poco profundo (unos 1'83 metros) que estaba separado del escenario por medio de unas cortinas que podían descorrerse hacia los laterales para permitir así algunas apariciones solemnes o de muebles de difícil ubicación en un escenario habitualmente desnudo. Un gran arco se alzaba decorativamente coronando el conjunto y extendiéndose entre dos grandes columnas que sostenían el techo y que se encontraban una a cada lado del escenario. Tres grandes ventanas, a espaldas suyas, le daban luz.

Al fondo de la sala, es decir debajo del piso de los palcos, se encontraban diversas gradas para el público en general, mientras que el espacio que iba desde aquéllas hasta el escenario estaba ocupado por sillas, donde se sentaban no la mayoría pero sí una parte considerable de los espectadores. Todo el edificio estaba rodeado por un pasillo descubierto que lo separaba de las casas vecinas, dándole mayor relevancia, permitiendo mejor la entrada de luz y facilitando el acceso a las diferentes puertas existentes (la de la sala, la de los palcos y la de la cazuela). Completando el conjunto existían dependencias que hacían de almacenes y estancias para los cómicos, así como la casa del alcaide, funcionario nombrado por los administradores del Hospital y cuyo trabajo consistía en vigilar los edificios y atender a su marcha diaria. Visto desde el exterior, ventanas y puertas labradas contribuían a dar la impresión de monumentalidad, reforzada por la calidad de los materiales empleados y por los adornos, que en forma de esferas de granito, coronaban el edificio.

Este fue el teatro de los valencianos durante más de ciento treinta años. ¿De todos ellos? Aunque su capacidad era muy elevada, los trabajos de Sureda y Mouyen la sitúan en una cifra no muy inferior a las dos mil plazas, poco frecuente era que se llenara, como veremos en un apartado posterior. Sin embargo, sí que podemos adelantar aquí –a la vista de la planta del edificio– que éste respondía plenamente a la concepción arquitectónica del «coliseo», teatro público en función de las capas dominantes

de la sociedad, que (a la inversa de lo que ocurría en los corrales) rodean la escena y marginan al fondo de la sala a las capas más populares. Los «mosqueteros» (o los «lucios» ingleses) nada tenían que hacer en un teatro como el de la Olivera. La existencia de pocas categorías de localidades habla bien a las claras de un público socialmente más homogéneo que el de los muy estratificados corrales. El carácter «artístico» (pretendido o real) del edificio refuerza esta argumentación. Otra cosa muy distinta es, desde luego, el escenario, concebido para unos usos escénicos que eran los típicos del teatro español del Siglo de Oro, sin concesiones hacia la renovación escenográfica que estaba teniendo lugar contemporáneamente en Italia (y que acabará por imponerse en las representaciones palaciegas del siglo XVII). El equipo de tramoya de la Olivera sería el habitual de cualquier teatro español de principios del XVII ya que al estar descubierto el escenario por tres de sus lados eran de muy difícil –o imposible– aplicación las nuevas técnicas que exigían ya un soporte escénico más cercano a la «caja italiana».

6. El modelo de la Olivera

A la luz de esta revisión de las principales características arquitectónicas de los locales de representación valencianos, no nos pueden quedar excesivas dudas respecto a la existencia de una determinada y propia tradición teatral, al margen de la que originó los «corrales». En efecto, la Olivera se alejaba (tanto en su primera como en su segunda versión) de aquéllos en la forma de distribuirse y acomodarse el público, lo que determina –como enseguida se verá– la composición misma de éste. En el caso de la «nueva» Olivera, además, el arquitecto fue mucho más allá y erigió un edificio con unas características radicalmente diferentes: local cubierto, forma «ochavada», adornos arquitectónicos, etc. ¿Cuál fue el modelo en que se inspiraron los locales valencianos? Arróniz habla de la existencia de un modelo de «teatro mediterráneo», o lo que es lo mismo: de un modelo inspirado en

los teatros cortesanos de la Italia del Quinientos: el teatro Olímpico, el Farnesio...

¿Fue la Olivera un caso excepcional en la Península? No, desde luego. Sevilla contaba con un coliseo según indica Sánchez Arjona. Y sin salir del territorio de la Corona de Aragón, poseemos noticias de la existencia de un teatro en Lleida, construido entre 1627-1630, en el que el público estaba sentado en su totalidad, mientras que en Barcelona la Casa de Comedias, construida entre 1597 y 1603 (anterior por tanto a la «nueva» Olivera) estaba cubierta y el público se sentaba en su totalidad, siendo el número de palcos muy reducido. Estos datos permiten situar, en efecto, a la Olivera en su contexto, que no es otro que el de los teatros surgidos a partir de un modelo que podemos calificar, de acuerdo con Arróniz, de italiano.

Lógicamente la adopción de dicho modelo no fue fruto del azar o de algún factor más o menos anecdótico, sino consecuencia de una concepción global del teatro como hecho sociológico. Concepción que descansa en un destinatario fundamentalmente acomodado, hacia el que se dirige la representación; sin que ello excluya que, en determinadas ocasiones, se dé cabida a los sectores más populares, desde luego, pero sin que esto signifique todo lo contrario. Así pues, del estudio de la infraestructura del teatro en la Valencia del Seiscientos se desprende que el teatro fue concebido primordialmente como un espectáculo para las capas dominantes de la sociedad. Renuncio a entrar en las consecuencias socio-lingüísticas, y que todavía están por estudiar en buena medida, pese a aportaciones como las de Fuster. Sí que quiero en cambio, insistir en la trascendencia que esto tuvo sobre la obra de los autores valencianos de la época: Tárrega, Artieda, Virués, Guillén de Castro en sus inicios... Todos ellos tuvieron que entender el teatro a partir de este postulado sociológico. En sus obras, pues, se reflejará en mayor o menor medida, dicha concepción dramática, como se podrá ir viendo en los correspondientes artículos de este volumen.

7. Un público diferente

Sentado el hecho de que hay que incluir la Olivera dentro del grupo de teatros de «coliseo», frente a los «corrales» derivados del modelo madrileño, forzoso es concluir que entre las causas que contribuyeron a la adopción de dicho modelo arquitectónico tenía que existir una razón de tipo sociológico: el modelo adoptado estaba en función del público que asistía mayoritariamente. Ya he dado como dato relevante el que las categorías más «populares» (llamémoslas así) ocupaban posiciones alejadas del escenario, con lo que no sólo su visión del escenario era más pobre, sino que, además, su capacidad de influir sobre la marcha de la representación era mucho menor. Igualmente he destacado que mientras los corrales tienen tendencia a subdividir las localidades, en un anticipo de lo que será después la rígida estratificación social de los teatros de caja italiana, el modelo de «coliseo» presenta relativamente pocas categorías, lo que induce a pensar en la existencia de un público socialmente más homogéneo.

No se trata todo lo hasta aquí expuesto, claro está, de meras impresiones. Afortunadamente contamos hoy día no sólo con aproximaciones valiosas, sino también con aportaciones rigurosas. Del análisis de conjunto de todas ellas podemos comprobar la veracidad de lo antedicho. En primer lugar, la Olivera pese a sus notables asistencias está lejos de ser un teatro en el que abunden los llenos: no es extraño encontrar suspensiones de las representaciones a causa de la falta de público; pocas veces se llenaban las cerca de 2.000 localidades que Sureda supone para el teatro valenciano. Los datos que hemos examinado, correspondientes a las temporadas 1640-1641 y 1654-1655 nos dan una media de asistencia que roza como mucho, en esas temporadas, los 416 espectadores. ¿Temporadas particularmente nefastas para el teatro? ¿O constatación de algo obvio, aunque en contradicción con lo que se viene afirmando para el conjunto del teatro del Siglo de Oro?; excepto en domingos o en representaciones gratuitas, el público asistente estaba constituido por

una minoría de miembros de las capas dominantes de la sociedad valenciana.

Minoría, y de las capas dominantes. ¿Por qué esto último? No exactamente a causa de los precios absolutos: si comparamos éstos con los que regían contemporáneamente en Madrid nos encontramos con las siguientes diferencias, referidas a las tres categorías existentes en Valencia (bancos y cazuela / sillas / aposentos) y a sus equivalentes madrileños (patio y cazuela / bancos / aposentos). Hay que añadir igualmente que dado que el abono para los aposentos era vitalicio en Valencia y sus ingresos se computaban aparte de los diarios, los datos que poseemos son más fiables para las otras categorías. Conviene tener en cuenta además que para los días de «estreno» (o de primera representación de cualquier obra) existía una categoría especial: el abono de sillas, que daba derecho de prioridad sobre esa plaza (numerada como es lógico) en esos días y previo pago de un abono anual que oscilaba entre las 10 y 12 libras valencianas.

Categoría	*Madrid*	*Valencia*
patio/cazuela	20 mvs. (de pie en el patio)	19'92 mvs. sentado siempre
bancos de patio	31 mvs.	- -
sillas	- -	31'54 mvs.
gradas de patio	36 mvs.	- -
aposentos	409'9 mvs.	305'5 mvs.

El teatro en Valencia mantiene, pues, precios bastante equivalentes a los de Madrid, aunque aparentemente los aposentos valencianos cuesten menos, siempre teniendo en cuenta que la relación calidad/precio favorecía al espectador valenciano, que por un precio similar podía sentarse sin tener que pagar por ello la sobretasa de maravedíes (mvs.) que se había de abonar en Madrid.

Pese a que los precios no difieran mucho, el Hospital de Valencia extraía mayores beneficios que sus correspondientes

instituciones madrileñas: el teatro valenciano, sus administradores mejor dicho, dedicaban un 35 % de lo recaudado en el patio más la totalidad de los ingresos por sillas y palcos a beneficio del Hospital, que era quien administraba directamente el Teatro, a diferencia de lo que pasaba en Madrid donde se generaliza el sistema de arriendo desde 1608; cuando el Hospital pasó a pagar una cantidad fija a las compañías, la proporción varió, pero de forma global se mantuvo el sistema de explotación directa que era lo que proporcionaba importantes ingresos a la institución benéfica valenciana.

Por otra parte, y dentro de la misma tónica, Varey y Shergold hacen constar que los teatros madrileños experimentan algunas subidas que hacen que el nivel de los precios en 1632 sea bastante más elevado. Las cosas parecen ir por otros derroteros en Valencia, pues Mérimée indica que los precios de la Olivera se mantuvieron prácticamente estables, con la excepción del incremento temporal que cobróse para amortizar la obra de la nueva Olivera. Esta diferencia encuentra su justificación fuera de los límites de nuestro estudio: el aumento del nivel de los precios en Castilla contrastaba con la relativa estabilidad de los valencianos, apartados de la espiral alcista castellana y con una moneda bastante sólida.

Cuantitativamente, y según los datos indicados, entre la entrada más cara y la más barata, en Madrid existía una diferencia de 388'4 mvs., es decir: que la cara costaba 20'4 veces más que la más barata. En la Olivera esta proporción es de 15'2 ya que el umbral es sólo de 285 mvs. Más significativa es la proporción existente en Madrid, pues la gran diferencia de precios estimularía la aparición de subcategorías, mientras que la menor elasticidad existente en Valencia dificultaría dicho proceso. Obviamente, el necesario mecanismo de diferenciación social no radicaría tanto en el lugar o en el asiento sino en el abono, que haría que los días de «estreno» tuviesen mucho de acontecimiento social.

Naturalmente, estos precios hay que referirlos forzosamente a los salarios y al índice del coste de la vida en la época. Tarea ésta

difícil y arriesgada. Damos por supuesto que eran nobles los que ocupaban los aposentos, cosa que salta a la vista si tenemos en cuenta que los palcos existentes en la Olivera según el documento de 1678 se distribuían como sigue: Virrey, Gobernador, Clavari y Administrador del Hospital disponían de palcos propios. Quedaban entonces doce palcos libres –catorce según Lamarca– que se distribuían de la forma siguiente:

- 3 ocupados por Canónigos
- 6 por Condes
- 3 sin especificar.

Desde luego, los ocupantes son miembros de la alta nobleza, tanto civil (condes) como religiosa, aunque no deja de sorprender la poca abundancia. Los precios de los palcos, como indica Lamarca, eran elevados: 4 reales valencianos (equivalentes a 5 reales castellanos con 22 maravedises) costaba un palco en 1619, mientras que a finales de siglo el precio ha ascendido hasta los 12 *sous* (8 reales con 16 mvs.); a esta cantidad había que sumar la entrada general. Si a esto se suma que el precio del abono rondaba las 100 libras valencianas sólo los miembros de la alta sociedad podían aspirar a estos palcos. Y, sin embargo, si bien son todos los que están, ¿están todos los que son? Claro que no: por pocos que fueran los nobles valencianos, por empobrecidos que estuviesen, creer que sólo 6 o 9 se interesaban por el teatro es bastante simplista. Los nobles asisten masivamente a las representaciones privadas y a las fiestas cortesanas. ¿Por qué no acudir entonces a la Olivera? y, si lo hacen ¿por qué no ocupar palcos? Sin duda porque ocupar el patio no debía ser ningún desdoro para ellos; lo contrario sería afirmar que la «majeza» se engendró cerca de cien años antes, y por causas socio-culturales muy diversas a las que se le atribuyen.

Queda claro, pues, que los nobles ocupaban las sillas del patio, ¿en compañía de quién? Según un documento de 1628 transcrito por Mérimée, cincuenta y seis de sus ocupantes eran nobles, altos cargos administrativos y representantes de la oligarquía urbana

(los *ciutadans honrats*), que se sentaban codo con codo, si bien en las capitulaciones para la ocupación de estas plazas se mantenía un cierto privilegio en favor de las categorías sociales más altas: «y si vacase la silla de alguno que hera D^{n}, D^{or} o M^{n} y el nuevo prouehido, asi mesmo, tuuiere alguno destos títulos, no se mudará el número de la silla del lugar en que se halla; sino que se borrará el nombre propio escriuiendo en él, el del nueuo prouehido, sin pasarlo a otra parte, pues empieza con la mesma etta». Observemos aquí que se igualan categorías sociales con profesionales; por otra parte esta cita nos aclara algo respecto a las posibles motivaciones que hacían que los valencianos pudientes se abonaran: en las sillas se escribía el nombre del titular, lo que no dejaba de ser un acicate a la vanidad y al puntillismo de la honra, tan desarrollada en el Barroco.

Del análisis cuantitativo de estos nombres, nos encontramos con la siguiente distribución:

- *Dones*: 34 (60'7 %)
- Doctores, *micers* y *preveres*: 5 (8'9 %)
- sin especificar: 17 (31'6 %)

Cabe pensar que en el último apartado se incluirían los comerciantes, rentistas, especuladores... mientras que en el segundo están comprendidos desde los magistrados a las profesiones liberales, pasando por algún que otro sacerdote titulado; finalmente, en el capítulo de *Dones* incluimos los nombres de los nobles no pertenecientes a la nobleza de título. Los pocos intelectuales presentes refuerzan indirectamente nuestra apreciación respecto a lo elevado de los abonos, fuera del alcance de los salarios de muchos de ellos, que quizá tuviesen que conformarse con ocupar las sillas los días que no eran de abono.

Para 1678, Mouyen obtiene los datos siguientes:

- Nobles y ciudadanos honrados: 59'2 %
- Clero: 10'9 %
- Clases medias: 29'9 %

Mientras que los datos que maneja de 1682 no difieren mucho:

- Nobles y ciudadanos honrados: 51'9 %
- Clero: 13 %
- Clases medias: 35'1 %

Reproduce igualmente Mouyen los datos administrativos correspondientes a la temporada 1678-1679, donde encontramos palcos gratuitos (suponemos) para el Virrey, «los juezes», «El Governador», «el Clavario», los administradores, además de un traspalco sobre el vestuario para la «Alcaydesa». El resto, dejando siempre de lado el gran palco de la «Ciudad», se repartía:

- 3 para los Canónigos
- 6 para Condes
- 1 sin especificar
- 1 traspalco para D. Pedro Artés.

Los datos, pues, coinciden plenamente con los hasta aquí expuestos. Sureda obtiene a su vez los siguientes datos, referidos a 1702:

- nobles: 33'58 %
- profesionales: 19'2 % (eclesiásticos e intelectuales)
- ciudadanos: 47'54 %

Observemos en primer lugar el relativo descenso de la nobleza, que desciende desde más del 50% del total a poco más del tercio. Los sectores intelectuales y eclesiásticos han aumentado su presencia pero su total es más bien bajo: al fin y al cabo, por su nivel cultural ellos habrían de ser los espectadores habituales de las representaciones teatrales. Finalmente los ciudadanos, sin titulación ni profesión especificada, han pasado a representar casi la mitad de los asistentes, bien a causa de la recuperación económica que experimentó la sociedad valenciana a lo largo del reinado de Carlos II, bien a causa de una retracción de la nobleza,

que preludiaba el enfrentamiento socio-político que estaba a punto de estallar con la Guerra de Sucesión.

Pese a las diferencias cuantitativas, este recorrido permite que hagamos nuestras las siguientes palabras de Sureda: «il n'y avait pas, semble-t-il, du moins en ce qui concerne les premières années du XVIII[eme] siècle, de discriminations sociales, à l'intérieur même du théâtre, entre nobles et riches 'ciutadans', qui occupaient les chaises du parterre».

Después de estos datos no queda ya duda alguna sobre lo que veníamos diciendo respecto a la categoría y calidad del público asistente a la Olivera; obviamente, eran estos los que con más frecuencia podían ir al teatro, en días no festivos, por lo que no nos puede extrañar que la Olivera sólo se llenara en ocasiones excepcionales, o poco menos.

En cuanto al público de los bancos, comparemos su precio con los sueldos de las diferentes categorías de trabajadores valencianos en el año 1600 y con el coste (aproximado) de la vida en la época, siguiendo y elaborando los datos que nos ofrecen trabajos como los de Llop y Hamilton. Como es sabido, el segundo de estos historiadores elabora diversos cuadros en donde se reflejan las ganancias salariales y los precios en Valencia y en otras ciudades de la monarquía de los Habsburgo; se trata de listas incompletas e insatisfactorias en más de una ocasión, por lo que su funcionalidad será primordialmente indicativa. Aclarado esto, veamos primero la lista de los salarios. percibidos por diferentes categorías de trabajadores valencianos en el año 1600:

- oficial de carpintero: 6 *sous* por día trabajado
- maestro de carpintero: 7 s.
- peón de albañil: 5 s.
- oficial de albañil: 6 s.
- maestro de albañil: 7 s.
- picapedrero: 7 s.
- cocinera de hospital: 1 s. y 1'1 *diners*
- hilador: 1 s. por *alna* de lienzo

La lista de los precios es mucho más extensa, por lo que nos limitaremos a reproducir algunos de los productos alimenticios básicos:

- Bacalao: 1 s. 0'7 d. por Kg.
- Huevos: 2 s. 5'7 d. por docena
- Harina: 1 s. 2'9 d. por Kg.
- Carnero: 5 s. 9'4 d. por Kg.
- Aceite: 1 s. 11'6 d. por litro
- Tocino: 8 s. 6'4 d. por Kg.
- Arroz: 1 s. 1'6 d. por Kg.
- Vino: 3 s. 6'9 d. por litro.

Estos datos, claro está, son aproximativos, puesto que no disponemos de ningún índice del coste de la vida ni de su comparación con el poder adquisitivo real de los salarios... Sin embargo, y en líneas generales, podemos intentar establecer una propuesta de presupuesto familiar tipo, basándose en las indicaciones que sobre la dieta alimenticia de la época nos proporciona Domínguez Ortiz. He aquí un modelo de presupuesto diario para una familia de cuatro miembros (bien poco numerosa para lo habitual en la época):

- 1/2 libra de bacalao: 3 d.
- 4 huevos: 2 d.
- 1 ½ kgs. de harina panificable: 22 d.
- 1/4 de kg. de tocino o carnero: 15 d.
- 1 kg. de arroz: 13 d.
- 1/2 litro de vino: 28 d.

Suponiendo que la carne y el vino sean optativos y el cereal tipo fuera substituido por otros equivalentes, por legumbres o verduras (cosa esta última poco habitual entre la población cristiana), el presupuesto familiar variaría entre un mínimo de 40 *diners* y un máximo de 86 (7 *sous*, 2 *diners*), y esto sin tener en cuenta ni la sal ni la fruta ni los dulces (cuyo consumo estaba bastante extendido en la Valencia del Barroco), ni el pescado fresco,

ni los quesos... Lo que nos interesa es que esta familia-tipo necesitaba entre tres y siete *sous* para mantenerse cada día (es decir: era su mínimo vital diario). Habría que añadir aquí, naturalmente, gastos tales como el de leña, ropa, casa, iluminación, calzado, compra de útiles de trabajo... Y no olvidemos que los días que no se trabajaba no se cobraba. Comparando los datos de este presupuesto con los datos referidos a los salarios, resultaría que un maestro (la categoría mejor remunerada) gastaría cerca de la mitad de su salario diario –como mínimo– para cubrir ese mínimo vital. Todavía más: sin que el calendario religioso llegara a los extremos del etíopico, el número de días en los que no se podía trabajar era de un centenar, por lo que –suponiendo que los otros días existiese trabajo– ese maestro llegaría a cobrar unos 1.750 s. anuales (7 s. x 250 días), mientras que el salario mínimo vital para igual período de tiempo era de 1.080 s. (3 s. x 360 días); el remanente sería de 670 s., que habría que dedicar a la compra de otros alimentos, como la carne, el aceite y el vino, al mantenimiento de la casa, a la confección de la ropa, a la calefacción e iluminación... ¿cuánto le quedaría a ese maestro para ir al teatro? Si duplicáramos el mínimo vital, el resultado arrojaría un déficit de 410 s. ¿Y los oficiales? ¿Y los peones? Renunciamos a acumular más datos: si el maestro sólo podía aspirar a asistir al teatro en contadas ocasiones, fruto de ingresos extras o de ahorros más que trabajosos, peones y oficiales sólo podrían asistir al teatro si estaban solteros...

Resumiendo: los asalariados (urbanos o de campo, en situación éstos –si cabe– más precaria) sólo constituirían público ocasional, que llenaría el teatro en días de gran éxito, ante compañías de legendario renombre o ante obras tan espectaculares como actuales; esta masa de asalariados sería, sin embargo, el público de las representaciones públicas del Corpus, el de los cómicos ambulantes, el de la exhibición de prodigios y otras rarezas semejantes, algunas de las cuales enumera Mérimée a título informativo.

Como muy bien dice Mouyen: «la sociedad valenciana que asiste al espectáculo teatral no se parece exactamente a la sociedad

real, no ofrece más que un reflejo deformado de los diversos grupos sociales de los que procede. Las clases sociales no están representadas en el coliseo proporcionalmente a su importancia numérica real. El público es en verdad heterogéneo, no hay un público sino varios públicos estrictamente estratificados por razones económicas y sociales, pero también es cierto que los elementos más asiduos presentan una estructura social más homogénea. Son las élites sociales –nobleza, clero, burguesía alta y media– e intelectuales –universitarios, legistas, miembros de las profesiones liberales– las que frecuentan con asiduidad la Olivera, las que forman lo esencial de su clientela».

8. Los sistemas contractuales

Sería incompleto este estudio acerca de la infraestructura del teatro valenciano si olvidáramos en él a los comediantes; ya Mérimée les dedicó una parte substancial de su obra. Su trabajo bien puede considerarse como extremadamente fructífero, por lo que no pretendemos aquí aportar nuevos datos, teniendo en cuenta además los trabajos posteriores de Vicenta Esquerdo sobre el tema, sino más bien hacer un resumen razonado de los vínculos que las diferentes compañías establecían con el Hospital, administrador como ya queda dicho, del teatro de la Olivera.

En un primer momento, y desde 1584, año en que entra en funcionamiento la primera Olivera, el contrato que se establece entre unos y otros se basa en el alquiler del local por parte de la compañía; mediante este contrato, los comediantes habían de pagar un alquiler diario, además de ceder al Hospital el canon correspondiente sobre el total de las entradas (cuatro *diners* de los doce recaudados) más la totalidad de los beneficios derivados del alquiler de palcos y sillas. Este sistema tuvo como consecuencia que muchas compañías considerasen que la plaza de Valencia era poco apetecible, pues la posibilidad de beneficio era muy escasa.

Por esto, y ya desde 1586, el Hospital renunció a cobrar alquiler alguno por la Olivera; desde ahora, los comediantes

retendrán la parte proporcional de los doce *diners* (ocho) mientras que el Hospital se conformará con su parte. Así pues, y durante los años que van de un siglo a otro, fue éste el sistema contractual utilizado para fijar el precio de las representaciones en la Olivera.

Con el paso del tiempo fue perfilándose esta relación de forma más nítida, y así encontramos que dicho contrato se establecerá de forma escrita, lo que ha favorecido extraordinariamente la acción de los investigadores que han trabajado sobre el tema, como es el caso –ya citado– de Vicenta Esquerdo, que fija la fecha de 1601 como la de los primeros contratos regulares por escrito. En dichos contratos constan datos de gran importancia para nuestras investigaciones, como son las fechas de llegada, de la primera representación, el número total de éstas y la fecha de partida. Faltan, desgraciadamente otros datos que hubiesen sido fundamentales, como los repertorios, de muy difícil y fragmentaria reconstrucción.

Igualmente, y desde el año 1600, aparece documentado otro procedimiento contractual de gran importancia; se trata de la instauración, por parte del Hospital, de los llamados «días de aprovechamiento», durante los que el Hospital renuncia a cobrar su tercio de la entrada general (sin incluir en esta cesión ni las sillas ni los palcos) en favor de la compañía. El número total de tales días venía a ser proporcional al de días de representación, y constituía un sistema de bonificación para que los cómicos pudiesen aumentar sus beneficios. Se desarrolla este sistema a compás de la aparición de varios centros –en la geografía española– donde era posible representar, lo que a veces se traducía en el hecho de que ninguna compañía desease venir a Valencia a hacerlo. Por ello, el Hospital creó este incentivo. Habitualmente se cedía un día de los de «*première*», otro de los de segunda representación de una obra y finalmente un tercero que era un día festivo.

Dicho sistema contractual se mantuvo de forma estable entre los años de 1586 a 1624, con alguna excepción aislada, como

la del contrato firmado en 1609 entre el tesorero del Hospital y Claramonte; la compañía de éste se comprometía a representar en el teatro previo pago al Hospital de una suma total de 1.900 reales castellanos, a razón de 150 reales cada día de representación, pudiendo continuar representando la compañía una vez que se hubiese amortizado la suma convenida. Este sistema no llegó a cuajar por los riesgos inherentes a unos y otros: si se suspendía una función, la parte considerada responsable se comprometía a pagar a la otra una cantidad de 200 reales castellanos en concepto de indemnización.

Sin embargo, el sistema comentado por extenso entró en decadencia a partir de la tercera década del siglo XVII, siendo substituido desde 1624 por uno diferente, consistente en la renuncia virtual de los cómicos a cobrar su parte, a cambio de una retribución fija que el Hospital se comprometía a abonar en base al número de representaciones realizadas y a los ingresos mínimos en ellas obtenidos. A la vista de esto podemos afirmar que la seguridad se impuso sobre los riesgos de un hipotético mayor beneficio obtenido por el antiguo sistema del porcentaje (pese a los días de beneficio); en estos casos el número normal de representaciones para las que se establecía la contrata era de 25 a 60. Como es lógico, aquellas que no llegaban a tener lugar (cosa que era más frecuente de lo que podía pensarse) se deducían del total a percibir. Igualmente, en el caso de que la compañía no fuese del agrado del público, el Hospital se reservaba –desde 1626– la posibilidad de rescindir el contrato, lo que bien pronto se regularizó mediante el establecimiento de una especie de pre-estreno, tras el cual los gestores del Hospital podían anular el contrato, si juzgaban que lo representado no iba a ser bien acogido.

¿De dónde procedían estas compañías contratadas por el Hospital? Iba éste a buscarlas por medio de agentes especializados preferentemente a Madrid, donde asentaban las condiciones del contrato, y a cambio solían los «autores» recibir unas ayudas de costa para facilitar su desplazamiento a Valencia. Los

datos que existen, sin embargo, también nos hablan de otros lugares de origen: Murcia, Cartagena, Orihuela, Toledo... Es de suponer que las compañías seguirían una especie de itinerario, de trazado más o menos preestablecido y sujeto a los vaivenes de la oferta y la demanda. Compañías, pues, que recorrían todo el territorio peninsular con una composición heterogénea, pero con un repertorio muy poco localista, lo que no quiere decir que no se encuentren restos de dichos localismos, pero en obras cuya expansión no alcanza más allá de los límites del ámbito territorial en el que fueron concebidos. Panegíricos de alguna gloria local, generalmente religiosa, representadas por la compañía de turno de la mejor manera posible (lo que obligará también a que el poeta se adapte a las posibilidades reales de las compañías del momento), que después se olvidará de ella. Con los dedos de la mano podríamos contar las obras de este tipo que pasaron a integrarse en los repertorios habituales de las compañías más afamadas (las de «título»). Y es que los repertorios ya venían formados desde Madrid, a donde tendrá que ir el autor que quiera vender su obra: caso de Guillén de Castro sin ir más lejos.

9. Bibliografía

N. ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid* (Madrid, 1923).

O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid: Gredos, 1969).

O. ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1977).

P. BJORSTRÖM, «Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVIe siècle», en *Le Lieu théâtral à la Renaissance* (Paris: CNRS, 1964), pp. 73-82.

S. CARRERES, *Las Rocas* (Valencia: Ayuntamiento, 1957).

J. CARUANA, *Casonas solariegas* (Valencia, 1942).

A. CHASTEL, «Cortile et théâtre», en *Le Lieu théâtral à la Renaissance* (Paris: CNRS, 1964), pp. 41-48.

J. M.ª DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: A. Bosch, 1978).

J. DUVIGNAUD, *El actor. Para una sociología del comediante* (Madrid: Taurus, 1966).

V. ESQUERDO, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: Actores que representan y su contratación por el Hospital General», en *BRAE*, LV (1975), 429-530.

J. V. FALCONIERI, «Historia de la commedia dell'arte en España», en *Revista de Literatura Española*, XI-XII (1957-1958), 69-90.

J. FUSTER, *La Decadència al País Valencià* (Barcelona: Curial, 1976).

J. GARCÍA SORIANO, *El teatro de Colegio en España* (Toledo, 1943).

R. GAYANQ LLUCH, «El hostal del Gamell», en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (Valencia, 1943).

J. JACQUOT, «Les types du lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVII[e] siècle», en *Le Lieu théâtral à la Renaissance* (Paris: CNRS, 1964), pp. 473-512.

E. JULIÁ MARTÍNEZ, «El teatro en Valencia», *BRAE*, IV (1917), 56-83; y XIII (1926), 312-41.

-, «Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia», en *BRAE*, XXX (1950), 47-86.

L. LAMARCA, *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días* (Valencia, 1840).

J. LLADONOSA, «Teatre erudit i teatre popular en la Lleida del Barroc», en *In memoriam Carles Riba* (Barcelona, 1973), pp. 205-11.

H. LECLERC, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne* (Paris, 1946).

H. MÉRIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia* (Toulouse, 1913).

J. MOUYEN, «El Corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público», en *II Colloque sur les Pays de la Couronne d'Aragon* (Pau: Universidad, 1981).

J. SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1887).

A. SAN VICENTE, «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, pp. 207-361.

N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage* (Oxford, 1967).

—, «Juan de la Cueva y los primeros teatros en Sevilla», en *Archivo Hispalense*, XXIV (1956).

F. SUREDA, «Physionomie du public valencien de 1700 à 1712: limits d'une approche socio-économique», en *Théâtre et société*, n.º 4 (Pau: Universidad, 1977), 119-40.

J. LL. SIRERA, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI desde el punto de vista de la técnica teatral», en *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV, n.º 2 (1982), pp. 173-87.

J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1971-1986).

F. VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-artístico* (Barcelona, 1888).

A. ZAGALA, «Sobre la primitiva casa de la Olivera (dos documentos para la historia del teatro en Valencia)», en *Homenaje al profesor Reglá*, I (Valencia, 1975), pp. 427-36.

Los trágicos valencianos[1]

1. El marco general

Dentro del conjunto de autores valencianos de teatro que desarrollaron su labor durante el siglo XVI, destacan dos de ellos –Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués– que cultivaron el género trágico, distinguiéndose así de sus contemporáneos, más inclinados a la comedia. Seis son los textos que nos han legado, aunque hay que hacer constar que se han extraviado los de varias obras de Rey de Artieda, precisamente sus comedias,[2] lo cual nos priva de realizar un estudio comparativo que, no dudamos en afirmarlo, nos hubiese deparado datos interesantísimos por las razones que luego expondremos. Las seis obras en cuestión son: *Los amantes*, de Rey de Artieda; *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués. El período cronológico que abarcan estas obras no excede de siete u ocho años: *Los amantes* se publicó en 1581, en edición suelta, mientras que las obras de Virués debieron de escribirse por esas mismas fechas. En efecto, aunque no fueron publicadas hasta mucho más tarde,[3] eran ya conocidas en Valencia en la década de 1580, como testimonian las influencias que se advierten en autores contemporáneos como Tárrega; por otra parte, ya Merimée se ocupó de la posible cronología

---

1 Originalmente, «Los trágicos valencianos», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología III,* vols. 1-2, 1981, págs. 67-91.

2 Se trata de *El príncipe vicioso, Amadís de Gaula* y *Los encantos de Merlín*. Vd. Juliá, E.: Introducción a poetas dramáticos valencianos, vol. I, pág. XXVIII.

3 Se imprimieron las tragedias de Virués por primera vez en 1609, en Madrid, y dentro del volumen: *Obras trágicas y líricas del capitán Cristoual de Virués*.

de todas éstas y adujo datos significativos que avalan suficientemente tal datación.[4] En resumen, podemos decir que estas tragedias se escribieron en una época muy determinada (la transición de la década de los setenta a la de los ochenta) y aunque, sin duda alguna, dejaron sus huellas en el teatro posterior –como veremos en este artículo– no lograron la necesaria repercusión que les asegurase la pervivencia y que moviera a la imitación. En este sentido, dichas tragedias permanecen aisladas en una línea evolutiva –la del teatro valenciano del XVI– que se decanta hacia la comedia a partir de sus raíces cortesanas y pasando por la labor catalizadora de Timoneda,[5] que contribuyó a alterar los presupuestos del público y del espectáculo teatral en su totalidad, decantándolo hacia las posiciones en las que, posteriormente, operará el canónigo Tárrega. Aislamiento no quiere decir, en absoluto, desconexión: pese a que la carrera militar de ambos autores les impidió un asentamiento estable en Valencia, y pese a que sus mismos orígenes no valencianos[6] propiciaban el desarraigo, lo cierto es que las tragedias por ellos escritas se erigen en uno de los hitos que jalonan el proceso de formación de la comedia en Valencia, como veremos en este artículo.

Hablar de las tragedias equivale a poner sobre el tapete el problema mismo del género, y, de igual forma, el problema de las relaciones existentes entre los que la cultivaron durante todo el siglo XVI dentro del dominio peninsular. Ambos autores, lejos de imitar los modelos clásicos se convierten en reformadores suyos a la búsqueda de un modelo dramático lo suficientemente operativo como para convertirlo en expresión adecuada de sus intenciones. No se trata de un desviacionismo fruto de la ignorancia, argumento que se basaría en la inexistencia de teorías

4 Vd. Merimée, H.: *L'art dramatique à Valencia* (Toulouse, 1913), pp. 329 a 331.

5 Vd. el artículo de Manuel Diago sobre el teatro profano de Timoneda en esta misma revista.

6 Rey de Artieda era de familia aragonesa, mientras que la de Virués era castellana; los padres de ambos vinieron a asentarse en Valencia pocos años antes del nacimiento de los autores.

globales acerca del hecho dramático contemplado desde su vertiente clasicista en España y en el momento en que estas obras fueron escritas; Virués –por lo menos– conocía las teorías italianas que propugnaban (con mucho mayor éxito) análogo espíritu de imitación. Es muy significativo que sea él el único, de entre los trágicos españoles, que construya una tragedia tan rigurosamente adecuada a la normativa clasicista en su integridad (nos referimos a *Elisa Dido*) como carente de la tensión y del ritmo que toda obra de teatro debe poseer, aunque sea en grado mínimo.

Transgresores conscientes de la reglamentación clásica, ambos autores se justifican en una serie de fragmentos de índole teórica, que se encuentran dispersos a lo largo de su producción.[7] Rey de Artieda afirma, sin rubor, la ley del gusto como guía del autor en cada concreto momento histórico;[8] ambos, por otra parte, definen la tarea del dramaturgo como fruto del estudio y del trabajo, y cuyo objetivo debe ser de índole didáctico: la enseñanza moral, bien sea mediante la exhibición de virtudes, bien mediante la condena de sus contrarios, los vicios.[9] A tal finalidad tiene que amoldarse la tragedia, cuyo destinatario no es tanto el público indiscriminado como el selecto y enterado: no es tanto el gusto de la mayoría como el del «ilustre senado» el que hay que satisfacer.[10]

Este breve y rápido esbozo de los postulados básicos que mueven a ambos autores revela que la obediencia canónica no es

---

7 En el caso de Virués, las reflexiones sobre la tragedia las encontramos en los prólogos y epílogos de sus obras, mientras que en el de Rey de Artieda, disponemos de dos «epístolas» que tratan tal tema: *Al illustre señor don Thomas de Vilanova* (1581), y *Al ilustrísimo señor marqués de Cuéllar, sobre la comedia* (1605).

8 «Digo que España está en su edad robusta, /y como en lengua, y armas valga, y pueda,/me parece gustar de lo que gusta». En *Al ilustre… Vilanova* vv. 37-39 (en *Poetas dramáticos*, p. XXVI).

9 «La tragedia de la cruel Casandra, ya famosa,/la cual también cortada a la medida/de exemplos de virtud, aunque mostrados/tal vez por su contrario el vicio, viene» (*Poetas* I, 59)

10 «Mas gran consuelo tengo/pues (h)an de ser en mi favor los sabios,/a quien, pues tales son, nada prevengo/de lo que (h)an de esplicar mis torpes labios;/con los que nada son, en nada vengo,/ni temo sus satíricos ressabios,/pues aunque en rota barca en su mar ande,/es el favor de los discretos grande» (*Poetas*, I, 119)

para ellos algo fundamental, aunque Virués no deje de manifestar un cierto orgullo cuando en algún momento ajuste su obra a la preceptiva de raíz aristotélica. Repetimos que no se trata de ignorancia, sino de la simple constatación de que el cambio de gustos obliga a un cambio de estilo, mediante el cual lograr unas cotas de comunicación con el público ideal al que iban destinadas, lo más satisfactorias posibles. Naturalmente, tal visión didáctica de la tragedia nos lo engloba en el subgrupo de la «tragedia morata», siguiendo esa preceptiva no obedecida por los autores.[11] Se trata, desde luego, de una coincidencia de objetivos, no de métodos: como veremos a lo largo de este artículo, pese a las grandes afinidades biográficas y culturales existentes entre Virués y Rey de Artieda, la obra de ambos autores muestra bastantes más puntos de divergencia que de contacto, lo cual sería imposible de haber partido de metodologías similares.

Al referirnos al problema de las convergencias y de las divergencias tocamos ahora el otro punto clave, que es el de las relaciones existentes con los otros autores españoles que se distinguieron en el cultivo de la tragedia y cuya nómina y producción ha sido estudiada por Hermenegildo,[12] quien, a partir de dichos estudios, postuló primero la existencia de una «tragedia española», para pasar después, a la vista de la crítica de Froldi,[13] a asumir posiciones bastante más cautas. No se excluyen en ellas, sin embargo, la existencia de un claro deseo de mantener una unidad entre los diferentes autores, los cuales son agrupados en varias categorías, de acuerdo con sus características generales e intenciones; así, los autores valencianos son englobados entre los de la tragedia de horror y el alojamiento de los clásicos,[14] juntamente con Juan de la Cueva o Cervantes, por poner sólo dos ejemplos. De forma semejante, rastrea los puntos de contacto existentes al nivel

11 En Sánchez Escribano y Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid, 1972, p. 82.

12 Hermenegildo, A.: *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, 1973.

13 Froldi, R.: *Lope de Vega y la formación de la comedia española*. Madrid, 1968, p. 95.

14 Hermenegildo, A.: *op. cit.*, p. 195.

de la técnica y la escritura dramática. No entramos, desde luego, en el problema que subyace bajo el epígrafe de «alejamiento de los clásicos» (indagar si es que existió un acercamiento que justifique el posterior alejarse de estos autores), pero no podemos dejar de hacer constar que las similitudes encontradas son más bien escasas, y en algún caso están tratadas excesivamente a la ligera: quien haya leído *Los amantes*, sabrá que Rey de Artieda trata con un gran pudor la muerte de los dos protagonistas, que ocurre fuera de escena, intercalando incluso un pequeño anticlímax para descargar la tensión (el espionaje de Eufrasia en el caso de la muerte de Marcilla); nada más alejado, pues, de todo «horror» y de todo atisbo de senequismo. En cambio, Virués sí que gusta de hacer correr la sangre en el escenario, de acuerdo con los moldes tópicamente calificados de «senequistas». La diferencia, desde luego, no se reduce a unos cuantos regueros de sangre más o menos.

Existen esas diferencias pero existen también puntos de contacto a otros niveles; en el orden cronológico por ejemplo: Rey de Artieda y Virués nacieron hacia mitad de siglo: en 1549 el primero y en 1550 el segundo;[15] en el orden cultural, ambos provenían de familias representativas de capas profesionales de formación universitaria y humanista, y su educación discurrió por cauces semejantes; aunque Rey de Artieda llegara a graduarse como doctor en leyes y de Virués no nos queda constancia de que siguiera estudios universitarios, la formación de este último se vio compensada mediante un contacto directo y prolongado con la cultura italiana. En este sentido sí que cabe hablar de unas coordenadas generacionales que pueden extenderse a otros autores, con lo que reconstruimos el campo estudiado por Hermenegildo, pero circunscrito ahora a aspectos de tipo cultural que debieron de influir decisivamente a la hora de afrontar los problemas del momento; o, lo que es lo mismo, la visión del mundo de estos autores refleja unas coincidencias notables, cosa que

15 Juliá, E.: Introducción a *Poetas*…, I, pp. XXIII y XLV.

permite que los integremos en la última generación del humanismo, del que han adquirido una determinada formación, pero del que no pueden aplicar ya ninguno de los principios vivenciales que se refieren a su intervención en la vida pública, por lo que han de refugiarse en el estoicismo, en el alejamiento de una realidad que juzgan (con los ojos bien abiertos por el desengaño) como radicalmente negativa, y en el aislamiento elitista, incapaces de conectar con el resto de la sociedad que se mueve de acuerdo con unos intereses y motivaciones que les son en buena medida ajenos. La protesta ya no aspira a cambiar nada: desplazados de los centros de poder, de intervención e –incluso– de los de relevancia cultural (el hostigamiento que desde muy temprano sufren los humanistas en el interior del mundo universitario es buen ejemplo de ello), su voz se alza sin esperanzas. Se condena, pero no se ofrecen alternativas porque han dejado ya de creer en ellas. Aquí sí que tiene razón Hermenegildo al hablar de la cohesión de estos autores: el estoicismo de Rey de Artieda, aunque de diverso estilo, es parejo al de Virués; se mueve el primero en el ámbito estricto de la individualidad, mientras que el segundo surge como resultado del enfrentamiento directo y brutal con la realidad social y política del momento. El resultado –de ambas formas– es semejante, como lo es en el caso de otros autores: el individuo queda desplazado del mundo, y en ese desplazamiento (que es también su aniquilación, muy frecuentemente) radica su única –y contradictoria– esperanza.

Por lo que llevamos dicho, fácil será deducir que, aun aceptando estas coordenadas ideológicas, nos inclinamos a pensar –con Froldi– que el análisis y estudio de estos autores hay que hacerlo a partir de la particular circunstancia histórica y social de cada caso, a partir –igualmente– de su obra, renunciando a buscar coordenadas generales que, por eso mismo, por generales, acaban perdiendo todo su poder de explicar algo en el terreno que nos preocupa fundamentalmente: el de la evolución del teatro en Valencia, hasta llegar a consolidarse en él la fórmula de la comedia barroca. En este sentido, pues, el estudio de la

producción de los dos autores trágicos valencianos nos permitirá, por un lado, constatar la existencia de una heterogeneidad bastante evidente entre los planteamientos estructurales, y, por otro, definir el papel jugado por estos autores en la evolución posterior del teatro valenciano. Así y sólo así podremos alcanzar una visión global de estos autores, estudiados en su medio y conectados con los dramaturgos valencianos, para los que fueron una de las bases sobre las que se forjó la comedia del Barroco.

2. Homogeneidad y heterogeneidad

Hemos indicado más arriba los puntos de contacto existentes entre Rey de Artieda y Virués, tanto en el orden biográfico como en el ideológico; conviene retener este último, ya que aquí también surgen algunas divergencias: la producción de Rey de Artieda que ha llegado hasta nosotros no permite que hagamos de él un adalid del inconformismo o de la desesperación; se nos habla, por el contrario, de su serenidad, no exenta de frialdad y de superficialidad, en neto contraste con el trascendente papel que tiene la diatriba, ideologizada en los términos antedichos, en la producción de Virués;[16] pesimismo, protesta contra la tiranía, condena sin paliativos del que se hunde en la abyección a causa de las pasiones (sean éstas de tipo amoroso o de tipo político)… éstos son temas que se encuentran fácilmente en la obra de este último, y que alcanzan su mejor formulación en sus tragedias; sólo aquél que se aparta, que renuncia a toda ambición y todo deseo, podrá permanecer incontaminado, deviniendo testigo y juez severísimo de un panorama desolador, donde la maldad no tiene límite y donde las virtudes, de tan pacientes e insignificantes, acaban por achicarse y desparecer de los ojos del espectador.

Conectan ambos, eso sí, en el estoicismo resultante. En efecto: ante el dilema en el que se ven envueltos Sigura y Marcilla, ambos obran de acuerdo con una estrategia complementaria,

16 Merimée, H.: *op. cit.*, pp. 325 y sig.

cuya resultante es la superación de la pasividad y su sublimación mediante una muerte casi ritual. Esta aceptación del destino, sobreimponiéndose a las pasiones y haciendo valer la razón (lo que equivale a evitar cualquier transgresión degradante, como, por ejemplo, la infidelidad de Sigura hacia su esposo), es coronada con la merecida recompensa: la Fama. Lógico, ya que los personajes que hacen de la ataraxia su regla de vida, esperan con ello lograr esa Fama: lograr el reconocimiento de sus méritos y, con ello, la recompensa pertinente. En este sentido, el estoicismo se convierte en un mecanismo de alienación compensatoria (sublimación en términos psicoanalíticos): puesto que la realidad socio-política española –estamos en plena ofensiva contrarreformista, bajo la mirada del absoluto monarca Felipe II– los alejaba radicalmente de cualquier posible intervencionismo de orden político y los privaba de toda influencia en la sociedad del momento, los vencidos humanistas se refugiaban en el desprecio de lo mundano, haciendo de su actitud la correcta norma vital, cuya recompensa final llegará con la posteridad, ya que en el presente estaban condenados a la incomprensión y a la vejación. La efectividad de este mecanismo es indudable, pero no hasta el punto de que Virués llegara al grado de optimismo (o de pesimismo optimista) de Rey de Artieda: en sus obras mueren los inocentes junto con los culpables, y no aparece por ninguna parte la posible recompensa que los aguarda. El pesimismo de Virués, por lo tanto, alcanza las mayores cotas: con él se cierra con estrépito el portillo que había dejado entreabierto Rey de Artieda.

Pasando ahora a examinar las diferencias existentes entre ambos autores, tenemos que hacer una reserva previa: mientras que las cinco tragedias de Virués permiten hacernos una idea bastante completa de su dramaturgia, la obra conservada de Rey de Artieda nos plantea algunos problemas e interrogantes, no sólo por lo que de parcialmente representativa pueda ser tenida sino también porque exige la comparación con las comedias perdidas. Desgraciadamente, habremos de considerarla como

totalmente representativa y compararla con el total de la producción de Virués, pese a lo que de desigual tiene tal solución.

Tres son los planos en los que se observa con claridad que ambos autores partían de postulados diversos. Habremos de añadir a él el de las influencias, que revela una mayor preocupación por los modelos italianos en el caso de Virués. Estos tres planos son: el nivel estructural, el de los personajes y el de la técnica dramática.

a) En el primero de ellos, tendremos que referirnos, en primer lugar, a las diferencias temáticas: no en balde llama la atención que el tema de la obra de Artieda sea una leyenda de la historiografía española,[17] mientras que Virués se mantiene todavía apegado a una temática de índole clasicista, y sólo en una obra (*La infelice Marcela*), y por razones que examinaremos inmediatamente, escoge un tema no culto, de acuerdo con su pretensión de acercarse a la comedia, o, por lo menos, de acercar la tragedia a los espectadores que debían de sentirse bastante remisos a los anteriores ensayos dramáticos del autor valenciano. En ese mismo orden de cosas, aunque *La cruel Casandra* transcurre en León, el tema no aparece documentado como propio, por lo que pensamos que se trataría de una localización casi tan convencional como la Galicia plagada de bandoleros de *La infelice Marcela*.

Si en el orden temático encontramos puntos de desacuerdo, éstos se acentúan en el estructural, ya que el estudio de las estructuras básicas de estas seis tragedias nos permite clasificarlas en tres grupos: las que muestran un proceso de *degradación sin mejora*, degradación que se produce mediante una serie de faltas que va cometiendo el personaje trágico en funciones de protagonista. Las obras que se engloban en este apartado son tres: *La cruel Casandra, Atila furioso* y *La gran Semíramis*; de entre ellas, la última de las citadas es la que muestra una mejor trabazón estructural, ya que el final se encuentra integrado plenamente con el resto de la obra.

---

17 Merimée, H.: *op. cit.*, pp. 293 y sig.

En segundo lugar, nos encontramos con aquellas obras que presentan un proceso de degradación contrapesado por un «proceso de mejora compensatoria», pero cuyo desarrollo tiene lugar fuera de la obra: en *Los amantes*, es la Fama quien abre dicha expectativa en el cierre mismo de la tragedia. En *Elisa Dido*, la protagonista recibe como premio a su coherencia vital que cese la amenaza de Iarbas sobre el pueblo cartaginés.

Finalmente, la tragedia restante –*La infelice Marta*– presenta un «proceso de mejora fracasada», ante la degradación sucesiva por triple agresión padecida, lo que desposee a esta obra de su carácter trágico.

A la luz de esta clasificación, podemos hablar de tres tragedias al gusto «senequista», aunque el término más correcto sea el de «tragedias moratas». En dichas obras, el proceso de moralización ha de deducirse del contexto de degradación que las protagonistas imprimen a sus obras. A su lado, *Elisa Dido* y *Los amantes*, hemos de entenderlas como «tragedias patéticas», o, mejor dicho, como intentos de lograr unas fórmulas trágicas más concordadas con dicho modelo. En efecto, al ser *Elisa Dido* una «reconstrucción» de los modelos clásicos (patéticos, no lo olvidemos) reconstruye un proceso secuencial acordado a dicha intencionalidad; la impersonalidad de la mejora compensatoria, que no afecta directamente a la protagonista, refuerza este carácter. Mucho más complejo es el caso de *Los amantes*, ya que al ser la compensación más nítida, el carácter trágico se difumina; dicho desdibujamiento se acentúa ante la presencia de fracturas internas que abren expectativas catalíticas, en forma de bailes o de torneos; por estas razones, aunque *Los amantes* es todavía una tragedia, pugnan en su interior elementos de apertura hacia nuevas corrientes dramáticas, que hacen que la obra se sitúe en una transición que concibe el teatro inserto dentro de fórmulas más amplias –la «fiesta» por ejemplo– al tiempo que insinúa un final «feliz» a la obra. La diferenciación entre estos dos grupos de tragedias se ve reforzada por la misma simplificación de las estructuras de las unas en comparación con las de las otras: las tragedias

de inspiración patética presentan una estructura secuencial simple, mientras que el resto de las obras dispone dichas secuencias mediante enclaves que anuncian las primeras manifestaciones del enredo, fórmula que acabará por organizar las comedias.

En cuanto a *La infelice Marcela*, su estructura es la que más se aleja del resto de las tragedias por las causas que se han dicho antes; rizando el rizo, podría ser calificada como comedia con final trágico, por lo que se sitúa así en el mismo límite entre los dos géneros, y sólo la muerte de la protagonista decanta la obra hacia el grupo de las tragedias.

El análisis de las estructuras de las tragedias revela, por lo tanto, al tiempo que puntos de contacto entre todas ellas, más visibles en el aspecto actancial,[18] el inicio de diferencias a nivel estructural, que nos indican claramente la existencia de un proceso de evolución del género que, lejos de mostrarse uniforme, presenta fisuras importantes, desde las formulaciones «patéticas» más acordadas a los modelos clásicos hasta *La infelice Marcela* y *Los amantes*, cuyos rasgos trágicos se han diluido en buena medida, apuntando a soluciones renovadoras, en las que se distinguen desde elementos de la tradición teatral cortesana valenciana hasta inicios de lo que después será el enredo; hagamos notar también que la diferencia entre las obras de Virués y Rey de Artieda se pone de manifiesto –a tenor de lo dicho anteriormente– en el hecho de que *Los amantes* enlaza a un tiempo con la obra más clasicista de Virués (*Elisa Dido*) y con la más renovadora (*La infelice Marcela*); la coincidencia de una misma obra de técnicas y estructuras tan diferenciadas se nos presenta como resultante de la diferencia de planteamientos existentes entre ambos autores.

b) Pasando ahora al plano de los personajes, su estudio sociológico revela diferencias que podemos calificar de profundas.

18 Los resultados expuestos en este artículo son fruto del análisis que sobre estas obras y autores he desarrollado en una parte de mi Tesis Doctoral sobre el teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII.

Para Virués, el protagonista fundamental de sus tragedias tiene una adscripción social clara: la familia real y la alta nobleza (que representan el 45% del total de los personajes); en cambio, el noble no titulado, el hidalgo o el «Don», no representa más allá del 7%, siendo como es esta capa la que sustenta la tragedia de Rey de Artieda, que no concede virtualmente ningún papel a los otros miembros de la nobleza.

Análogos resultados pueden obtenerse si nos fijamos ahora en los representantes del bloque dominado, ya que la aparición de pastores y bandidos rompe con la preceptiva clásica, y diferencia *La infelice Marcela* del resto de las obras de su autor, y, desde luego, de la obra de Rey de Artieda. En este sentido podemos concluir que los protagonistas de Virués, con la citada excepción, se acercan a la preceptiva de la tragedia clásica, mientras que los personajes con que llena Artieda su obra, nos remiten mucho más a los de la comedia, a la que tampoco es nada ajeno ese tímido anuncio de gracioso que es Perafán, con sus metátesis lingüísticas, destinadas, sin duda, a descargar la tensión del espectador. Podemos concluir diciendo que son *Los amantes* y *La infelice Marcela* las dos tragedias que, por la estructura social de sus personajes, más se alejan de la tragedia clásica y más se acercan a la comedia.

En un plano estrictamente atributivo, Marcilla y Sigura pueden ser calificados de «personajes trágicos pasivos»,[19] pues son víctimas de un destino trágico que les cae encima a través de la acción de unos oponentes muy determinados, oponentes que en última instancia remiten a una justificación espiritual. Así, el Destino, sin necesidad de recurrir a oponentes ni intermediarios, conduce a la tragedia a Marcilla y Sigura, a través de ellos mismos. No cabe duda de que éste es el gran mérito clasicista

19 Clasifico a los protagonistas de las tragedias en dos grandes grupos: los «trágicos activos» cuando son protagonistas de una agresión motivada por sus particularidades atributivas (ambición, apetito sexual irrefrenable, etc.) y los «trágicos pasivos» cuando a causa de los suyos (bondad, belleza, obediencia, etc.) son víctimas de la agresión, que corre ahora a cargo de personajes secundarios que podemos calificar de oponentes

de Rey de Artieda, ya que el Destino sólo necesita de los propios protagonistas para llevar a cabo su papel. Sigura y Marcilla se convierten, pues, en los personajes trágicos más complejos de entre todos los protagonistas de las seis tragedias, no tanto porque sean los más difíciles como porque son los menos monolíticos, ya que ambos personajes aparecen escindidos entre sus sentimientos y el deber social que les impone el alejamiento; ambos, además, hacen patente dicha escisión, dichas dudas, a lo largo de varias escenas de la obra, con lo que queda reforzado este carácter.

A su lado, sólo Dido y Marcela pueden ser clasificadas análogamente, formando el resto el grupo de personajes trágicos activos, entendiendo como tales a los protagonistas monolíticos, ejecutores de la maldad. No es el personaje neutro de la preceptiva clásica, sino el personaje ejemplificador, por lo que tiene de depositario de males a evitar y de castigos a recibir. Así pues, Virués, cambia, en los dos primeros casos, del personaje trágico activo al personaje trágico pasivo, pero no se debe este cambio al interés del autor por acercarse hacia posiciones más de acuerdo con la preceptiva clásica (pese a que formalmente lo logre con *Elisa Dido*) sino porque su acento recae en el proceso más que en el personaje. Semíramis domina toda la obra, Atila llena de manera semejante gran parte de la suya (y la parte que no, la ocupa Flaminia), Casandra se extiende de forma absoluta en la suya… pero Marcela apenas si aparece; a Dido, no hay ni que decirlo, le pasa tres cuartos de lo mismo. Por ello, hemos de indicar que el personaje trágico pasivo, lejos de reafirmar el género, marca la disolución de la tragedia, al centrarse en el proceso de la acción y no en este proceso examinado desde dentro del protagonista; por ello, el personaje trágico pasa a ser una mera excusa para desencadenar el conflicto: una vez éste en marcha, puede pasar a ocupar un discreto segundo término, a la espera de volver al proscenio a sufrir las consecuencias finales, sin haber, apenas, participado. Sólo así puede explicarse la estructura de *La infelice Marcela*, obra en la que Virués se deja llevar por el entusiasmo del enredo y por la intriga, y desdibuja

a la protagonista hasta hacerla morir de una forma casual y bastante poco enaltecedora.

Por lo tanto, aunque los protagonistas de estas obras coinciden en la definición, las diferencias son evidentes: mientras que Sigura y Marcilla hacen de su pasividad y escisión la norma básica de su comportamiento y se convierten en el núcleo mismo de la obra, Dido y Marcela se revelan tan monolíticas como los otros protagonistas de Virués, y su pasividad, lejos de dotarlas de protagonismo, las priva de él.

Podemos, desde luego, continuar examinando las diferentes categorías de personajes existentes, lo que ratificaría dichas diferencias. Así, la falta del personaje marginado en la obra de Rey de Artieda, mientras que en las de Virués deviene el soporte ideológico. No menos importancia tienen las víctimas sobre las que los personajes trágicos activos abocan su odio (los personajes trágicos pasivos son, por definición, víctimas). Naturalmente, cabe pensar que los oponentes de Dido, Marcela y Los amantes guardarán alguna relación, pero esto no es así: el máximo oponente de Sigura y de Marcilla es el padre de la primera que, en su afán de lograr un ventajoso matrimonio para su hija, se opone al deseo de Marcilla (hidalgo segundón y, por lo tanto, pobre), que se ve obligado a partir en busca de fortuna, desencadenando el proceso que les conducirá a la muerte final. Oponente máximo, es verdad, pero personaje inexistente: el padre de Sigura no aparece ni una sola vez a lo largo de toda la obra, con lo que –desprovisto de rasgos atributivos específicos– pasa a desempeñar un papel asimilable al de simple brazo ejecutor de las decisiones de un Destino trágico; en franca oposición, Alarico inaugura la lista de oponentes de Marcela, oponentes todos ellos plenamente materializados y guiados por unas pasiones que carecen de ese «fatum» cuyos rasgos todavía pueden observarse en la obra de Rey de Artieda. Sólo Iarbas, el rey númida que con sus apetencias matrimoniales acabará condenando al suicidio a Elisa Dido, tiene rasgos análogos; esta analogía entre *Elisa Dido* y *Los amantes* deriva, una vez más, de la coincidencia

en los planteamientos patéticos de ambas obras, planteamientos ya explicados con anterioridad.

Resumiendo: a lo largo de este apartado, nos ha sido dado ver, tras un breve repaso por las categorías más representativas de los personajes trágicos, una diferencia bastante notable entre ambos autores, diferencias de la suficiente magnitud como para permitir que hablemos –una vez más– de planteamientos dramatúrgicos no coincidentes en sus rasgos fundamentales.

c) El tercer y último apartado se refiere al complejo conjunto de técnicas y códigos que exceden los límites del texto literario estricto, encuentran su plena expresión en la representación y constituyen el específico teatral. Los denominaremos, un poco convencionalmente, si se quiere, «técnica teatral». A pesar de las grandes dificultades que se derivan del hecho mismo de que la materia objeto de análisis se nos aparece privada de su realización integral (la representación), un detallado análisis de los materiales existentes[20] nos permite llegar a una serie de conclusiones. Así, ambos autores aparecen unificados por una concepción del hecho teatral que es muy semejante en los dos casos; en efecto, tanto para Rey de Artieda como para Virués, el núcleo esencial de la representación reside en la «palabra», escueta y desprovista de artificios espectaculares, tan del gusto del teatro cortesano y del teatro religioso («popular» en cuanto a su aceptación y destinatario) del momento, que gustan de realizaciones técnicas capaces de sorprender y captar al espectador, sea éste del estrato cultural que sea. Nada de esto hay en las tragedias: los personajes desgranan sus intervenciones sin apoyos técnicos. Más aún, la misma disposición del texto revela que esa oralidad se manifiesta también mediante gran número de monólogos, cuyo papel (reflexivo, expositivo, premonitorio) disputa –a veces con éxito– la primacía al diálogo como forma de articular

20 El método de análisis de la técnica teatral se encuentra explicado, y aplicado, en el capítulo VIII de mi Tesis, y consiste, en general, en una determinación de todos los indicios deducibles a partir de una «lectura» del texto.

el discurso; la escasa presencia de «apartes» revela que todavía no se ha desarrollado ese hábil juego del fingimiento, del decir una cosa falsa e informar con un rápido guiño oral al espectador de las verdaderas intenciones que mueven al personaje: no hay en la trama más que momentos aislados de doble juego, de enredo. Por otra parte, la longitud –excesiva a todas luces– de réplicas y monólogos acaban de configurar la imagen de unas obras nada ágiles, y cuyo único atractivo será la lección moral que explica –e ilustra– el autor: de aquí, que éste prefiera en tales casos destinar la obra al público culto, de formación intelectual, sabedor de antemano de la frialdad y el rechazo con que será acogido por el público que sólo deseaba la distracción, y para el que la poesía, desnuda, era muy poca cosa.

Rey de Artieda y Virués participan de estos caracteres, extensivos a todos los autores trágicos como muy bien hace constar Hermenegildo. Hay que matizar, con todo, las razones de esta coincidencia técnica; por una parte, como es lógico, la voluntad didáctica jugaba un papel fundamental: los autores destierran la ambigüedad, quieren que lo que defienden quede bien claro, que no dé lugar a dudas o a torcidas interpretaciones; se hace necesario, por ello, sacrificar la teatralidad en aras de la claridad expositiva. Pero no es sólo esto, Hermenegildo no tiene en cuenta el que estos rasgos comunes tienen también otra fuente, que es común no sólo a los trágicos sino a todos los autores y obras de teatro del siglo XVI; nos referimos al grado de desarrollo de la técnica dramática. Esos ágiles y rápidos diálogos de la comedia barroca en los que tres o más personajes cruzan réplicas tremendamente expresivas, a la par que breves; esa capacidad de entrecruzar dos diálogos simultáneos, o de mantener en escena un personaje en doble conversación con otro y con el público; esa casi total desaparición del monólogo, relegado a breves párrafos, puente entre una escena y otra… Todo ese conjunto de técnicas, en fin, que hacen que la palabra sea quien dé ritmo y agilidad a la comedia, no se logra sin arduos intentos, sin difíciles etapas jalonadas de fracasos y de éxitos parciales. En pocas palabras:

la poca habilidad de autores trágicos responde, a nuestro entender, más a su coincidencia en una etapa todavía preliminar en su avance a hacia la exposición del artificio oral en el Barroco, que a un planteamiento técnico consciente: no renuncia Virués a los diálogos cruzados (por no citar más que un ejemplo) por la sencilla razón de que técnicamente no está todavía capacitado para construirlos con un mínimo asomo de verosimilitud dramática. El análisis de la técnica dramática de los otros autores valencianos posteriores, y del teatro anterior también, ratifica nuestro aserto: el avance es ya perceptible en Tárrega o Aguilar, y se confirma en Guillén de Castro. Otro elemento que abona nuestras apreciaciones es el que, a pesar de estas coincidencias, también aquí Rey de Artieda y Virués presentan diferencias notables; podemos afirmar, sin temor a equívocos, que *Los amantes* es una obra notablemente mejor construida en estos aspectos: los monólogos (aunque presentes) son menos numerosos y (aunque largos) de menor longitud; por otra parte, a la palabra se la reserva una función fundamental, que se encuentra ausente del teatro de Virués: la de informarnos de la suerte corrida por los protagonistas. Virués, en cambio, al introducir el enredo, empieza a utilizar –aunque tímidamente– los apartes. Los dos, desde luego, no saben todavía dar al diálogo el papel fundamental que le corresponde: la acción transcurre básicamente a través de monólogos o, por lo menos, se encuentra anunciada con anterioridad mediante tal recurso. Sin embargo, y pese a los apartes, obras como *Atila furioso, La gran Semíramis, Elisa Dido*, muestran una habilidad menor que *Los amantes*, y sólo *La cruel Casandra* o *La infelice Marcela* revelan que Virués empezó a plantearse el problema de la agilidad de sus obras, problema que Rey de Artieda –pese a sus limitaciones– ya había expuesto en la suya.

No podemos, sin embargo, reducirnos, a este aspecto (pese a la extraordinaria importancia que tiene); otros elementos son dignos también de sacarlos a la luz. Así, por ejemplo, el planteamiento espacio-temporal y su repercusión escenográfica. Sólo una de las seis obras (*Elisa Dido*) respeta la preceptiva clasicista

en cuanto a las unidades de espacio y de tiempo, aunque para lograrlo Virués recurra a interpolar una larga y prolija narración de los antecedentes de la reina cartaginesa. Las otras cinco obras, por lo tanto, prescinden de esas unidades, lo que no quiere decir que no las sigan. Virués, cuando escribe *La gran Semíramis* cree resolver el problema de la obediencia/ruptura de la preceptiva mediante el recurso de considerar a cada uno de los tres actos de que se compone la obra como una tragedia autónoma[21] que sí que respeta esas unidades, aunque en su conjunto transcurran muchos años y se nos muestren diversos espacios. En otras obras, sin embargo, Virués tenderá a acercarse a los cánones trágicos; *La cruel Casandra* los obedece, mientras que *Atila furioso* presenta sólo una breve ruptura espacial (una escena transcurre en el jardín del palacio real, mientras que el resto de la obra se desarrolla en una sala de ese mismo palacio) y un tiempo indeterminado, que podría estar dotado de unidad si consideramos que entre el enamoramiento de Atila y la boda sólo transcurre un breve lapso de tiempo. En el caso de *Los amantes*, la unidad de tiempo es evidente, aunque no lo es la espacial, pues la acción se desarrolla en la entrada de Teruel, en la calle y en las casas de los protagonistas.

Queda por considerar *La infelice Marcela*, dotada también de unidad de tiempo, pero provista de una concepción espacial que nos introduce en otro aspecto a considerar. En efecto, a la unidad de tiempo tenemos que sumar la unidad de espacio, pero ésta no se logra mediante la existencia de un escenario unitario de tipo renacentista sino mediante la presencia del escenario múltiple, de raíz medieval y cuya vitalidad en el teatro español ha sido estudiada por Shoemaker;[22] se nos describe el

21 «Y solamente, porque importa, advierto/que esta tragedia, con estilo nuevo/que ella introduze, viene en tres jornadas/que suceden en tiempos diferentes (…) formando en cada cual una tragedia/con que podrá toda la de (h)oi tenerse/por tres tragedias, no sin arte escritas (*Poetas*, I, 26)

22 Shoemaker, W. T.: *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*. Barcelona, 1957.

escenario como un monte espeso con una cueva. Este escenario determina varios espacios de representación diferenciada (cueva, monte, claro del bosque) de tal manera que todo lo que ocurre fuera de ese espacio se desarrolla «dentro», como apunta agudamente Weiger.[23] Rastros de escenario múltiple encontramos en otras obras de Virués: así, en *La gran Semíramis*, encontramos la muralla de Bactra en el primer acto; igualmente, el foro que aparece en varias obras nos revela idéntico origen. En el resto de las obras de Virués nos encontramos con un escenario de tipo unitario, de base renacentista muy clara.

Si Virués se mueve en el terreno que va del escenario unitario al múltiple, Rey de Artieda va más allá (y he aquí otro elemento de diferenciación entre ambos) ya que en su obra encontramos la primera manifestación del escenario polivalente, que será el específico de la comedia barroca, y que conferirá a ésta su peculiar carácter, derivado de la rapidez y frecuencia de los cambios espaciales. En efecto, la presencia de habitaciones interiores y de espacios exteriores (las cercanías de Teruel o la calles) descarta la posibilidad de un escenario unitario, a menos que pensemos en una compleja construcción, en tres dimensiones, de las dos casas (de lo que no existen indicios). Los cambios reiterados de un espacio a otro, de una casa a otra nos hablan, igualmente, de un escenario polivalente, Rey de Artieda avanza escenográficamente en relación a Virués, y apunta ya la solución que después será aceptada mayoritariamente.

Dada la casi total ausencia de otros elementos técnicos (a excepción del gusto por disfrazarse que tienen las protagonistas de Virués), nos falta únicamente considerar la estructura de estas tragedias. En este sentido, lo primero que llama la atención es la división externa en actos: cuatro en Rey de Artieda, tres en las obras de Virués, que se atribuirá la paternidad en la implantación de este procedimiento;[24] sea o no el primero que utilice

---

23 Weiger, J. G.: *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid, 1978, p. 92.

24 «Ni es menor novedad de la que dixe/de ser primera en ser de tres jornadas» (*Poetas*, I, 26)

tal sistema en España, no cabe duda que la diferencia existente entre ambos autores nos hace pensar en que la obra de Rey de Artieda estaba concebida con anterioridad a las de Virués, y a la subsiguiente implantación de los tres actos, lo que es tanto o más significativo si tenemos en cuenta que, a pesar de este arcaísmo, *Los amantes* se nos está revelando como una obra bastante más avanzada que la mayoría de las de Virués.

Pasando más allá, y entrando ahora en el estudio de la estructura interna de estas tragedias, de nuevo vuelve a surgir la originalidad en la obra de Rey de Artieda. En efecto, cada acto se encuentra dividido en «escenas», delimitadas por el propio autor, a diferencia de los actos de Virués que presentan un desarrollo continuo, no roto por ninguna división prevista por el autor. Las escenas de *Los amantes* no son, sin embargo, escenas en el sentido corriente que se le da al término: cada una de ella engloba varias «escenas» estrictas, por lo que es más conveniente hablar de *cuadros*, si los entendemos como una subdivisión del acto que presenta un desarrollo coherente y continuado, tanto a nivel de la acción como al de las coordenadas espacio-temporales; el cuadro, que se erige así en una unidad intermedia entre la escena y el acto, puede presentar varias escenas en su interior, si se producen variaciones en alguno de los parámetros anteriormente expuestos, o presentar un desarrollo continuo, convirtiéndose en una macro-escena. Las «escenas» de Rey de Artieda presentan una estructura en la que se insinúan divisiones bien diferenciadas, mientras que los cuadros en que podemos dividir la obra de Virués tienden, con harta frecuencia, a asimilarse al concepto de macro-escenas, llegando muchas veces a dotar de desarrollo continuo a todo un acto. A la vista de esto, y si procedemos a comparar los caracteres con los del resto de los autores valencianos (que marcan una evolución muy clara del cuadro continuo de grandes proporciones a la pequeña escena dotada de plena autonomía significativa), tendremos que concluir que –de nuevo– *Los amantes* apunta hacia formas más renovadoras en cuanto que presenta atisbos de disolución de los rígidos

esquemas del cuadro, lo que sólo ocurre (en menor medida y en menor intensidad) en *La infelice Marcela*.

Cuanto llevamos dicho aquí podría hacerse extensivo a otros aspectos, no considerados aquí por las evidentes limitaciones que todo artículo conlleva. Resumiendo, podemos concluir que el análisis de estructuras, personajes y técnicas nos ha revelado que existen entre ambos autores diferencias esenciales en cuanto a la concepción y estructuración de la materia dramática, aunque manteniéndose dentro de coordenadas análogas en lo que se refiere a la visión del mundo subyacente. Por otra parte, existen puntos de contacto que nosotros hemos basado en la concordancia existente entre los dos trágicos, dentro de un determinado proceso de evolución del hecho teatral: tanto Rey de Artieda como Virués se encuentran insertos en dicho proceso, ocupando una posición semejante; esto se puede comprobar si tenemos en cuenta que las mayores similitudes se encuentran entre *Los amantes* y *La infelice Marcela*, precisamente la obra de Virués que más atrás deja la concepción estrictamente trágica y se adelanta hacia una formulación teatral entrevista con dificultad por el autor. Ambas obras tienen de común, precisamente, que su organización de la materia trágica se hace adaptando recursos no trágicos y, muy especialmente, apuntando soluciones de toda índole que intentan resolver el problema de la «teatralidad» de la tragedia, es decir: reforzando sus caracteres estrictamente dramáticos sobre los ideológicos o literarios. Muchas de estas soluciones serán recogidos por autores posteriores, por lo que no dudamos en afirmar que nos encontramos ante tragedias-puente, que marcan la disolución del género, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, forzando hasta el límite su capacidad expresiva y abandonándolo a causa de sus mismos puntos débiles, frutos de lo inadecuado de los recursos empleados y no de la ligereza del autor o de su superficialidad ideológica: si hay algo de lo que no podemos acusar a Virués o a Rey de Artieda es de haber trabajado poco sus obras, ya que todas ellas revelan un concienzudo trabajo de organización de

los materiales dramáticos por poco teatrales que éstos fuesen, o de no tener nada que decir.

3. Los trágicos y los autores valencianos posteriores

La existencia de estas dos obras puente nos conduce directamente al último de los temas: el estudio de los trágicos (valencianos o no) no puede quedar circunscrito al de sus caracteres internos o externos, al de su coherencia o al de sus orígenes. Su desaparición no puede ser entendida como el punto final de un género o estilo; por el contrario, el estudio tiene que adentrarse en la consideración de la posible aportación de estos autores en el proceso de formación del teatro barroco. Naturalmente, dicho estudio sólo es posible si se cumplen dos requisitos previos: el primero –afortunadamente ya innecesario hoy en día– es el de concebir ese teatro como fruto de un proceso, no exento de contradicciones, de soluciones marginales o alternativas frustradas, y no como un acto de creación (atribuido –¿habrá que decirlo?– a Lope). El segundo es el de intentar ir más allá de la simple consideración superficial, para buscar las influencias, los puntos de contacto, las soluciones fallidas o correctas, en los niveles de estructura; es decir: proceder a un análisis –lo más completo posible– de las obras.

Que Virués y Rey de Artieda influyeron en los autores posteriores del grupo valenciano, lo defendió en su día Juliá Martínez,[25] que llamó reiteradas veces la atención acerca de los rasgos del teatro de Virués que persistían en las obras de Tárrega y Guillén de Castro. En ese mismo orden de cosas, Froldi y Weiger –por no poner sino dos ejemplos recientes– también han insistido en la conexión existente entre unos y otros; falta, a nuestro entender, sin embargo, una profundización en la materia. En efecto, mientras que los estudios se han centrado en Virués, Rey de Artieda ha quedado muy marginado; ello es debido a que, al buscar los puntos de contacto en un nivel superficial, ha sido

25 Juliá, E.: Introducción a *Poetas*…, I, pp. LV, LVI y XCIII.

el «senequismo» de Virués lo que más ha llamado la atención. Tárrega, Guillén de Castro, Turia, y Aguilar incluso (aunque en menor medida), muestran en sus obras una cierta debilidad por situar, aquí y allí, algunas gotas de sangre y crueldad, que no encajan bien con el supuesto carácter de comedias de todas ellas. No cabe duda, desde luego, que dicho senequismo ha sido bien determinado y que hay que ir a buscar los modelos en Virués (o en Tárrega en el caso de los autores posteriores). Pero hemos de ir más allá y entrar en el plano estructural. Se advierte aquí que algunas de las primeras obras de Tárrega (*La Duquesa constante*, por ejemplo), de Aguilar (*Los amantes de Cartago*) o de Guillén (*El amor constante*) presentan una estructura formada por un proceso de degradación –que puede consumarse totalmente (con la muerte de los protagonistas) o parcialmente (con su muerte aparente)– seguido de un proceso de mejora compensatoria, que en el segundo de los casos citados se traduce en la «resurrección» de los protagonistas, que anula en parte los caracteres trágicos y contribuye a calificar la obra de comedia, dado su final feliz. La poca relevancia del enredo convierte el proceso de degradación en el resultado de una agresión desarrollada sobre una –o más– víctimas pasivas, o cuya resistencia no logra, en ningún momento, articularse de forma suficientemente coherente. Esta es la estructura de *Los amantes*. Por otra parte, *La infelice Marcela*, con su proceso de mejora frustrada, nos trae a la memoria la estructura típica de la comedia de enredo, de la que sólo se diferencia por el carácter frustrado en el caso de Marcela y triunfante en el caso de las comedias; pensemos, sin embargo, que en Amaltea –y en otros personajes de Tárrega– tal triunfo se logra gracias a una intervención externa al conflicto, que logra dar la vuelta a una situación que conduce a la protagonista a un fracaso irreversible. En resumen, no cabe duda que la marcha hacia la comedia pasó, en los autores valencianos, por la adopción de recursos estructurales propios de las tragedias.

Esto es, desde luego, muy normal: al fin y al cabo, de entre todas las tradiciones teatrales, la de la tragedia (y el teatro culto,

por extensión) era la que presentaba una mayor coherencia lógica y estructural, por lo que se convertía en «materia prima» de cualquier fórmula teatral que surgiera (como la de Tárrega). Naturalmente, esta adopción se hacía no tanto con una voluntad conservadora sino con la de superarla y dar lugar a una estructura nueva: la de la comedia propiamente dicha. Queda en pie, sin embargo, el hecho de que la estructura trágica tuvo un lugar importante en la formación de la comedia.

Junto a esta conexión a nivel estructural, hemos de situar la presencia de rangos comunes, referidos a los personajes, como la pasividad de muchos de los protagonistas de las primeras comedias, pasividad que deriva del carácter de trágicos pasivos que tienen; por su parte, muchos oponentes se presentan cargados de caracteres negativos, que nos hacen pensar inmediatamente en los «trágicos activos», convirtiéndose así los agresores en víctimas de pasiones irrefrenables, a las que sacrifican los intereses personales e, incluso, el honor, llegando hasta la máxima degradación; la muerte de algunos de estos oponentes refuerza la analogía existente entre ambas tipologías de personajes. Ya hemos hablado, además, de las conexiones existentes en el nivel sociológico, con una tragedia –*Los amantes*– que presenta una composición sociológica en todo similar a la de las comedias típicas.

Si pasamos ahora al nivel de la técnica teatral, habremos de reconocer que estas comedias iniciales muestran unas coordenadas espacio-temporales muy rígidas, con presencia también de escenarios con rasgos unitarios y múltiples; la estructuración interna, finalmente, revela que el cuadro, base organizativa de las tragedias, se mantiene como estructura básica de muchas de estas comedias. Será este uno de los rasgos que más persisten y más tarde desaparecen, ya que se ve reforzado por la misma influencia cortesana, que introducía elementos espectaculares cuyo desarrollo sólo será plenamente posible en unidades temporales amplias como el cuadro.

No pretende este artículo adentrarse en el terreno del análisis concreto de la producción de autores como Tárrega, o Aguilar,

que son estudiados desde estas mismas páginas; simplemente quiere dejar constancia de que las barreras erigidas entre autores de tragedias y autores de comedias lo han sido con una cierta ligereza, derivada de una falta de profundización en las diferentes obras teatrales. Así, ni los dos autores trágicos pueden considerarse como representativos de una corriente técnicamente homogénea, ni su producción estaba condenada a no dejar huellas. Al contrario, huellas existen, y profundas, como hemos dejado aquí constancia: Tárrega y los autores valencianos que le siguieron, se apoyaron en la tragedia para construir sus obras, aunque la superaron hasta originar un nuevo género. Los mismos trágicos fueron conscientes de esa evolución, y de aquí que hablemos de unas tragedias de transición que coinciden en ese carácter pero que se diferencian en la forma de enfocar ese mismo avance desde las posiciones de la tragedia a las de un nuevo género, todavía no definido con exactitud. Las primeras comedias dan un paso más en ese sentido, enriquecidas con otros materiales y liberadas del corsé ideológico que había uniformado a las tragedias. A causa de esto, la patente influencia de los elementos trágicos irá borrándose con celeridad, no tanto porque desaparezcan como porque, desconectados de su marco natural, evolucionen de forma autónoma, alejándose de sus orígenes y contribuyendo a crear el concepto de «tragicomedia», un adelanto poco elaborado de la cual lo encontramos en estas tragedias de final rectificado.

Lo expuesto anteriormente incide, desde luego, en el delicado problema de los orígenes de nuestro teatro: el estudio se circunscribe al marco valenciano, cuya relevancia en el proceso general se muestra a lo largo de los artículos recogidos en este volumen. Por otra parte, reconocemos la necesidad de trabajos en el mismo sentido sobre las obras de los otros autores trágicos, desde dentro de los diferentes procesos de formación de la comedia del Barroco. Sólo así podremos llegar a una cabal comprensión de la trascendencia que este grupo, ligado por unos vínculos de tipo fundamentalmente generacional, tuvo en la historia de

nuestro teatro. Igualmente, una revisión de las primeras muestras de comedia barroca (en el sentido apuntado en este volumen respecto a las obras de los comediógrafos) permitirá determinar la participación y presencia de la tragedia en los orígenes de la comedia; en el caso valenciano ya hemos visto que la tragedia tiene una presencia muy notable, a lo que contribuyó no sólo la solidez de las propuestas de Rey de Artieda y Virués sino también el peculiar carácter de la evolución del teatro valenciano, poco propenso en sus orígenes a construir sobre materiales de tipo popular exclusivamente, habida cuenta la composición del público dominante y las circunstancias culturales y sociales que dominaron el panorama valenciano a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento[1]

En 1523 Germana de Foix recuperó la *Lloctinència* de Valencia, que había venido desempeñando desde 1507, con la sola excepción del período que culminó con la Guerra de las Germanías. Se trata de años tradicionalmente considerados cruciales para la vida cultural y política del antiguo Reino de Valencia. Durante mucho tiempo se ha insistido en que este período es un pórtico que se abre a la *Decadència*, época ésta de la cultura catalana cuya definición se presta a no pocas ambigüedades, como han puesto de manifiesto las clásicas aportaciones de J. Rubió i Balaguer, M. de Riquer, M. Sanchis Guarner o J. Fuster[2]. Hoy día, y gracias a las investigaciones de historiadores como R. García Cárcel, J. Císcar, J. Casey, etc.[3], estamos, sin embargo, en condiciones de considerar incompleta esta visión o, si se quiere, de aceptarla únicamente como la simplificación de un proceso cuya complejidad resulta evidente a poco que intentemos profundizar en él. Sabemos, por ejemplo, que la lenta –pero incontrastada– penetración

---

1 Originalmente, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», en Edad de Oro V, Universidad Autónoma de Madrid, 1986, págs.. 246-270.

2 J. RUNIO I BALAGUER, *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*. Ediciones 62; Barcelona, 1964. M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana* (v. III). Ariel, Barcelona, 1980. M. SANCHIS GUARNER, *Els valencians i la llengua autóctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1962. J. FUSTER, *La Decadència al País Valencià*. Curial, Barcelona, 1976.

3 R. GARCÍA CARCEL, *La Germania de Valencia*. Península, Barcelona, 1975. E. CISCAR y R. GARCÍA CÁRCEL, *Moriscos i agermanats*. Tres i Quatre, Valencia, 1974. E. CISCAR, *Tierra y señorío en el País Valenciano*. Del Cenia al Segura, Valencia, 1977. J. CASEY, *El Regne de València al segle XVII*. Curial, Barcelona, 1981.

del uso del castellano como lengua literaria –y de cultura– se inicia ya a finales del XV, siquiera fuese como un fenómeno socialmente irrelevante. Sabemos, igualmente, hasta qué punto fue la nobleza la punta de lanza en este proceso de sustitución lingüística. Podemos, también, prescindir de las en exceso románticas apreciaciones acerca de la penetración de las nuevas corrientes renacentistas en el mundo valenciano de la época…

A tenor de cuanto se ha indicado, resulta evidente que nuestro conocimiento histórico sobre el siglo XVI valenciano se ha visto en estos últimos años sustancialmente mejorado. Ello nos facilita enormemente la labor a los que estudiamos la vida cultural, literaria y teatral de la época, pues nos permite relativizar muchas de nuestras apreciaciones y matizar bastante las indicaciones de tipo cronológico. En efecto; aunque los agermanados no cambiaron el curso de la historia (y tampoco está nada claro que fuera ésa su pretensión), no es menos cierto que el fenómeno social de la Guerra de las Germanías, entre otras consecuencias, aceleró un proceso que se venía gestando desde, por lo menos, dos décadas atrás: la aristocracia valenciana obtiene un dominio absoluto sobre el conjunto de la maquinaria política foral, al tiempo que ejerce una hegemonía indiscutida sobre la sociedad valenciana, a través no sólo de unos aparatos de control ideológico, heredados de la etapa inmediatamente anterior (Inquisición, aparato administrativo…), sino también de otros nuevos, que respondían a las necesidades específicas del «aquí y ahora» valenciano: entre estos últimos habremos de situar la Corte, y, entre los desarrollados por ésta, el fasto cortesano, con toda su carga de espectacularidad, y el teatro, entendido como un ejercicio no menos fastuoso y cortesano.

* * *

El fenómeno en cuestión era relativamente nuevo en Valencia, ya que el peculiar sistema de la «Corte ambulante» aragonesa no propiciaba que ésta se convirtiese en el núcleo aglutinador de una nobleza «cortesana» (en el sentido cultural y sociológico que

el término tendrá a partir del siglo XVI), ni, mucho menos, que tuviese un carácter predominantemente literario o artístico. La institución de la *lloctinència*, pese a ser ejercida por miembros de la familia real, tampoco pudo convertirse en antecedente de esta institución: las largas estancias en Valencia de la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo y regente de la Corona durante la larga ausencia de éste, no contribuyeron en casi nada a la cortesanización de la aristocracia valenciana, dado el talante religioso y nada frívolo de esta «viuda de facto». ¿Cuáles fueron, pues, los antecedentes? Hay que ir a buscarlos, creo que sin lugar a dudas, en el reinado de Alfonso V en Nápoles, donde logró reunir una Corte al estilo de las italianas contemporáneas. Allí, políticos, curiales, literatos y eruditos configuraban un todo cohesionado en que se utilizaba indistintamente el latín, el castellano, el italiano o el catalán. La aristocracia valenciana había prestado, desde el primer momento, un apoyo bastante decidido a la empresa del Rey Magnánimo, y estuvo bien representada en aquella Corte, como lo atestiguan diversas obras literarias, entre las que destacan –para el estudioso del teatro– la novela *Cuestión de amor*, en la que se incluye la *Égloga de Torino*[4]. Tras la muerte del rey, muchos valencianos debieron de permanecer vinculados a la Corte napolitana de la Casa de Aragón, así como otros muchos se asentaron en Roma, bajo la égida de los Borja, que encontraron en sus compatriotas un apoyo sólido[5].

Los que, sin embargo, decidieron regresar, es de suponer que no por ello renunciaron a una forma de vida que habría calado hondo: la segunda mitad del siglo XV es el momento en que muchos nobles valencianos reconstruyen en sus dominios la idea tópica (que no utópica, aunque de la utopía viviesen) de la Corte.

---

4 Un estudio detallado de las circunstancias y características de este obra es el desarrollado por J. OLEZA en este mismo seminario.

5 Sobradamente conocidas son las muestras de animadversión de los intelectuales italianos hacia los valencianos y catalanes residentes en Roma a partir de la segunda mitad del siglo XV, cuando Calixto III (el primer Papa Borja) inició la conquista del poder pontificio. L. COLLISON MORLEY, *Los Borgia*. Acuario, Barcelona, 1982.

El Condado de Oliva, en manos de la poderosa familia de los Centelles (afecta a los Trastamara desde el conflicto sucesorio de principios del siglo XV) fue instituido por Alfonso V. Sus señores mantuvieron vínculos estrechos con el mundo de la literatura: es de dominio público como el *Cancionero general* se fraguó en su seno y recogió la obra poética de buena parte de la nobleza valenciana del momento, que hacía del cultivo de las letras (en catalán, pero muy especialmente en castellano) una actividad ocasional la más de las veces. El propio Conde de Oliva (Serafí Centelles i Ximénez de Urrea), Alfons de Cardona, Francesc Carrós Pardo de la Casta, Crespí de Valldaume, Francisco Fenollet, Juan Fernández Heredia, Narcís Vinyolés, Jaume Cassull, Jeromi d'Artés, Bernat Fenollar, Vicent Ferrandis, Joan Verdamxa… Menos conocida, quizá, resulte la protección concedida al relevante humanista, dramaturgo en latín y hagiógrafo en catalán, Joan Baptista Anyes, o al propio Jerónimo de Urrea, cuya traducción del *Orlando furioso* iba rematada con un soneto del conde. Su hijo, por otra parte, cultivó la literatura latina, influido por Anyes, que fue su preceptor.

Algo más reciente en el tiempo, el Ducado de Gandía estaba destinado a convertirse en el principal feudo del Reino de Valencia. Fundado durante el reinado de Fernando el Católico, fue concedido a la familia de los Borja y dotado de extensos dominios[6]: la expansión de esta familia a lo largo del XVI fue ininterrumpida: el Duque de Lerma y Marqués de Denia recogería a finales del siglo buena parte de esta herencia, utilizándola en provecho propio. En 1521 el todavía adolescente duque apoyó las actividades teatrales, como indica el profesor José Luis Canet en su estudio sobre las comedias *Thebayda*, *Seraphina* e *Ypólita*, editas conjuntamente en Valencia ese año, aunque de datación anterior en algún caso[7].

---

6 Gandía había sido anteriormente poseída en calidad de feudo por miembros de la familia real aragonesa. En 1485 fue adjudicada a los Borja, en recompensa por los favores que Alejandro VI había otorgado a los Reyes Católicos.

7 Vid. en concreto el artículo de J. L. CANET, «La comedia Thebayda y la Seraphina»

El carácter «literario» de estas Cortes no nos tiene que hacer olvidar, naturalmente, que en ellas el aspecto festivo (danzas, mascaradas, momos, torneos, juegos de cañas, sortijas…), ociosidad y cortesanía, juegos de la guerra y del amor se dan la mano en estos micromundos, replegados sobre sí mismos, y que hacían de su actividad y vivencias una auténtica representación a todos los niveles, cosa –por otra parte– nada nueva, como pone de manifiesto J. E. Ruiz Doméneo en un reciente estudio[8].

Sin querer profundizar en las características de esta espectacularidad, que ha sido objeto de importantes estudios[9], bástenos aquí con comentar que, quizá, la gran diferencia existente entre los fastos cortesanos anteriores a 1523 y los celebrados posteriormente, estriba en que los primeros no estaban todavía en condiciones de competir con las grandes celebraciones urbanas (coronadas con espectáculos tales como las procesiones del Corpus o las «entradas reales»), que, como J. Romeu y N. D. Shergold –entre otros– se han cuidado en destacar[10] constituían el elemento más importante del teatro medieval en la Corona de Aragón en su vertiente profana. Con posterioridad a esa fecha, la Corte virreinal detentará durante un cuarto de siglo una hegemonía innegable en este terreno, hegemonía que recuperará la ciudad después de 1550, si bien se hace necesario advertir que, por aquellas fechas, la «aristocratización» de las capas dominantes de

(*Teatros y prácticas escénicas, 1*: *El Quinientos valenciano*, pp. 283-300. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1984). La edición crítica de la *Comedia Thebayda* fue realizada por G. D. TROTTER y K. WHINNOM (Támesis Books, Londres, 1969), artículos clásicos sobre la fechación de esta obra son los de M.ª R. LIDA DE MALKIEL, «Para la fecha de la *Comedia Thebayda*» (*Romance Philology*, 1952-1953: pp. 45-48), y D. W. MCPHEETERS, «Comment on the dating of the *Comedia Thebayda*» (*Romance Philology*, 1955, pp. 19-23).

8 J. E. RUIZ DOMENEC, *El juego del amor como re-presentación del mundo en Andrés el Capellán*. Universidad Autónoma, Barcelona, 1982.

9 La profesora M.ª T. FERRER de la Universidad de Valencia está preparando su tesis de doctorado sobre el mundo de los fastos cortesanos en el Barroco hispano. Vd. sobre el tema, centrado en la Valencia del XVI: J. OLEZA, «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial» (*Teatros y prácticas…*, pp. 61-74) y, en general, todo el apartado III de dicha obra.

10 J. ROMEU, *Teatre profà* (t. I), Barcino, Barcelona, 1962. N. D. SHERGOLD, *A history of the Spanish Stage…* Clarendon, Oxford, 1967.

la sociedad valenciana era tan fuerte que estas ceremonias festivas aparecen directísimamente influidas por las puramente cortesanas, y si no, pensemos cómo se desarrollaron y quiénes protagonizaron (acaparándolas, además) las fiestas de 1599, celebradas con motivo de las bodas de Felipe III[11].

En todo caso, y para concluir este apartado, concebido a modo de introducción, pienso que continúan teniendo vigencia las afirmaciones realizadas por J. Oleza:

> Los fastos cortesanos continuaron celebrándose a lo largo de todo el siglo XVI, aun cuando ya estaba consolidado el drama cortesano. A falta de un estudio más profundo de la documentación, parece que las características del fasto cortesano continuaron sin grandes modificaciones, aunque algunos elementos de interés, para nosotros, vinieron a añadirse. La combinación del fasto y del auto del Corpus, al margen de su influencia en la génesis del auto sacramental, supone la inclusión de espectáculos autónomos montados sobre textos dramáticos en el marco del fasto. En efecto, al XVI le será difícil, sobre todo en su segunda mitad, organizar grandes fiestas sin incrustar en ellas representaciones de textos dramáticos, llámense *autos*, *farsas*, *representaciones* o *comedias*[12].

Aunque el desarrollo de la vida cortesana implica una cierta voluntad de automarginación del resto de la sociedad, en aras de un elitismo llevado a consecuencias muchas veces extremas (pero sin que suponga eso –como contrapartida– renuncia de ningún tipo al ejercido de una hegemonía absoluta sobre el conjunto del cuerpo social), no por ello la Corte valenciana se encerró siempre tras los muros de palacio.

En su etapa inicial, que se extiende de 1523 a 1525, años durante los que Germana de Foix compartió el poder con su

---

11 Sobre el desarrollo de estas fiestas se escribieron numerosas relaciones. Las más conocidas son –desde luego– las de G. AGUILAR, *Fiestas nupciales que la ciudad de Valencia hizo al casamiento de Felipe III* y la de F. GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. El inventario fundamental de este tipo de obras es el de S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925.

12 En «Hipótesis sobre la génesis de la conmedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas…*, pp. 15-16.

segundo marido, el marqués de Brandemburgo, la Corte tuvo fijada su residencia en el Palacio Arzobispal, en pleno centro de la ciudad, por lo que nada tiene de extraño que ésta fuese teatro de fiestas y espectáculos, para los que se aprovechaban plazas como la del Mercado, que Sanchis Guarner describe como sigue:

> El centre cívic i comercial era, como fou durant tants segles, la plaça del Mercant (…) per (…) falta de planificació racionalista, València no tingué cap plaça major quadrangular porticada amb façanes uniformes, com les de tantes ciutats castellanes, i hagué de ser la tradicional i irregular plaça del Mercat, amb els seus porxets i porsets desiguals, el teatre dels torneigs cavallerescos i jocs de canyes, de les mascarades, de les corregudes taurines i dels suplicis judicials i inquisitorials[13].

Sabido es que en el clásico estudio de R. B. Williams[14] se sugería que la *Farça a la manera de tragedia* fue representada en tal plaza con ocasión de las fiestas de San Juan; aunque tal afirmación no pase de ser una hipótesis[15], es innegable que existía entre los valencianos de la época consciencia de que dicha plaza era un lugar idóneo para cualquier tipo de espectáculo. Los dietarios de la época (desde el del Capellán de Alfonso el Magnánimo, hasta el de Porcar) nos dan buena cuenta de ello[16].

En este marco de confluencia ciudad/corte hemos de situar, pues, la llegada de Francisco I, prisionero, camino de Madrid (1525), o –algo más tarde– la de Carlos I (en 1528), celebradas con el lujo y esplendor característico de la época, y que traen a la memoria el recibimiento que pocos años antes había tributado la capital valenciana a Fernando el Católico y a su segunda esposa, Germana de Foix, en 1507, tal y como podemos

---

13 M. SANCHIS GUARNER, *La Ciutat de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 271.

14 R. B. WILLIAMS, *The staging of Plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*. University of Iowa, 1935.

15 R. RODRIGO, «Notas en torno a la Farça a manera de tragedia», en *Teatros y prácticas*…, p. 235.

16 Sobre los dietaris es importante el artículo de R. BLASCO en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. 4, pp. 43-44.

encontrar documentado en la fundamental obra de Carreres y Zacarés[17].

A partir de 1526, la situación tiende a cambiar, a regularizarse si así se quiere. La causa fue el nuevo matrimonio contraído por Germana, ahora con Fernando de Aragón, duque de Calabria y frustrado heredero a la corona napolitana[18]. Puso éste todo su empeño en erigir una corte autóctona, a la que aposentó en el Palacio del real, residencia de los monarcas cuando recalaban en Valencia, y por aquel entonces habilitado por la Inquisición. Muy poco es lo que conocemos sobre este edificio, lo que dificulta extraordinariamente investigaciones acerca de sus posibles usos teatrales. Esta es la descripción que nos brinda Sanchis Guarner:

> Tenia dues torres i moltes finestres a la façana davantera; dos patis, el primer amb l'escala principal exterior, i el segon amb les dependències i encara diversos cossos annexos. Bells jardins amb estanys i amb planes exòtiques, dutes a posta d'Amèrica i amb la col·lecció zoològica que havia iniciat Joan I, voltaven el palau, on, segons deien, hi havia tantes cambres com dies té l'any[19].

Es esta residencia regia, concentró el Duque, a partir de 1527, parte importante de la Biblioteca Real napolitana (depositada hasta entonces en Ferrara); coincidiendo con el desalojo de que fue objeto el Santo Oficio, se rodeará de un pequeño pero eficiente grupo de intelectuales de clara filiación humanista y proclives en más de un caso al erasmismo[20]. Produjo esto una situación algo paradójica, bien estudiada por el propio Fuster:

---

17 S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 110 y ss.

18 Fernando –o Ferrante– de Aragón (1488-1550), hijo de Federico III luchó contra el Gran Capitán en defensa de la independencia napolitana. Hecho prisionero en 1502, fue conducido a la Corte del Rey Católico, que lo mandó al cabo de unos años recluir en el castillo de Xàtiva (1511), donde permaneció hasta su liberación por orden de Carlos I (1522), quien lo integró en su Corte, permaneciendo en ella hasta casarse con Germana de Foix.

19 M. SANCHIS GUARNER, *La Ciutat…*, p. 251.

20 Sobre el papel de los humanistas valencianos continúan siendo fundamentales los trabajos de M. BATAILLON, *Erasmo y España* (FCE, México, 1966) y J. FUSTER, *Heretgies, revoltes i sermons* (Selecta, Barcelona, 1968).

mientras la Universidad valenciana, creada inicialmente con una voluntad de renovación, se impermeabilizaba a marchas forzadas respecto a las nuevas corrientes de pensamiento, gracias a la labor destacada de hombres como el rector vitalicio, Joan de Salaia (rector entre 1526–1558), la Corte constituía un refugio, exiguo pero seguro, para algunos de estos humanistas, condenados si no a la emigración forzosa. Esta protección se vio intensificada cuando el Duque contrajo segundas nupcias en 1540 con Mencía de Mendoza, menos frívola y más intelectual que su predecesora.

La afición a la música de esta Corte es sobradamente conocida: amén de contar con la presencia casi permanente del músico y escritor Luís Milán, el Duque mantuvo una «capilla», dirigida por músicos de renombre: Pedro de Pastrana, Juan de Cepa, quizá Marco Flecha el Viejo; llegó a contar esta agrupación con unos cuarenta músicos. De esta afición a la música nos han quedado importantes testimonios: la producción musical de Milán (por ejemplo su famoso libro para vihuela, *El maestro*) y, sobre todo, el *Cancionero del Duque de Calabria* (o de Uppsala), sobre cuya trascendencia no vale la pena insistir.

Finalmente, y con tal de acabar este breve repaso introductorio a la vida cultural y artística de la Corte, citaré el proyecto de construcción de un magno monasterio, que diese albergue a la biblioteca y fuese a la vez panteón del Duque y de los suyos; en 1546 se iniciaron, en efecto, las obras del monasterio de Sant Miquel dels Reis, que tardaron varios años en concluir. Este interés por la arquitectura coincide en el tiempo con la primera oleada de construcciones que empiezan a implantar en Valencia las nuevas corrientes arquitectónicas, de raíz renacentista.

* * *

Por todo lo antedicho no cuesta trabajo imaginar cómo la corte de los Duques de Calabria fue un marco adecuado para representaciones teatrales y para fiestas cortesanas de todo tipo. Así, las grandes celebraciones urbanas, como la ya comentada

entrada de Carlos I en 1528, tuvieron su correlato en los festejos paralelos que se desarrollaban tras los muros del palacio. Carecemos, todavía, de un estudio detallado sobre este tema; el carácter lógicamente restringido de estas fiestas hace que los dietaristas de la época, de extracción urbana en buena medida, se desentiendan de ellas. Así, para el período que nos ocupa, continúa siendo *El cortesano* de Luis Milán la mejor fuente de información, si bien sus descripciones se ciñen –tal y como apunta Romeu[21]– a los festejos que tuvieron lugar entre abril y mayo de 1535: una fiesta entre muchas, al fin y al cabo. Conviene insistir en esto último: se trata de unas fiestas importantes, sin duda, pero no excepcionales; poseemos, al respecto, noticias de otras representaciones: en 1527 debió de tener lugar la de la Egloga *in nativitate Christi*, de Anyes, intento (todavía por estudiar) de lograr un teatro cortesano del tipo de la égloga, pero en latín.

Mucho más conocido –y estudiado– es el caso de la obra conocida abreviadamente como *La visita*, cuyo título completo es *Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y plática que las damas de Valencia acostumbran a haver y tener en las visitas que se hacen unas a otras*. Su autor, el noble valenciano Juan Fernández Heredia, fue un regular poeta de cancionero de la primera mitad del siglo XVI[22]. Entre sus composiciones poéticas destacan algunos pequeños diálogos, no exentos de fuerza dramática, cualidad ésta que desarrolla plenamente en la obra que nos ocupa, la cual ha merecido los elogios unánimes de cuantos la han estudiado: Merimée, Rubió i Balaguer, Ferreres, Romeu, Sanchis Guarner…[23]; elogios que, por mi parte, creo que se encuentran perfectamente justificados.

---

21 J. ROMEU. «Literatura valenciana a *El cortesano*» (*Revista Valenciana de Filología*, t. I, 1951, pp. 313-340).

22 R. FERRERES, ed. *de Obras de J. FERNÁNDEZ HEREDIA*. Espasa Calpe, Madrid, 1955.

23 H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia*. Toulouse, 1913. J. ROMEU, *Teatre profà*. M. SANCHIS GUARNER, *Els valencians i la llengua*… R. FERRERES, *op. cit.*, J. RUBIO I BALAGUER, *op. cit*.

La obra presenta dos partes muy diferenciadas. En primer lugar, nos encontramos con un primer gran núcleo que se subdivide en otros tres: un «prólogo», en el que un capellán anuncia la visita; los «preparativos» de la señora de la casa, y las «riñas» entre ésta y sus criadas, nada proclives a apurarse en sus tareas. Tanto estas discusiones, como la escena de la *toilette* de la protagonista hacen que el punto de arranque de esta obra no difiera de muchas composiciones satíricas, muy corrientes en la Valencia de la época, y en las que el componente misógino encuentra en estas visitas entre señoras de la buena sociedad motivos más que sobrados para cebarse[24].

Este entronque, por otra parte, puede explicar el carácter bilingüe de la obra, ya que esta literatura satírica valenciana está escrita casi exclusivamente en catalán, predominando éste en la primera parte de la obra (en la que domina, como queda dicho, el componente satírico), disminuyendo en la segunda, donde los rasgos puramente cortesanos son mucho más acusados.

En efecto, a lo largo de la segunda parte advertimos cómo se diluye el costumbrismo; los personajes se atienen ahora a los usos sociales de la nobleza, aunque con algunas notas de ironía que aligeran el conjunto. Se nos ofrece, entonces, algunos de los pasatiempos preferidos por los nobles en sus reuniones: desde requebrarse hasta bailar, pasando por el canto y por diferentes juegos de salón, como el de las «maravillas». Esta amable velada se remata con la aparición de un «rey de armas», que lee el cartel para un desafío, por cuestión de amores; acabando la obra con la partida de los caballeros al torneo, que va a ser contemplado por las damas, por lo que es lógico suponer que éste estaría incluido dentro de la representación como digno rematante del espectáculo; forma ésta de dar fin a la obra que gozó, por cierto de gran aceptación entre los dramaturgos valencianos del barroco que en

24 Vid. por ejemplo la edición de V. PITARCH y Ll. GIMENO, *Poesía eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*. Tres i Quatre, Valencia, 1982.

varias de sus obras[25] resuelven el conflicto dramático planteado mediante un torneo.

Pudiera pensarse que se trata de una obra fruto del maridaje de dos tradiciones diferenciadas a todos los niveles (la «satírica», valenciana, costumbrista, misógina… frente a la «cortesana», palaciega, idealizante, ginecolátrica…). Esto sólo es correcto a un nivel muy primario: lo cierto es que Fernández Heredia concibe una obra cohesionada, que refleja un mundo igualmente cohesionado: el de la nobleza valenciana que poblaba la corte virreinal. Para lograr esta cohesión se vale de un hilo conductor explicitado en el mismo título: nos encontramos ante un acto social cortesano, en el que las disputas entre ama y criadas juegan un triple papel: perfilar el vehemente carácter de la protagonista, darnos la clave de la perspectiva irónica con que hemos de leer toda la pieza y servir para dar unas pinceladas de color local. Opta, pues, Fernández Heredia por la tradición satírica, frente al mundo pastoril de la égloga; en esta opción pesaron, sin lugar a dudas, varios factores: la misma vitalidad del género, su carácter urbano, el factor irónico… Servía, también, para individualizar la obra: estos recursos permitían que una nobleza, claudicante a muchos otros niveles, los elevase a la categoría de particularismos, de factores diferenciales, sí, pero irrelevantes en su inmensa mayoría.

La concepción minoritaria de este espectáculo es perfectamente visible a un nivel pragmático: la obra nace vinculada a una circunstancia cortesana concreta: una fiesta organizada por la Reina Germana y el marqués de Brandemburgo (antes de 1525). Cuando, más de catorce años después, se reponga en ocasión de segundo matrimonio del Duque, el autor se creerá obligado a anteponer un prólogo específico, explicando la nueva situación e introduciendo, de pasada, el tema de los pleitos entre marido y mujer, otro motivo apto para ser tratado con humor e ingenio. Como he apuntado yo mismo, esto

25 Por ejemplo, F. A. TÁRREGA *en La enemiga favorable* y *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, o G. AGUILAR, *La suerte sin esperanza*.

> Es significativo, en primer lugar, de la concepción del hecho teatral como irrepetible todavía por aquellas fechas: hundidas sus raíces en la fiesta cortesana, este tipo de teatro no está concebido para vivir más allá de la conmemoración que la generó; cuando, por unas cosas u otras, sea necesaria –o conveniente– la reposición, el autor se verá en la tesitura de volver a enmarcar la obra en el conjunto festivo más amplio que lo envuelve, así como justificar la existencia misma de esta segunda representación[26].

Otro elemento que conviene tener en cuenta en esta obra es el desarrollo sistemático de una de las características funcionales del teatro cortesano: la confusión entre autor/actor/espectador, estudiada –por ejemplo– en un clásico artículo por C. Molinari[27]. Aquí, todos los actores representan personajes de la Corte (incluidos el autor y su esposa, que es precisamente la protagonista de la obra). En un momento dado, Fernández desengaña a los que pretenden ver coincidencias sospechosas entre ficción y realidad. ¿Quién representó realmente la obra? ¿Los nobles, que se representarían entonces a ellos mismos? ¿Otro tipo de actores? Y, en este último caso, ¿no serían esos «personajes» reales espectadores de una ficción que les implicaba directamente? Tan directamente, al menos, como a los propios virreyes se les involucraba en los prólogos. Así, en el *introito* de la primera versión, por ejemplo, leemos lo que sigue, puesto en boca de la Señora:

> Las manos y pies besemos
> de tal reina y tal señora,
> que nos hace cada hora
> más mercedes que queremos.
> Bien es que la mano pida
> al señor Marqués también,

26 J. Ll. SIRERA, «El teatro en la Corte de los Duques de Calabria» *Teatros y prácticas*…, pp. 264-265.

27 C. MOLINARI, «Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théatre italien du XVI siècle», *Le lieu théâtral à la Renaissance*, pp. 61-72. CNRS, París, 1964.

que quien no lo quiere bien
le quiera más que a su vida.

Estos versos los pronuncia, además, mientras marcha hacia el lugar de la actuación, que representa el estrado de su sala.

Las combinaciones que podemos hacer con estos tres componentes del espectáculo (autor, espectador, actor) son numerosísimas y no me puedo detener en ellas; para poner punto final a esta aproximación a una obra ciertamente característica del momento y la circunstancia temporal y espacial ya comentada, creo que son sustancialmente válidas estas afirmaciones:

> Podemos darnos cuenta de que tanto la obra como el público se sustentan más en una anécdota dramática desarrollada, en la organización coherente de los diversos modos de diversión nobiliaria, en base al ingenio y fuerza de los diálogos (alusiones del autor que suponen muchas veces la complicidad de los espectadores) y a los elementos y entretenimientos festivos que aparecen a lo largo de la obra. Se trata, en resumen, de un teatro elitista y doméstico, para autorrecreo de la nobleza. Los espectadores se encuentran en familia, y no hacen sino sentirse unidos a los intérpretes, con los que se integran en un conjunto más amplio y homogéneo, que desde fuera puede llegar a ser percibido como un todo. Realidad y ficción (realidad como juego, juego como ficción) se entrecruzan y alternan. El teatro asume como objeto específico suyo las relaciones sociales, que –a su vez– integran como un elemento más la representación teatral. Teatro y realidad absorben sus diferencias y establecen un terreno común, que viene marcado por el juego, la convención y la ceremonia[28].

* * *

Con todo, la obra que mejor representa el mundo de la Corte valenciana en su *modus vivendi* espectacular y teatral es *El cortesano* de Luís Milán. Publicado en 1561, Romeu ha localizado la circunstancia histórica que se nos narra en 1535. Se trata de una obra que, sin plantearse como pieza dramática, se nos ofrece pletórica de teatralidad. Es en realidad, en palabras del mismo

[28] J. Ll. SIRERA, *op. cit.*, p. 265.

Romeu: «una successió ininterrompuda de vivíssimes escenes dramàtiques»[29].

La obra, menos conocida de lo que se merece, se nos aparece dividida en seis grandes «jornadas», término ya de por sí teatral, a lo largo de las cuales asistimos a todo tipo de:

- *Cacerías*: de tipo «real», como la de la primera jornada. O «literarias», como la larga descripción de una montería celebrada en la Troya clásica por los priámidas; ni que decir tiene que tal descripción, leída por el propio Milán en la tercera jornada, es de lo más prolijo: ante nuestros oídos desfilan ornamentos, joyas, atavíos, arreos… pormenorizados al máximo
- *Festines*: la montería de la primera jornada se remata con un festín en el que circulan toda suerte de platos con nombres alegóricos.
- *Torneos*. Dos son los que tienen lugar, en la tercera y en la sexta jornada, y a ellos me referiré más adelante por extenso.
- *Alegorías*, sentimentales y caballerescas, como las que aparecen reflejadas en esas mismas jornadas, y que son protagonizadas por el caballero Miraflor de Milán en los alrededores de la Fuente del Deseo.
- Veladas musicales, con *cantos* y *danzas*, incluyendo claro está las mascaradas.
- *Juegos de salón*, de ingenio, y acompañados normalmente de exhibiciones poéticas en forma de justas circunstanciales entre los asistentes.
- *Bufonadas*, a cargo de un eficiente elenco de pajes, bufones y demás ralea, a las órdenes del bufón «Ster».
- *Debates* varios, que giran casi exclusivamente en torno a dos temas: el *amor*, con todas sus implicaciones, y las *leyes* que deben regir la vida del cortesano, tema éste que da título al libro, como sucede en la obra homónima de Castiglione.

---

29 J. ROMEU, «Literatura valenciana…», p. 319.

Todo esto no sólo corrobora la afirmación de Romeu, sino que creo que sirve para intuir que éste se quedó muy corto cuando intentó desligar dos grandes niveles en el texto: por una parte la mayoría de la obra, que gozaría de una teatralidad potencial; por otra, un conjunto de escenas llenas de vivacidad y realismo, que si Milán «les hagués independitzat, hauria tingut a les mans una magnífica i vivíssima peça de teatre popular valencià, parangonable a les de Lope de Rueda i força anterior a elles, i superior, malgrat la seua brevetat a moltes també posteriors»[30]. Dejando a un lado el que sean realmente anteriores a las de Rueda, que ya sería de por sí discutible, Romeu se está aquí refiriendo a las piezas que incluye en su conocida obra *Teatre profà català*[31], siguiendo en esto las apreciaciones que en su día hizo Rubió i Balaguer[32]. Ambos investigadores obraron así no porque creyesen que estas escenas concentrasen mayor carga de teatralidad que el conjunto, sino más bien deslumbrados por el hecho de que son bilingües, con un catalán de bastante calidad dentro de las limitaciones impuestas por el carácter de «bufonadas» que tienen en conjunto. De aquí ese «realismo» que ambos críticos destacan, concepto –por lo menos– un poco extraño en su aplicación a espectáculos cortesanos, idealizantes casi por definición. Si sabemos, por lo tanto, renunciar a este «prejuicio lingüístico», estaremos en condiciones de considerar que el texto que Milán nos brinda es sustancialmente dramático, y lo es por sus cuatro costados y a todos los niveles.

Aunque la obra desborda, por su extensión, los límites de este artículo, creo que es conveniente detenerse en algunos de los recursos espectaculares que en ella aparecen. Quiero insistir en primer lugar en la importancia de los recursos puramente orales:

---

30 J. ROMEU, ídem., p. 325.

31 Vd. notas 9 y 22.

32 J. RUBIO I BALAGUER en su artículo clásico «El primer teatre valencià», aparecido en 1949 y recogido posteriormente en su libro *La cultura catalana…* Sobre la trascendencia de sus teorías: J. Ll. SIRERA, «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)» *Teatros y prácticas…*, pp. 51-52.

el ingenio chispeante en las réplicas es algo –a lo que se intuye– imprescindible en la Corte. El *Libro de notes* del propio Milán (1535), escrito para el mismo círculo, no es sino un manual para un juego cortesano, que, como tantos otros, descansa en el ingenio. Veamos las instrucciones que se contienen al principio de la obra:

> Teniendo un caballero el libro entre sus manos cerrado, suplicará a una dama que le abra, y abierto que le haya, hallarán una dama y un caballero pintados cada uno con un mote delante de sí. El de la dama será para mandar al caballero, el cual ha de ser muy obediente, pues por la obediencia que ha de tener en hacer lo que le mandará la dama, tiene mote a su propósito en el libro; y el caballero que no será obediente sea condenado por las damas en lo que las paresciere, y echado de la sala. Después otro caballero y otra dama (…) y todos los otros después, por su orden, hasta que las damas manden cesar el juego.

Literatura, iconografía y espectacularidad se encierran en esta pequeña obra, como ocurre –pero en mayor medida– en *El cortesano*. Quiero aducir, al respecto, otro ejemplo: en la sexta jornada, la que culmina las fiestas, tiene lugar un momento ideológicamente trascendental; el que da razón de ser al título y a la intencionalidad de la obra: la promulgación de las leyes que el perfecto cortesano ha de seguir para desarrollar a la perfección el difícil arte de amar. Estas leyes se enuncian por medio de un corto diálogo entre las diferentes parejas, en el colofón que pone el propio Duque cuando va promulgando cada una de dichas leyes. Situación apta para el lucimiento, como es fácil de colegir: ingenio, erudición, «oficio» literario y retórico, humor a veces algo picante… todo ello se pone en juego una vez más; pero también la alegoría escenográfica en la más pura tradición cortesana: en la séptima de dichas leyes, Luís Vique (= Vich) toma la palabra y nos informa de que en sueños ha recibido la visita de una dama, que resulta ser la desvalida de Valencia, que le ruega que haga «una figura que la representase delante de vuestra excelencia, para que la desagraviase de los agravios que está agraviada (…) Ya la veo entrar –nos dice poco después, desagráviela vuestra excelencia, para que torne a ser

Valencia. Hecha la entrada y acato debido al Duque dixo…»[33]. En cualquier estudio sobre el teatro medieval catalán podemos encontrar fastos cívicos en los que aparece la ciudad en cuestión convenientemente representada; aquí nos la encontramos de nuevo, aunque sea convertida en víctima no de agravios político-sociales sino de tipo amoroso, sustitución de unos por otros nada gratuita ni –por cierto– menospreciable.

Dejemos a un lado todo esto, que no es poco; prescindamos igualmente de esos *entremesos* bilingües que tan correctamente ha estudiado Romeu, aunque quiero volver a insistir en que lo que tienen de excepcional es más el uso del catalán que su esencia dramática, con la posible excepción de la farsa titulada por Romeu «El canonge Ster convida-festes», donde contemplamos cómo el protagonista –el pobre bufón de la Corte, víctima de mil y una perrerías– se traslada aparentemente a las casas de diferentes nobles para convidarles a una fiesta que ha de celebrarse al día siguiente. No podemos, sin embargo, renunciar a comentar tres fiestas cortesanas (o tres actos particulares de una fiesta mucho más general), cuya riqueza y complejidad están lejos de haber sido estudiadas con la profundidad merecida.

Los investigadores de la fiesta cortesana renacentista, especialmente numerosos y activos en Italia, nos brindan actualmente numerosos trabajos que permiten enfocarla de forma global y sugestiva: el importante estudio de conjunto de Cruciani[34], o el más reciente, pero lleno de sugerencias de F. Cardini[35], cuyos estudios sobre la historia de la cultura medieval son también aplicables a muchos de los aspectos que aquí nos ocupan, son un

33 L. MILÁN, *El cortesano*, Madrid, 1874, p. 354.

34 F. CRUCIANI, «Per la structura del teatro rinascimentale: la Festa» (*Biblioteca Teatrale*, núm. 5, 1972, pp. 1-16). También es fundamental el libro dirigido por J. JACQUOT, *Les fêtes a la Renaissance*. CNRS, París, 1966; en especial, los artículos de C. A. MARSDEN, «Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle» y J. JACQUOT, «Panorame des fêtes et cérémonies du règne: évolution des thêmes et des styles».

35 F. CARDINI, «Il torneo nelle feste cerimoniali di corte» (*Quaderni di Teatro*, núm. 25, 1984; pp. 1-19). Del mismo autor y sobre el mismo tema es fundamental: *Quell'antica festa crudele*. Firenze, 1982.

par de ejemplos de lo que se puede conseguir en esa dirección. Cruciani, por ejemplo, nos brinda el oportuno enfoque ideológico, al definir la «fiesta» como un todo teatral, donde todos y cada uno de los elementos que la componen, se conjugan en una visión idealizante: la perspectiva escenográfica (la ciudad o el mundo rural idealizado), la sociedad lujosa y exhibicionista (entendida como sociedad ideal), la trama argumental… Precisamente, ese lujo es uno de los factores fundamentales de la fiesta: la exhibición –por parte no sólo de los actores sino también, y muy especialmente, de los espectadores– es tan importante, casi, como la misma fiesta, ya que así es como se consolida como expresión de la cultura hegemónica. En palabras del propio Cruzani: «la festa comme celebrazione della società nella sua proiezione ideale (…) chiama a se tutte le componenti espressive di cui la società dispone, ognuna con la propia autonomia e nel più alto grado possibile: il tempo diverso della festa per il suo stesso porsi, funciona da elemento catalizzatore»[36]. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que las fiestas que narra Milán no debieron de ser las únicas que se celebraron en el marco virreinal, cosa ésta que refuerza su aspecto ideológico, que, a base de insistir siempre en el mismo principio (el carácter perfecto de la nobleza), multiplica sus efectos, tanto entre los propios nobles (función de autoconvencimiento) como entre el resto de la sociedad valenciana, que asiste –marginada– a esta sucesión de fastos y desfiles esplendorosos

Milán nos brinda en sus textos el desarrollo detallado de dichos fastos. El primero, en orden de exposición, es la Farsa de los caballeros de San Juan, que tiene lugar en la segunda jornada. Hace el papel de prologuista uno de los nobles asistentes, que ataja así una serie de requiebros, más o menos galantes, que se han dedicado mutuamente las damas presentes. Su parlamento es totalmente convencional y encaja perfectamente dentro de lo que podemos calificar de «introito»:

36 F. CRUCIANI, *op. cit.*, p. 5.

> Yo voy por la farsa para atajar lo que hacen don Diego y Joan Fernández, y no será menester, que ya me parece que entran. Todo el mundo esté atento y sin mucho reír, que don Miramucho, que es el Milán, si reímos demasiado nos terná por hombres de farsa y burlará de nuestras risadas, con aquello que dice:
>
> Un reír demasiado
> juzgan por muy alocado.
> Guardemos, pues, la autoridad y vergüenza,
> que donde se pierde tarde se cobra,
> y callemos que ya comienzan[37] .

La farsa en cuestión es el resultado de combinar hábilmente un espectáculo convencional de torneo, tal y como analizan agudamente Cardini entre otros[38], y en el que combaten moros y cristianos (o sea: turcos contra caballeros rodios), con el lógico triunfo de los cristianos, con otro tema cortesano, ya que no luchan por razones religiosas o políticas, sino para rescatar a toda una serie de damas cristianas, a las que sirven los comendadores, que han sido víctimas de la piratería turca. El enfrentamiento tiene lugar por parejas: «Va el Capitán y viene con los turcos, con quien han de combatir los Comendadores uno a uno». Se remata esto con un baile «a la turca» y con un «torneo de pie», lógico esto último si tenemos en cuenta que el espectáculo se desarrollaba en una sala interior de palacio:

> Turcos, pues lo merecéis,
> cobrad vuestra libertad,

37 L. MILÁN, *El cortesano*, p. 156.

38 F. CARDINI, «El torneo…» Afirma, por ejemplo: «La cosa no era nuova. Abbiamo già visto che, alla fine del Medioevo, giostte e tornei inquadravanno le fase del combatimento all'interno di una pur esile trama drammatica, che in genere tinviava a un racconto di stampo romanzesco: era il Pas d'Armes (p. 18). Y poco antes: «L'apparato festivo principesco, con il suo fasto e le sue macchine di scena, s'impadronisce quindi anche delle giostte, dei tornei e in genere di tutti i giocchi-specttacoli a carattere guerresoo (p. 17). Y, todos en conjunto: «il teatro delle armi e delle insegne e prima di tutto teatro del potere» (p. 15). Vid. también E. POVOLEDO. «Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance» (Le lieu théâtral…), así como A. CHASTEL, «Cortile et théâtre» en el mismo libro colectivo.

y si lo mandáis, bailad
como en Turquía soléis.
Y por más regocijar
día, que tan día fue,
que en placer volvió el pesar,
le podremos acabar
con un torneo de pie[39].

Los diálogos, o más bien parlamentos yuxtapuestos, dado que no existe progresión dramática, están en verso y en su mayor parte son para cantar, con lo que se incorpora al espectáculo otro elemento habitual de las fiestas, como lo era la música. El conjunto es, pues, convencional al cien por cien, lo que no hace sino reforzar lo que comentaba antes respecto a la importancia del factor idealizante en este tipo de espectáculos.

Dos son los fastos que encontramos en la sexta jornada. El primero de ellos se desarrolla en los jardines del Palacio del Real. Se trata de una fiesta de Mayo, al estilo italiano. El espacio escénico no se limita al marco, más o menos estético, de los susodichos jardines, sino que pretende «idealizarlos», o –si se quiere– alterarlos mediante la introducción de lo artificial en lo natural, en una combinación evidentemente idealizadora:

> Estaba un cielo de tala, pintado tan natural que no parescia artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él, y le hacían dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte resplandecieron a la noche. Debajo dél había una bellísima arboleda, con unos pasaderos hechos de obra de cañas, cubiertas de arrayán, y entre ellos unas estancias en cuadro, hechas de lo mesmo; y en medio de este edificio estaba una plaza redonda, arbolada al entorno de cipreses con asentaderos, donde estaba una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representaba un mochacho muy hermoso con el arco sin cuerda, asegurando con este mote que en una guirnalda traía: «sin cuerda por no acordar». En el remate de

39 El combate se inicia tras obtener permiso del Duque, a quien han expuesto su caso. El desarrollo de la farsa en las pp. 156-182 de *El cortesano*, edición citada.

> la columna estaba este letrero: Soy la fuente del deseo, que su deseo alcanzará quien d'esta agua beberá.
> Tenía en la mano izquierda un ramo de flores, y en la mano derecha un guión real con una placha de oro por bandera…[40].

Esta mezcla de lo «natural» con lo «artificial» es algo típicamente renacentista: el arte italiano de la época ofrece numerosos ejemplos, especialmente de tipo arquitectónico: grutas y lagos artificiales, representaciones escultóricas de animales de todo tipo…[41] En Valencia, y dentro de un fasto de raíz medieval como lo es la «entrada real» (la de Carlos I en 1528), nos encontramos con una combinación semejante: arquitectura ocasional que oculta y se combina con una estructura arquitectónica de tipo perenne (tal y como sucede también en la teoría constructiva de los «arcos de triunfo» adosados a edificios, de los que se erigieron bastantes en Valencia con motivo de la entrada de Felipe II en 1586); nos referimos a las modificaciones obradas en la puerta de Quart:

> El portal de Quart, por donde entró la comitiva regia en nuestra ciudad, estaba adornado por la parte de fuera con un arco de madera recubierto de tela pintada, de treinta palmos de altura, con dos galerías o corredores a los lados para los ministriles y trompetas, y unido todo a la citada puerta por una bóveda que se abrió al llegar al Emperador para dar paso a tres ángeles que le entregaron cetro, corona y las llaves de Valencia[42].

En aquel marco escenográfico se desarrollan festejos como el de los cantores ducales:

> Confaloner, con un caballo blanco cubierto de una red de oro guarnecida de muchas flores, y el vestido de lo mismo con un estandarte de seda verde, broslado todo de flores, y una guirnalda en la cabeza de

40 L. MILÁN, *El cortesano*, pp. 364-365.

41 Vd. J. JASCQUOT, «Les types du lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen age au milieu du XVII siècle (Le lieu théâtral...). También, El poder i l'espai: l'escena del Príncep. Catálogo de la exposición «Florencia i la toscana dels Medici a l'Europa del Cinc Cents» (Valencia, 1981).

42 S. CARRERES ZACARÉS, op. cit., pp. 118-119.

> lo mesmo, sobre una cabellera, y él era rubio y dispuesto, hermoso y desbarbado[43].

Así como el intento de muchos caballeros de probar la aventura, que no era otra que «beber el agua, y al que no se quería dar, secábase la fuente». Aunque antes tenían que expresar un deseo en voz alta. Todos los caballeros y las damas que lo intentan fracasan, incluso el Duque y la Reina; sus deseos, claro está, nos son descritos prolijamente. Esta situación se prolonga hasta que interviene Miraflor de Milán (el propio autor y director de la fiesta, que ahora se convierte también en actor), quien, después de un largo duelo dialéctico con el *Deseo*, consigue que Cupido satisfaga a cuantos le pidan de beber. Acaba la fiesta con una pequeña farsa, con alguna que otra réplica en catalán, donde caballeros y damas disputan acerca de las relaciones entre maridos y esposas.

La última de las grandes fiestas cortesanas es la llamada *Mascarada de los troyanos*, que desarrolla parcialmente y escenifica la «montería» leída por Milán anteriormente[44]. Esta mascarada tiene lugar en la gran sala de palacio, y se inicia con un desfile, que sirve para que el narrador vaya detallando con todo lujo de indicaciones el vestuario, armas y motes de los participantes. Milán se cuida, en este caso, de indicar explícitamente que se trata de actores, si no profesionales, sí por lo menos ajenos al estamento nobiliario, pues sabemos que los nobles se encuentran en la sala e integran el público. Lógicamente, los Duques se convierten en el foco de atención de actores y espectadores; así, el narrador dice:

> Porque vuestra excellencia mejor goce de ver las invinciones que traen los de la máscara, está ordenado que al pasar cada uno d'ellos l'estará delante hasta que señale que pase; yo voy a guiallos, que cerca están[45].

43 L. MILÁN, *El cortesano*, p. 366.

44 En la tercera jornada.

45 L. MILÁN, *El cortesano*, p. 428.

Después de este desfile, tiene lugar un combate de parejas, combate que va cesando cuando el Duque así lo ordena:

> Salían tan grandes centellas de fuego de los espantosos golpes que se daban, que las damas, de temor de ser abrasadas, señalaron al Duque, y el trompeta señaló y cesaron de combatir[46].

El combate, sin embargo, se intensifica en su tramo final y amenaza, dado el ardor con que los actores interpretan sus papeles, en desbordar el cauce marcado: el propio Duque se revela impotente para poner fin al enfrentamiento, que tiene que ser detenido al cabo por Apolo en persona, el cual:

> Entró tañendo su cítara (…) con la ninfa nombrada Syringa, que tan dulcemente cantaba como él la cítara tañía. Fue de gran suavidad esta música, por lo que representaba y los efectos que hace, que hizo cesar la gran batalla de troyanos y griegos. Representaron a Syringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oyréis…[47].

El recital se prolonga durante bastante rato y la fiesta se cierra con una conversación general, salpicada de poesía, con lo que se da fin a esta obra. Resumiendo, pues:

> nos encontramos ante una estructura teatral que sigue los convencionalismos de la fiesta dramática cortesana y demuestra palmariamente la influencia del teatro cortesano contemporáneo italiano. Aquí como allí, la fiesta es concebida con una voluntad globalizadora, lo que significa la desaparición –la no existencia mejor dicho– de la frontera entre escenario y sala (o, lo que es lo mismo: entre actor y espectador) y la integración del conjunto en unas coordenadas espacio-temporales «ideales», cuyos supuestos ideológicos han sido ya enunciados anteriormente: la fiesta es la representación del comportamiento del microcosmos que la genera y que se contempla al mismo tiempo en ella de forma idealizada; la confusión llega al punto de hacer de la representación norma de comportamiento, y de ésta, representación. Es esto lo que ocurre en *El Cortesano*, ni más ni menos, y por ello toda la obra está bañada de teatralidad: cuanto se nos narra es pura representación;

46 L. MILÁN, *op. cit.*, p. 432.
47 L. MILÁN, *op. cit.*, pp. 434-435.

> en primer grado como las que examinamos, en segundo en el resto de los casos, ya que se nos está describiendo un comportamiento idealizado que se pretende hacer pasar como cotidiano cuando –desde luego– está tan cargado de ficción como las desventuras de los caballeros rodios. El mundo de El Cortesano es el mundo de la acción, cuajado de fiestas continuas, más o menos complejas, pero todas igual de elitistas y convencionales[48].

¿Qué repercusión tuvo esta espectacularidad cortesana en la historia del teatro en Valencia? Conviene que las veamos con cierto detenimiento, aunque siempre remitiendo a los trabajos de nuestro equipo, ya publicados, ya en curso de publicación[49].

Para empezar, podemos rechazar la concepción tradicional de que tras la muerte de Fernando de Aragón, este tipo de mundo cortesano dejó de existir. Ya he hecho constar su preexistencia; quiero dejar constancia ahora de que la disolución de la Corte no significó la extinción de este peculiar *modus vivendi*. En los palacios de la nobleza valenciana se debió de mantener tal tradición, que en el terreno de lo estrictamente literario cuajaría en esa espléndida muestra que fue la Academia de los Nocturnos, a la vez que en el terreno teatral lo haría, por una parte en la proliferación de festejos de todo tipo, y por otra en la representación de obras dramáticas en las que las inclusiones de temas, motivos o tipos cortesanos es práctica habitual, llegando a convertirse en rasgo característico de los autores valencianos, aun cuando las estructuras de esas obras ya no tengan nada que ver con las farsas cortesanas de la primera mitad de siglo, sino que sean deudoras de la influencia italiana o de la práctica populista de actores/autores[50]. Esto último es visible en casos como el de Rey

---

48 J. Ll. SIRERA, «El teatro en la Corte…», pp. 274-275.

49 *La génesis de la comedia barroca* (*Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Universidad de Valencia, 1981): *Teatros y prácticas…* (el volumen II, dedicado preferentemente al Siglo XVII se encuentra en estos momentos en prensa).

50 Precisamente entre la disolución de la Corte de los Duques de Calabria y la aparición de la Academia de los Nocturnos transcurre aproximadamente una generación, dominada en lo teatral por la figura de J. Timoneda, y en que las noticias respecto al teatro cortesano son muy débiles, o casi inexistentes.

de Artieda, cuya única obra conservada, la tragedia *Los amantes*, se desarrolla en el marco de unas fiestas cortesanas, o como el del Canónigo Tárrega, bien estudiado por José Luis Canet, en muchas de cuyas obras encontramos elementos que nos remiten directamente al mundo del fasto cortesano; su primera obra, incluso, *Las suertes trocadas y torneo venturoso* tiene más de fiesta cortesana que de otra cosa[51].

Caso paradigmáticos de esta influencia los tenemos en los juegos de salón, presentes en obras como *El Prado de Valencia* (Tárrega) o *Los mal casados de Valencia* (Guillén de Castro), los torneos en escena, o, en los «cercos». Si nos detenemos en este recurso, lo encontraremos nada menos que en cuatro obras de Tárrega, sin contar otros casos[52]. Guillén de Castro nos ofrece otro ejemplo de lo mismo en *El cerco de Tremecén*; y no agotaríamos la lista. Triunfaba este tipo de teatro en la década de los ochenta; en 1586, nada casualmente, en las fiestas en honor de Felipe II[53], se desarrollaban variantes sofisticadas y complejas de este tipo de enfrentamientos, que se encuentran en la base misma del espectáculo de los moros y cristianos. Cork en su libro sobre dichas fiestas exhumó estos fastos, que no me resisto a transcribir a través del resumen elaborado por Carreres Zacarés. Así, uno de ellos consistía en:

> En la plaza de Serranos se construyó un tablado con un edificio que representaba la ciudad de Vélez, con sus murallas, el peñón y cuatro torreones provistos de la correspondiente artillería y guarnición, y la armada de su majestad que eran cuatro naves y cuatro galeras con las velas tendidas, las que bajando desde las torres del Partal hasta dicho peñón simulaban la victoria obtenida[54].

---

51 J. L. CANET y J. Ll. SIRERA, «El Canónigo F. A. Tárrega» (*Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 93-124).

52 En TÁRREGA: *El cerco de Pavía*, *El Cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, e, incluso, en *El Prado de Valencia* encontramos un simulacro de ataque turco a una torre de vigilancia costera.

53 Descripción resumida por S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 148 y ss.

54 S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, p. 149.

Otro, en lo siguiente:

> En el mismo mercado, delante del convento de las Magdalenas, se representó a lo vivo la batalla de Lepanto, para lo cual se construyó un tablado con dos grandes torreones a cada parte, y en el centro doce galeras y dos galeazas de doce o catorce palmos de largo, bien armadas y con la dotación correspondiente, que habían de luchar al paso de la comitiva[55].

Otro tanto ocurría con el socorro de Malta o con la pérdida de La Goleta, representación esta última que no agradó al Monarca, sin duda porque los que ganaban eran los «moros».

¿Casos aislados? Fiestas cortesanas y urbanas (entradas reales o conmemoraciones religiosas: a falta de rey buena era una beatificación, y no digamos nada de una canonización) se confunden en una misma categoría a partir de la segunda mitad del XVI, y unas y otras recurren al mismo tipo de festejos, otorgan el mismo papel hegemónico a la nobleza y desarrollan análogos ceremoniales. Esta teatralidad cortesana pasa al teatro de los autores valencianos, primero como elemento estructurante, después como nota de color local (es el caso de los dramaturgos, bastante menos conocidos, del XVII), y desde aquí se proyecta en el teatro español del Siglo de Oro, contribuyendo a configurar una línea dramatúrgica (la de un teatro donde lo cortesano –teatralmente hablando– tiene presencia e incidencia) quizá subalterna hasta la década de los treinta del siglo XVII, pero en todo caso claramente existente, bien en su forma pura (caso muy poco frecuente), bien a través de mixturas con el teatro pastoril y mitológico o, incluso, con el de tema histórico o religioso.

55 S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, pp. 151-152.

Prólogo a *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la* Fabella Aenaria *con sus alumnos del Estudi General de Valencia*[1]

El autor y la obra

Juan Lorenzo Palmireno

Nacido en Alcañiz en 1524, el humanista y Catedrático del *Estudi General* de València, Juan Lorenzo Palmireno fue durante muchos años poco más que una simple referencia, laudatoria eso sí, entre los «representantes de la erudición aragonesa y valenciana», en palabras de su principal biógrafo actual, Andrés Gallego Barnés. Por suerte, en los últimos tiempos, el interés hacia este autor ha ido creciendo, tanto en su vertiente filológica y pedagógica como en la más propiamente teatral. Nombrado Catedrático de Poesía del *Estudi General* valenciano en 1550, desempeñó desde el primer momento este cargo con una notable dedicación, lo que se tradujo en una amplia serie de publicaciones: manuales, ediciones filológicas de textos, obras religiosas, etc. Tras un breve período en el que ejerció su labor docente en Alcañiz y en Zaragoza (1556-1561), regresa a Valencia, donde ocupó las cátedras de griego y de retórica, no cesando –en ningún

---

[1] Es éste un fragmento del amplio prólogo que, junto a Juli Leal, escribió J.L. Sirera para la edición de *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la* Fabella Aenaria *con sus alumnos del Estudi General de Valencia,* publicada en Universidad de Valencia, Colección Teatro Siglo XX, Serie Crítica, 2000.

momento– de publicar obras, con fines pedagógicos muy especialmente. Su estancia en Valencia se prolongará (con excepción de otro breve período profesional pasado en su Alcañiz natal entre 1570 y 1572) hasta su muerte en 1579. Una valoración de conjunto de su labor en el *Estudi General* es la que nos ofrece Gallego Barnés en los siguientes términos:

> A lo largo de su vida y en toda su obra, manifestó una profunda confianza en el papel de la educación y, por lo tanto, de los educadores. Como Erasmo, piensa que los adolescentes pueden preparar su porvenir, que serán hijos de sus obras. Este optimismo es tanto más notable cuanto que Juan Lorenzo se dirigía más especialmente a jóvenes de procedencia humilde […] Palmireno, por su procedencia social, experimentó la necesidad de animar a esos aldeanos que llegaban a la Universidad. […]
> Fomentando la enseñanza de la retórica, Palmireno contribuyó de modo eficaz a interesar por las Humanidades a una burguesía que comprendió el interés de formar en la misma ciudad y bajo su control a los futuros mandos de la Ciudad. Pero consiguió también que se adhirieran a la causa de las Bellas Letras los artesanos y tal vez el *poble menut* que no permanecían insensibles a la fama creciente de la Universidad y a las posibilidades sociales que ofrecía de que sus hijos ascendiesen en la jerarquía social. Por su labor incansable, sus trabajos hercúleos como llegó a escribir Andreas Schottus, por sus intervenciones públicas, por sus discursos, su teatro escolar y sus múltiples y varias publicaciones Palmireno contribuyó a confirmar en ellos esa confianza en el papel de la escuela.[2]

La labor teatral de Juan Lorenzo Palmireno.

La pasión docente de nuestro autor le llevará a recurrir al teatro como método auxiliar para lograr que sus estudiantes mejorasen sus conocimientos gramaticales y lingüísticos, así como la *actio*. En este campo, Palmireno partirá de una concepción del teatro que lo vincula claramente al llamado teatro escolar, que tanto desarrollo alcanzó en la Península Ibérica a lo largo del siglo XVI.

---

2 A. Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el* Studi General *de Valencia,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982, pág. 277.

Hasta siete obras se le conocen, aunque sólo se conservan –cuando se conservan– de forma generalmente fragmentaria: un *Dialogus* (1562), cinco comedias: *Sigonia* (1563), *Thalassina* (1564), *Octavia* (1564), *Lobenia* (1566) y *Trebiana* (1567), y una fábula, la *Fabella Aenaria* (1574), que es la única que ha llegado hasta nosotros en su integridad. Se trata de obras escritas en latín y castellano (y, eventualmente, con fragmentos en valenciano, griego, italiano o portugués) y en las que, aunque inicialmente puede hablarse de una voluntad erudita, se aprecia un progresivo desplazamiento desde dichos postulados hacia los del teatro contemporáneo, bien representado en la Valencia del XVI por la labor teatral de Timoneda. En este sentido, pues, y a diferencia de lo que sucede con las obras de bastantes otros autores de teatro escolar, las de Juan Lorenzo Palmireno tienen un valor específico ya que constituyen jalones significativos en la conformación del moderno teatro hispano.

La Fabella Aenaria

Publicada en 1574, dentro de las *Phrases Ciceronis. Hypotiposes clarissimorum uirorum. Oratio Palmyreni post reditum. Eiusdem Fabella Aenaria*, todos los investigadores que han estudiado esta obra coinciden en que significa el punto máximo de la evolución hacia el teatro «en vulgar» dentro de la producción de Juan Lorenzo Palmireno: presencia notable del castellano, argumento en el que el «enredo» juega un papel significativo y en el que el tema del «honor» se hace visible, personajes que corresponden a los «roles» que la comedia española del momento (Joan Timoneda, Alonso de la Vega, Lope de Rueda) había ya consagrado (dama, galán, bobo), presencia de personajes femeninos particularmente activos, gotas de costumbrismo, etc.

La elección, pues, de esta obra es bien coherente, ya que puede afirmarse que la *Fabella Aenaria* es, de entre las obras de teatro universitario, o escolar hispanos del siglo XVI, una de las más cercanas a la sensibilidad y a los gustos del nuevo teatro. Una

obra, en fin, cuya lectura (y eventual representación) es posible hacerla desde la combinación de las claves del teatro profesional del XVI y de las específicas del teatro escolar. De aquí que interese no sólo a los especialistas o a los conocedores de esta última corriente teatral, sino también a los mucho más numerosos especialistas e interesados en el teatro español de los Siglos de Oro. Y que pueda, en definitiva, ser disfrutada por todos aquellos que posean unos mínimos conocimientos sobre el teatro español de ese siglo.

Nuestra adaptación

Criterios generales

La adaptación de una obra del siglo XVI, y bilingüe (castellano y latín) por más señas, presenta siempre problemas muy complejos, en especial cuando de lo que se trata –como en el presente caso– es de lograr una versión que satisfaga tanto a un público especializado (el asistente a los congresos en los que se presentaría el montaje) como a un público más amplio, ante el que –con posterioridad– pueda ser exhibido. Este necesario equilibrio tiene, por supuesto, que traducirse en la propuesta de montaje, pero ha de estar igualmente presente desde el inicio de la adaptación que se haga de la obra originaria. Una adaptación, para entendernos, que tiene que responder a los siguientes requerimientos:

a] En primer lugar, hay que mantener el carácter bilingüe, consubstancial a la obra misma. No se trata, en consecuencia, de «traducir», con mayor o menor fortuna, los parlamentos en latín, o incluso de suprimirlos. Sin embargo, sería ilusorio por nuestra parte pretender que el nivel de conocimiento del latín que pueda tener un público no especializado le permita entender cabalmente los fragmentos en esta lengua. Por esta razón, procederemos a reducir notablemente la presencia de latín en la obra, sin que ello equivalga lisa y llanamente a su supresión. En este trabajo, nos hemos visto ayudados por un hecho que su actual

editor, el profesor José María Maestre, destaca oportunamente en la traducción:

> Las comedias eran escritas para que las representasen los alumnos y, como ya pusimos de manifiesto en otro lugar, el autor sacrificaba conscientemente el argumento de la obra y lo alargaba hasta posibilitar que el mayor número posible de alumnos participase en las mismas. Y, en la que, al margen de la trama central de la obra, encontramos una serie de excursus que no tienen más fin que la participación misma de los propios alumnos.[3]

Ni que decir tiene que serán buena parte de estos excursos los que procederemos a suprimir o a reducir substancialmente, en beneficio –este ha sido nuestro criterio– del desarrollo más ágil de la acción.

b] Por otra parte, y dado el problema de comprensión acabado de apuntar, aquellas partes de la obra que mantengamos en latín habrán de verse convenientemente apoyadas por acciones, y giros dialógicos que permitan a los no conocedores de la lengua, suplir con comodidad tal carencia. En definitiva, se trataría de ahondar en los recursos de que se valió el propio Palmireno para conseguir que la obra fuese seguida, y entendida, por el público (universitario o no) que acudió a la representación. Las oportunas e inteligentes consideraciones, sobre este tema, de José María Maestre serán tenidas muy en cuenta aquí.

c] Otro factor que es fundamental tener muy presente en nuestra adaptación es la necesidad de que el espectador «contextualice» convenientemente la obra, que tenga siempre muy presente que no se trata de una obra actual sino del montaje de un texto que nació con unos condicionantes muy definidos, en un contexto muy determinado. Olvidarnos de esto conllevaría, a nuestro entender, una recepción deformada de la obra. Es decir: que se tiene que tener muy presente que cuando Juan Lorenzo Palmireno escribió la *Fabella Aenaria*, lo hizo contando con factores

---

3 En J.M. Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios de latín humanista,* Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses- Ayto. de Alcañiz, 1990.

tales como: que los actores que la representaban eran sus propios estudiantes, que se trataba de una representación excepcional injertada en las actividades docentes de la Universidad, que en el binomio *docere et delectare*, el primer término estaba potenciado en tanto en cuanto el objetivo último de la representación era aumentar la capacidad y el conocimiento del latín y de la Retórica de los estudiantes… El público actual tampoco puede ignorar lo paradójico que resultaba que aunque el público no universitario era el receptor privilegiado de esta obra, su correcta representación ante él (incluyendo a las autoridades municipales) se podía traducir en beneficios materiales muy tangibles para el promotor. Contextualizar la adaptación significa también presentar la obra como representativa de un tipo de opción –o «género» teatral si se prefiere– que por aquellos años estaba en recesión ante el naciente teatro profesional, tal y como el mismo Palmireno reconoce explícitamente al incluir recursos (lingüísticos y estructurales) que guardan estrecha relación con el teatro de autores-actores como Joan Timoneda o Lope de Rueda, bien conocidos del público valenciano.

Traducido todo lo anterior a criterios concretos de adaptación, nuestro objetivo será que los espectadores asistan no sólo a la representación de la obra, sino también que encuentren explícitas referencias a las circunstancias de su representación (motivos económicos y de prestigio profesional, problemas de trabajar con actores poco o nada motivados, diferencia entre los deseos y la realidad, por ejemplo, en lo que toca al conocimiento mismo de la lengua latina, etc.). Contamos aquí con estudios valiosísimos –como los ya citados de José María Maestre– sobre las características y circunstancias del teatro universitario y de colegio que nos serán de gran ayuda en nuestro propósito.

Así las cosas, hemos optado ya desde el mismo título por distinguir netamente entre el texto escrito por Juan Lorenzo Palmireno y nuestra adaptación. Una adaptación que trata de poner de manifiesto los problemas contextuales acabados de comentar. La lógica reducción de la nómina de personajes (lógica teniendo

en cuenta las limitaciones económicas de un montaje universitario) nos ha llevado a potenciar el carácter paradigmático de los estudiantes que aquí aparecen, y que corresponderían a los diferentes estratos sociales y a los condicionantes culturales e ideológicos que podríamos encontrar en un aula del *Estudi General* del siglo XVI (no en la misma proporción, eso es evidente). Hijos de nobles y burgueses, sus criados, estudiantes de precarios recursos económicos; los roces provocados por cuestiones de limpieza de sangre; el enfrentamiento –declarado– entre el *Estudi* y los colegios jesuitas; la escasa motivación de los estudiantes, más inclinados al juego o al teatro que al estudio… Todo esto se puede apreciar, siquiera sea fugazmente, tanto en el Prólogo y el Epílogo, como en las dos escenas interpoladas por nosotros (la dos y la once).

Y dominándolo todo la figura de Palmireno, volcado en su labor didáctica, utilizando con habilidad no sólo el prestigio que le otorgan sus conocimientos, sino también esa capacidad de seducción que el estudio de la Retórica concedía a los que la ejercían eficientemente. Una capacidad de seducción y dirección que guarda estrechos puntos de contacto con unas cualidades que hoy vincularíamos a la figura del director teatral. Esa riqueza de matices humanos que la figura de Palmireno presenta, y que desde luego lo convertirían fácilmente en protagonista de una obra, la hemos potenciado incluyendo en el Prólogo un fragmento de la interesantísima «Autoris Praefatio in sequentem fabellam», traducido eso sí al castellano para que pueda ser entendido a la perfección por todos los espectadores. De forma semejante, en el Epílogo hemos incluido la *excusatio* dirigida al lector con que Palmireno cierra su obra tras el *finis*, ya que en ella insiste en el carácter «hispánico» y no clásico de la farsa que acaba de ser representada.

Del sainete valenciano y sus límites[1]

Nos hemos acostumbrado, quienes trabajamos la historia de nuestro teatro, a aceptar como un hecho incuestionable que en el siglo XIX este se encuentra esencialmente conformado por sainetes, y es por eso que llegamos a alejar de nuestras preocupaciones (es decir: de nuestras investigaciones) no sólo toda la problemática de sus orígenes, sino incluso una reflexión mínimamente profunda sobre qué ha sido, durante cuánto tiempo y en qué circunstancias, este género durante los dos siglos que tiene de historia. No hay duda de que las carencias de nuestra historia teatral son tan considerables que aspectos como los que acabo de comentar no parecen sino temas muy secundarios. En efecto, pensemos que a estas alturas no disponemos de unos criterios unificados lo suficientemente ágiles como para transcribir satisfactoriamente la gran mayoría de los textos; estos, por otra parte, se encuentran faltos de ediciones recientes y fiables –con pocas y honrosas excepciones– y que conste que cuando hablo de ediciones no me refiero a autores secundarios: ¿dónde se encuentran actualmente las ediciones –y los estudios– sobre la obra de autores como Bernat y Baldoví, Rafel Maria Liern, Francesc Palanca y Roca..., el mismo Escalante?[2] Está claro que dentro de unos años estas carencias –y otras no menos importantes– podremos

---

1 Publicado originalmente como «Del sainet valencià i els seus límits», en *El teatre popular valencià,* en *L'Aiguadolç,* 19/20, 1994, págs. 35-42.

2 Con posterioridad a este artículo Josep Lluís y Rodolf Sirera publicaron una edición crítica de *Eduard Escalante: Teatre original complet,* Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1995, 2 vols.

decir que empiezan a ser superadas. La situación presente, sin embargo, no es demasiado halagüeña.

Aun así..., hace falta no olvidar que si lo que queremos (al menos es esto lo que a mí más me interesa) es construir un modelo válido y operativo de lo que es el sainete –y por extensión el teatro decimonónico valenciano–, hay que aplicarse también a dilucidar cuáles han sido sus orígenes y primeras formulaciones. De lo contrario nos será bastante difícil llegar a entender aspectos tan esenciales como su extensión, la dependencia de piezas de más duración, los fenómenos de intertextualidad que establecen con estas, etc. No es, ni mucho menos, mi pretensión tratar de resolver en unas pocas páginas lo que tendría que ser objeto de un estudio mucho más profundo; me conformaré si llego a plantear la cuestión en unos términos lo más precisos posibles.

[…]

En torno a algunos problemas terminológicos

Cómo es bien sabido, el término *sainete* se acepta que es un castellanismo introducido en nuestra lengua en pleno siglo XIX y no sin reticencias, tal y como Serrà Campins[3] documenta oportunamente. A la postre, podríamos llegar a afirmar que se trata de una denominación impuesta a posteriori, mejor dicho: al margen de los autores, tanto por una crítica teatral castellanizada (y que juzgaba todas las piezas desde la óptica del teatro en castellano) como por los estudiosos del hecho teatral que nos hemos acogido –en una gran mayoría– a un término siempre cómodo, a pesar de que no siempre empleado de acuerdo con las costumbres de la época. En efecto, si acudimos al teatro de Escalante podremos observar que, en ninguna de las cuarenta y siete piezas publicadas dentro de la colección de las Obras Completas

3 Antoni Serrà Campins, *El teatre burlesc mallorquí, 1800-1850.* Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat, 1987.

[edición de 1985 en tres tomos. Valencia, Federico Doménech] emplea este autor el término *sainet/sainete*, sino que son términos como *pieza* (y sus derivados *pieza bilingüe*, *pieza valenciana*) y *juguet*e (con *juguete valenciano* y *juguete bilingüe*) los términos más empleados; esporádicamente usará también otros como *comedia* (*bilingüe* y *valenciana*), *zarzuela valenciana*, o *cuadro* (*bilingüe* y *valenciano*). […] O sea que nuestro primer y gran sainetista, no escribió ni un solo sainete.. Si lo que acabo de comentar resulta, pues, patente; también lo es que no podemos deducir un rechazo hacia el término sainete por parte de un autor que escribía en el último tercio del siglo XIX y desde posiciones nada particularistas. El hecho de que Escalante no tenga ningún problema para emplear el término zarzuela en las dos obras que –en efecto– combinan partes musicadas con parte recitadas, creo que es bastante significativo de lo que quiero decir. Lo que ocurre, pues, es que la terminología teatral de nuestro autor refleja el mismo desconcierto que para el teatro breve castellano de las últimas décadas del XIX ha puesto al descubierto García Lorenzo.[4] Es decir que, si a esto vamos, sainete es un término tan convencional, genérico y equívoco en catalán como en castellano. Y no nos puede extrañar que así sea, por otro lado, si tenemos en cuenta su etimología, tan culinaria y poco *teatral* como la de entremés.[5]

Una posible, problemática y provisional definición.

¿Por qué emplear este término, entonces? Pues sencillamente porque tenemos necesidad, tanto en el caso del teatro castellano

4 Luciano García Lorenzo: «La denominación de los generos teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX». Segismundo, núms. 5-6 (1967), pp. 191-199.

5 En efecto, *sainete* derivaría de saín, grasa de animal. Y el Diccionario de Uso del Español todavía da como dos primeras acepciones del término *sainete* estas: «Trocito de gordura, de tuétano o de sesos que los halconeros daban a las aves de la cetrería cuando las cobraban» y «Bocadito de cualquier cosa, gustoso o agradable al paladar». Teatro y comida, una vez más, se dan la mano.

como en el del catalán. En efecto, con independencia de las primeras apariciones –dentro del teatro castellano– de este término, que se remontarían al siglo XVII, no podemos negar que existe algo más que un cambio de gustos en la expansión –a lo largo del XVIII– del sainete como forma teatral. Una forma teatral que ha sido objeto de estudios cuidadosos y precisos, que encuentra en las páginas que a él le dedica Emilio Palacios, en la *Historia del teatro en España* dirigida por José María Díez Borque y Emilio Palacios, un excelente estado de la cuestión. ¿Donde residirían las claves de esta diferenciación que, insisto, no es sino fruto de una «construcción», de un modelo operativo que hemos elaborado para tratar de organizar un panorama más bien complejo? Pienso que básicamente en dos: la duración y la relación ficción/realidad. Respecto a la primera, tiene razón Garrido Gallardo cuando afirma que el sainete es un «dialogo en un acto escénico (o de semejante duración teatral)». El mismo Serrà, a pesar de no concederle mucha importancia al hecho, reconocerá que «el conjunto de los entremeses de Quiñones de Benavente, el gran maestro del siglo XVII, tiene una media de doscientos cincuenta y cuatro versos, mientras que la media de los sainetes de Ramón de Cruz, del siglo XVIII, oscila alrededor de los seiscientos. Pero creo que hemos de considerar eso como una tendencia evolutiva del entremés y no como un elemento que nos permita hablar de dos géneros o subgéneros». Personalmente, ya lo he dicho, me inclino a pensar todo lo contrario; al fin y al cabo, es difícil de creer que una variación de la extensión de la obra que supone más que una duplicación no producirá ninguna modificación o cambio sustancial en los elementos que lo integran (nómina de personajes, recursos escenográficos, etc.); o, en otras términos, que una evolución tan considerable no introduzca ningún factor de ruptura en la cadena evolutiva...

Así las cosas, pienso que esta consideración de «acto» de que habla Garrido supone no sólo un desplazamiento hacia el final

del espectáculo,[6] sino también la posibilidad de articular con mayor efectividad los hilos argumentales y definir unos personajes con propiedad. En cuanto al primer aspecto, parece lógico que se tratara de equilibrar la comedia con las piezas que se intercalaban. Dicho de otro modo: si el primer acto supone (aproximadamente) un tercio del total de la extensión de la comedia, los dos primeros significan como mínimo dos tercios del total (o más, si pensamos que el tercer acto acostumbra a ser más breve que los anteriores); en consecuencia, el sainete que se representaba a continuación del segundo acto, podía ser de mayor duración que el del primero: el nudo se encontraba ya bastante claro como para no hubiera ningún peligro de que el espectador se olvidara de él debido a la interrupción.

En cuanto al segundo, reconozco que nuestro conocimiento del teatro breve de este siglo no es tan elevado como para poder hablar con total seguridad. Aun así, no debemos olvidar que ya Gatti en 1972, en su edición de los sainetes de Ramón de la Cruz, encontraba dos modelos básicos: «a) el que carece de acción dramática consiste en un desfile de personajes, por lo común numerosos que dialogan entre sí; b) el que esboza la intriga de una posible comedia y constituye –como observaba un crítico anónimo del setecientos– "una comedia abreviada o reducida"». Singular perspicacia, por cierto, la de este crítico anónimo que nos habla de una comedia de reducidas dimensiones, pero comedia al fin y al cabo; o sea, con un tema –y un desarrollo argumental– análogo al de las piezas de duración normal. No tiene nada de extraño, pues, que se acaben imponiendo los argumentos de tipo amoroso, y que en un alto porcentaje estos giren en torno a un planteamiento sensiblemente idéntico: la pareja de jóvenes

6 El *Diccionario de Autoridades* define el sainete en estos términos: «En la comedia es una obra, o representación menos seria, en que se canta y se baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». No me puedo resistir a llamar la atención sobre el término *menos seria*, que sitúa el sainete dentro del mismo contexto de la comedia puesto que se marca una gradación en el nivel de la formalidad de la pieza y no una rotura abrupta, una diferenciación radical a nivel temático.

enamorados que tienen que hacer frente bien a la oposición paterna, bien a un rival peligroso (por el dinero o por el poder) y muy a menudo también viejo... Escalante, que no calificó nunca sus piezas de sainete, jugó aun así con variaciones de este argumento. Y, sin duda, muchos otros como él.

Como es natural este tema –común a tantas y tantas comedias– lo encontraremos a menudo contaminado, tal y cómo trataré de explicar más adelante. De momento quiero insistir en el hecho de que estos modelos de sainetes marcan ya un alejamiento claro de los propios del entremés, tal y como Evangelina Rodríguez y Antoni Tordera establecieron en su momento al estudiar la obra corta de Calderón. Hablan estos investigadores de la existencia de tres estrategias argumentales que caracterizarían los entremeses calderonianos: «a) un o una protagonista (a veces dotado de fuerte personalidad dramática) sostienen una trama de burlas, engaños frustrados o ficciones ingenuamente correctivas. [...] b) Otro grupo asume la transmutación de la escena en una reproducción (oblicua por el filtro de la parodia o de la sátira) de un cuadro de costumbres en el más amplio sentido de la palabra [...] c) Por fin, en la tercera de las estrategias hay que observar con atención el grado de inversión paródica». Y más adelante afirman que, a pesar del «chantaje del realismo» que ha sometido determinada crítica al entremés (y que denunciaría entre otros Ramón Pérez de Ayala), «la única concesión realista del entremés no es su condición de espejo (que siempre deforma) sino en todo caso su frecuente condición de atalaya o de ventana desde la cual –en un juego de escenarios o cajas rusas– se nos hace observar la sociedad como espectáculo». Hago mía, por supuesto, esta defensa –no exenta de carácter polémico frente a los principios que a su vez establecieron estudiosos como Asensio– que los mencionados investigadores hacen de carácter no realista del entremés.

En consecuencia, mientras el entremés deformaría o leería «teatralmente» la realidad, el sainete lo que hará será, por el contrario, tratar de dotar, por la vía del costumbrismo y la imitación

de las estrategias argumentales de la comedia dieciochesca, al teatro breve de un tono, justo es decirlo, inequívocamente más realista: de descripción de la realidad, de una cierta realidad si así se quiere (la centrada en las capas humildes y medias del entorno social de autores y público) y de sus tipos. Esa será, al fin, la gran diferencia del sainete como subgénero de teatro breve, que podríamos definir con las siguientes características: extensión aproximada a la de un acto del teatro convencional; presentación humorístico-crítica (con voluntad más de enmendar que de ridiculizar) de temas y personajes del contexto social contemporáneo, los cuales nos son ofrecidos bajo un enfoque ciertamente descriptivista; en fin, justificación argumental análoga a la de la comedia; subordinación a los dos aspectos anteriores de las inclusiones temáticas de otro tipo: la parodia, la sátira o la teatralidad folklórica.

De la definición a la clasificación.

Es bastante obvio que lo que acabo de ofrecer, más que una definición estricta y cerrada, es una matriz lo suficientemente amplia como para permitir la existencia de diferentes variantes, o sub-grupos individualizados. Variantes estas que, en nuestro nivel actual de conocimientos sobre el teatro de la época, no podemos afirmar si son fruto de diferentes evoluciones a partir de formantes característicos, o aparecen y desaparecen siguiendo un ritmo cronológico. En el primero de los casos, tendríamos que hablar de sainetes que derivan de algunas de las estrategias argumentales de los entremeses barrocos, mientras que en el del segundo tendríamos que determinar la hegemonía –por ejemplo– de sainetes de tema paródico en la primera parte del siglo XIX...

En un caso o en otro, lo que me parece innegable es que el sainete como género dramático se mostrará particularmente permeable a las influencias de las demás formulaciones teatrales; así, en el siglo XX, y siempre bajo el molde (o etiqueta, si se prefiere) de

sainete encontraremos piezas de mayores aspiraciones;[7] y es que por aquellos años ya se había impuesto el término como sinónimo, o casi, de *teatro valenciano*. Desde este punto de vista, pues, si recurrimos a las variantes propuestas por Gatti, encontraremos que la primera no es sino lo que en el Romanticismo se denominará «cuadro de costumbres» teatralizados. Es en el seno de estos cuadros de costumbres donde podremos observar la presencia de elementos provenientes de tradiciones anteriores; así, el componente folklórico que los entremeses integraban con naturalidad, sobrevivirá bajo formas muy variadas (generalmente, en forma de escenas mezcladas de costumbrismo: el *charivari*, los carnavales, las fiestas tradicionales...), pero casi siempre subordinadas a los motivos principales (el amor y, en especial, la crítica costumbrista).

Una variante específica de estas piezas de costumbres, en las que la voluntad de retratar va de la mano del deseo de criticar de forma amable y humorística las costumbres en cuestión, son los sainetes paródicos. Sin embargo, lo que pasa ahora, es que esta parodia parece reservada a la de los hábitos teatrales. Es el teatro que habla del teatro, en definitiva;[8] uno de los temas teatrales favoritos de todas las épocas. Así, Bernat y Baldoví hará de la parodia teatral uno de los motivos predilectos, ya sea en *Un*

---

7 Ya en 1863, Joaquim Balader, otro interesante dramaturgo –tan olvidado como el resto–, estrenó *Al sa i al pla*, pieza en dos actos. Y Escalante mismo tanteó esta estructura en tres ocasiones. Ya en el siglo XX, no nos faltan obras que son calificadas de *sainetes* en dos actos. Lógicamente, esta definición sólo tendría sentido si nos encontráramos con una pieza con un núcleo argumental muy simple, que el autor alarga con variaciones y repeticiones de situaciones y de procedimientos teatrales, como por ejemplo los juegos de palabras. Cuando, en cambio, hay un incremento de la intriga de la obra -se denomine como se denomine- se rompe los moldes de lo que aquí calificamos como sainete. Así, *Una sogra de castanyola* de Escalante es, a pesar de sus limitaciones, una comedia de costumbres burguesas, mientras que *Tres forasters de Madrid,* del mismo autor, por muy graciosa que sea, no pasa de ser un sainete expandido, puesto que el motivo que hubiera permitido el desarrollo argumental (la existencia de un pretendiente rechazado por los madrileños) sólo es mencionado de forma lateral.

8 En contraste evidente con el entremés, que *teatralizaría* la realidad, el sainete paródico sitúa el hecho teatral al mismo nivel que otros acontecimientos y fenómenos sociales: el teatro de aficionados va de la mano, en estas obras, con procesiones, bautizos, alcahueterías, etc.

ensayo fet en regla, parodia de las costumbres de las compañías de aficionados, o en *El virgo de Visanteta*, compleja parodia que se desarrolla en múltiples niveles (tanto estructurales y de personajes como léxicos y, sobre todo, con referencias teatrales y literarias). Rafael Maria Liern se atreverá a parodiar las operetas con un muy estimable *Telémaco en l'Albufera*, y el mismo Escalante conjugará cuadro de costumbres teatrales y parodia del teatro romántico en *El trovador en un porxe...*

Es muy posible que, con el paso de los años, esta amplitud temática del sainete fuera restringiéndose. Al fin y al cabo, el mismo costumbrismo hace crisis en las postrimerías del siglo, cuando el público empezaba a valorar, por encima del mérito de reflejar la realidad lo más fielmente posible, el humorismo –por artificioso que fuera– y la comicidad franca, lograda con recursos como la continuada deformación de los procedimientos expresivos de la lengua o el retorcimiento de tipo y situaciones. Sólo hace falta comparar el uso que de los recursos léxicos hace Escalante y el de cualquier dramaturgo importante del primer tercio del siglo XX (Peris Celda o Henández Casajuana). En efecto, mientras el primero trata con los procedimientos verbales de caracterizar a algún personaje o de resolver de forma cómica una situación que ha ido preparando con cuidado, los segundos se lanzan por los caminos de la acumulación –a menudo gratuita– de todo tipo de recursos para conseguir las risas. El *macarronismo*, por ejemplo, que en la pluma de Escalante tiene un valor determinante a la hora de centrar la crítica en algún personaje (el que cae en este defecto porque trata –inútilmente– de hablar en castellano), en sus continuadores sólo sirve para hacer deformaciones risibles de la lengua. El paralelismo entre esta tendencia y la que atraviesa todo el teatro cómico en castellano (y que llega a su máxima –y deformante– expresión en el *astracán*) es lo suficientemente grande cómo para que nos haga reflexionar sobre los puentes que –desde siempre– existieron entre todas las manifestaciones de teatro breve (e incluso del teatro cómico) que se dieron en la península, a partir de la Restauración.

Cómo habrá podido comprobarse, he ido indicando, a lo largo de la anterior exposición, algunas de las cuestiones todavía pendientes en torno al teatro valenciano decimonónico. Aunque no todas. En efecto: si me he referido al sainete como un género teatral esencialmente nuevo, que nace a finales del XVIII, se desarrolla durante el siglo siguiente y rompe con el mundo del entremés barroco, no he hecho ninguna alusión a otro de los grandes temas sin resolver: el del peso de la tradición teatral autóctona en su formulación. Quiero decir que, a pesar de que aquí he puesto el énfasis en la relación del sainete valenciano con su homónimo castellano, no podemos olvidar la existencia de una tradición autóctona de teatro burlesco (el estudiado por Serrà para Mallorca, por ejemplo), así como el siempre fascinante mundo de los *col·loquis*, la teatralidad de los cuales parece en un porcentaje bastante alto lo suficientemente clara como para poder plantearnos su relación con los sainetes. Pero una cosa es plantearnos esta cuestión y otra, muy distinta, poder dar una respuesta satisfactoria; esta, en efecto, sólo será posible después de un estudio de los temas y los recursos constructivos de los *col·loquis*, así como de su recepción. Estudio que tendrá que ir de la mano de otros análogos sobre los primeros sainetes conocidos, y por supuesto sobre los primeros saineteros valencianos.

Y acabo ya. He pretendido, con estas líneas, plantear no sólo una visión parcial del estado de la cuestión sino también sugerir posibles líneas de investigación para el futuro. Algunas de ellas, lo he hecho constar, se encuentran ya comenzadas; en otros casos, sin embargo, el camino que nos falta por recorrer es realmente grande. Por ejemplo, continuamos sin disponer de una buena «historia local» de los orígenes del sainete, que se plantee –por ejemplo– cómo y de qué forma se produce la irradiación (y desde qué centros) del fenómeno a lo largo del País [Valenciano] durante el siglo XIX. Y se mantienen (y por cuánto tiempo) rasgos específicos en determinados lugares frente a la fórmula estándar, que es como podríamos denominar el sainete de la ciudad de Valencia. Algunos trabajos, en marcha, sobre el mundo del sainete

en Elx podrían servir de ejemplo a lo que quiero indicar aquí. En fin, para no alargarme más, todavía nos faltan suficientes datos para entender mejor donde reside el extraordinario éxito que los sainetes obtuvieron entre el público teatral valenciano.

Trabajos en curso, sugerencias para posibles líneas de investigación... No hay duda de que el teatro valenciano del siglo pasado es una realidad apasionante y, evidentemente, muy mal conocida. Confiamos que esto último cambiará en los próximos años.

«Dar la espalda»: algunas notas sobre la técnica teatral de Enrique Gaspar[1]

Enrique Gaspar en el teatro español de la segunda mitad del XIX

Como es bien sabido, durante la segunda mitad del siglo XIX el teatro europeo se caracteriza por el esplendor y crisis de lo que se ha venido denominando «teatro realista», aunque en realidad sería mejor hablar de un conglomerado variopinto de prácticas escénicas, entre las que destacarían: la «romántica», ya en su etapa final; el «melodrama», cuyos orígenes se remontan al siglo anterior, pero pasado ahora por el tamiz historicista de una parte del Romanticismo; la «comedia burguesa», cuyo máximo representante europeo será Alexandre Dumas hijo, y que se convierte en la corriente dominante en el tercer cuarto de siglo; finalmente, no podemos olvidar la comedia de puro entretenimiento, donde se afirman implícitamente los valores defendidos de forma explícita por la comedia burguesa, pero cuyo interés primordial consiste en desarrollar hasta el máximo de sus posibilidades recursos específicamente teatrales (cosa muy visible, por ejemplo, en el *teatro de boulevard*).

De todas estas corrientes, como se ha apuntado, es la tercera la que domina el panorama teatral del momento. En efecto, será esta comedia la que mejor reflejará las preocupaciones e intereses de la burguesía consolidada después de los procesos revolucionarios de 1830 y 1848, y la que tratará asímismo de establecer

---

1 Originalmente publicado en Quaderns de Filología. Estudis Literaris núm. 1, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.

–con un enfoque didáctico muy neto- un ideario de comportamiento y de valores positivos con los que hacer frente a los peligros que acechaban a dicha clase, y que iban desde las manifestaciones epigonales de la concepción del mundo propia de una aristocracia en decadencia hasta las tendencias disolutorias del orden social que emergían de los sectores sociales eufemísticamente denominados el cuarto estado. El predominio de esta fórmula teatral hará crisis en las últimas décadas del siglo, cuando la alternativa naturalista cuestione su pretendido realismo, tanto desde el ángulo de los textos dramáticos, a los que tratará de aplicar los principios del naturalismo narrativo, como desde el escénico, donde se buscará poner fin a toda una serie de tradiciones y usos que se erigían en obstáculos que impedían una representación más acorde con los nuevos temas y con las nuevas maneras de enfocarlos.[2]

En España[3] encontraremos en esa época una situación bastante semejante: las relaciones teatrales con Francia eran muy fluidas, como lo demuestra el alto número de traducciones de los autores de la época (actividad a la que se consagraron incluso los mejores ingenios teatrales del momento: Ventura de la Vega, Tamayo y Baus o López de Ayala). Sin embargo, como elementos originales habría que señalar la presencia de lo que se ha dado en llamar «comedia bretoniana», con el propio Bretón de los Herreros a la cabeza, así como el desarrollo de la alta comedia, que aunque en principio pudiera pensarse que no es otra cosa que una aclimatación de la comedia burguesa francesa, resulta un híbrido tanto en lo ideológico como en lo teatral. En efecto, si bien encontramos en ella la defensa del ideal burgués, a éste se le añaden una serie de *peros* que reflejan –en

2 Vid. por ejemplo obras generales como Corvin, 1991. Doglio, 1990. Pandolfi, 1990-1993.

3 Sobre la situación del teatro en la España de la segunda mitad del XIX (uno de los períodos peor conocidos de nuestra –poco conocida– historia teatral), puede verse: Blanco García, 1912. Bueno, 1909. Ferreras, 1989. García Pavón, 1962. González Blanco, 1917. Gregersen, 1936. Peak, 1964. Rubio, 1982 y 1988. Ruíz Ramón, 1986. Yxart, 1894-1896.

definitiva- las contradicciones de la propia revolución burguesa española: como en Scribe, más que como en Dumas, los burgueses de la alta comedia española están injertados de aristócratas, y en todo caso se predica la necesidad de conciliar el ideal burgués (basado en la obtención del máximo beneficio con el mínimo de costos) con el que se atribuye, siguiendo una añeja tradición, a la aristocracia (defensa desinteresada de los valores superiores: honor, patria, amistad…), amén del respeto siempre debido a la ideología cristiana, con su afirmación del carácter subalterno de lo material. Por otra parte, y desde un punto de vista dramático, la alta comedia no se substrae a recursos propios del mundo bretoniano ni del romántico: escritura en verso, retórica ampulosa, efectismo en desenlaces no exentos de ribetes melodramáticos… mientras que en lo escénico, la necesidad de representación de una forma diferente a la tradicional no llegó a cuajar, pese a los esfuerzos de todo un Julián Romea por ejemplo[4], ante el predominio de los hábitos románticos de representación.

En este marco teatral hay que situar la producción de Enrique Gaspar[5], quien tratará de implantar en España un estilo muy semejante a la «comedia burguesa» antes definida, partiendo para ello de su conocimiento del teatro francés contemporáneo, así como de una serie de procedimientos que, en esencia, podemos resumir en los siguientes. En primer lugar, la construcción de un «repertorio temático» acorde con las circunstancias autóctonas; por ejemplo, en el teatro de este autor faltan afirmaciones que puedan ser tachadas de contrarias a la doctrina de la Iglesia Católica. Así, defenderá la moralidad matrimonial frente al adulterio y se opondrá al divorcio, al contrario de lo que sucede por ejemplo en el teatro de autores como Dumas hijo o Émile Augier. Por contra, y con una clara influencia

4 Vid. AAVV, 1968 para la figura de Julián Romea. También José Ledesma, 1929 y Antonio de los Reyes, 1977.

5 Sobre el teatro de Enrique Gaspar: S. Canals, 1902; G. R. Hernández, 1944; S. B. Johnson, 1983; L. Kirschenbaum, 1944; D. Poyán, 1957 y R. G. Sánchez, 1984.

del krausismo[6], se defenderá una especie de «armonía social» como alternativa a los conflictos sociales del momento. Desde esta voluntad armónica, se entiende que Gaspar proponga siempre soluciones de compromiso tanto a nivel de las relaciones interpersonales como sociales. Obviamente, en esta voluntad de armonía, de reparto equitativo de tareas y deberes, así como de rechazo de las situaciones de injusticia flagrante, es completamente lógico que Gaspar se preocupase por la situación de la mujer, para la que propugnará una elevación de su situación social basada en la educación y en su igualdad legal con el hombre (Poyán, 1957: II, 38 y ss; Bieder, 1981).

En segundo lugar, la selección de una serie de desarrollos argumentales que no sean simples traslados de los franceses, sino que se encuentren claramente enraizados en la tradición española y en las circunstancias concretas de la sociedad del momento. Así, la especulación urbana del París del Segundo Imperio es substituida por las fortunas que se amasan en la Cuba colonial; en consecuencia, serán los insurgentes y no las fluctuaciones de la Bolsa los que pueden llevar a la ruina al hacendado… Pese a las acusaciones de escribir un teatro excesivamente «afrancesado», es innegable que Gaspar trató siempre de rehuir la simple copia de modelos franceses, incluso en las obras de *boulevard*, cuya temática trasladará con habilidad a contextos hispanos. Finalmente, estudiará este autor los avances teatrales que experimentaba el teatro europeo y tratará de introducirlos en España, tal y como comentaré acto seguido; contaba para ello con un buen –y directo- conocimiento de la escena española y europea, así como de los mecanismos de la profesión teatral.

Por desgracia, y pese a la tenacidad con que insistió una y otra vez, sus resultados no estuvieron siempre a la altura de lo esperado. La recepción de sus obras se caracteriza, en efecto, por una oscilación entre la favorable, obtenida por las obras más

6 Cacho Viu, 1962; Díaz, 1973; Gil Cremades, 1969; López Morillas, 1980. En Poyán, 1957: II, 30 y ss.

convencionalmente teatrales (las de *boulevard* o las que presentan un juego escénico más elaborado), y la frialdad con que se acogieron sus mejores obras. Nada tiene que extrañarnos esto si repasamos las vicisitudes sufridas por el propio Pérez Galdós[7]. Con todo, sus aportaciones más válidas fueron recogidas, y aprovechadas, por Benavente: trazado sarcástico de algunos personajes, voluntad moralizadora y didáctica en sus primeras obras, adecuación a las circunstancias socio-culturales, buena construcción de unos diálogos escritos con «naturalidad», hábil captación de las miserias y debilidades de la alta sociedad, etc. Desde este punto de vista, y desde el del escénico, que pasaré a indicar a continuación, no resulta descabellado afirmar que es Gaspar uno de los autores más interesantes –con Pérez Galdós y Joaquín Dicenta- del último tercio del siglo XIX.

La concepción escénica de Enrique Gaspar

Ya se ha comentado que si desde el punto de vista temático Enrique Gaspar no rompe con la alta comedia, y no podemos olvidar al respecto que Adelardo López de Ayala será uno de sus valedores y Gaspar reconocerá su magisterio (Poyán, 1957: I, 41-42), en el escénico se muestra decididamente más renovador. No se mueve aquí Gaspar únicamente en un terreno pragmático, sino que tratará de exponer teóricamente las razones que le mueven a introducir (o a proponer dicha introducción) determinadas reformas escénicas (Johnson, 1983: 28-56). Encontramos, en efecto, reflexiones a este respecto en obras narrativas como su *Viaje a Atenas* (1891), en la colección de ensayos y narraciones titulado *Más majaderías* (1889) y en textos como *Soledad* (1887) y *Un problema* (1890). Sin pretender pecar de exhaustivos, podríamos reunir dichas reflexiones en torno a una serie de principios básicos. El primero, la defensa del «realismo» estricto, no del realismo a la española que defendían autores como Tamayo y Baus,

7 Vid. El prólogo a *Los condenados* en Pérez Galdós, 1963.

y que consistiría en combinar la fidelidad al original con la exclusión de éste de cuanto pudiese resultar malsonante, poco estético y –sobre todo- poco moral.[8] En consonancia con esto, al prologar una de sus obras maestras –*Las personas decentes*- en 1890, todavía se siente obligado a defender el desenlace aduciendo que lo que él pretende es hacer una fotografía; afirma al respecto que:

> No sucede lo mismo con el desenlace de la comedia, que acaso algunos juzguen inmoral, viendo que un ladrón, a quien el Código castiga con el presidio, quede impune en el teatro. ¿Pero de debo yo prescindir de la verdad? En una obra docente, ¿cabe un convencionalismo que falsee la misma enseñanza que se trata de deducir? No, y mil veces no. […] Como lo que yo me propongo es hacer la fotografía de un grupo que se llama las personas decentes, no me es posible falsear el modelo, si quiero que los espectadores encuentren el parecido y digan al caer el telón: «Esto va con algunos que conozco».

Nótese como aquí, aun afirmando esta fidelidad al modelo, introduce Gaspar el segundo de sus principios, que le aparta netamente del naturalismo: el carácter «docente» del teatro; afirmará por ejemplo: «El teatro como la humanidad empezó siendo filósofo, se convirtió en crítico y concluirá en moralizador» (1891: 156). Desde esta posición evolucionista, Gaspar afirma que el futuro del teatro estriba en lo que él califica de «comedia social», y que define de esta manera:

> Manera, sentimiento, carácter; he aquí las tres circunstancias que reunidas han de constituir sus fundamentos. Esta es la comedia realista, que algunos juzgan como escuela advenediza y facciosa, y que sin embargo para los que estudian el movimiento de las ideas, debe tener la doble legitimidad del derecho hereditario y del de conquista. No es un género: es una consecuencia.

Para llevar a cabo este ideal de «comedia realista» Gaspar recurrirá a reformar tanto el estilo como las mismas pautas de representación. Aunque estas últimas constituyen el objetivo

8 Vid. Rubio, 1988:632-638. Es fundamental, a este respecto *De la verdad como fuente de belleza en la literatura dramática*, de Manuel Tamayo Baus (1857)

fundamental de este artículo, no me resisto a indicar de qué forma el autor trató de impulsar una auténtica «reforma estilística». Descansará ésta en dos pilares básicos: la substitución del verso por la prosa y la búsqueda de un lenguaje cotidiano que reemplazara el excesivamente retórico y artificioso que se utilizaba en la escena española por aquellos años.

Así pues, Enrique Gaspar tomará parte en el debate sobre la conveniencia de adoptar la prosa en detrimento del verso. Este debate iba creciendo en intensidad en España, según avanzaba el siglo, pues cada vez resultaba más evidente el desfase respecto al teatro europeo. Argüían los defensores del verso no sólo el carácter más «poético» que le confería al texto dramático sino la misma tradición hispana (el teatro del Siglo de Oro muy especialmente). Por otra parte, la persistencia –como ya he dicho antes– de ciertas formas de teatro romántico, y la aceptación de que éstas gozaban no sólo entre el público sino también entre críticos prestigiosos (Sánchez, 1963), se veía reforzada por la existencia de una larga –y nutrida- escuela de actuación muy vinculada al romanticismo teatral. Frente a ellos, los defensores de la prosa, entre los que se alineaba nuestro autor, acusaban al verso no sólo de ser antinatural y por lo tanto de ser incapaz de reproducir con visos de verosimilitud el habla de determinados personajes, sino también de ocultar grandes defectos de construcción teatral. En efecto, se afirmaba que el posible efecto «hipnótico» que el verso ejercía sobre los espectadores, al hacer que éstos estuviesen más atentos a la cadencia y a la rima, servía para sortear escollos argumentales, presentar personajes inconsecuentes y obviar dificultades de toda índole. Bien conocido es, a este respecto, el caso de José Echegaray, cuyas obras producían un gran entusiasmo entre los mismos críticos, entusiasmo que disminuía cuando no podían leerse los textos. De forma muy semejante, Yxart comenta con particular gracejo de qué forma, y gracias a sus indudables dotes poéticas, José Zorrilla era capaz de resolver teatralmente el inicio de *El puñal del godo* (1894: 32).

Dentro de estas coordenadas, Gaspar adoptará una posición claramente beligerante; se deja llevar en este –como en otros– aspectos por la influencia francesa, especialmente desde el momento que uno de sus modelos más admirados, Émile Augier, recurra a la prosa para escribir en 1854 *Le gendre de monsieur Poirier* (Poyán, 1957: II, 66). Hay que sumar a ello el que Tamayo utilice también la prosa en sus piezas de alta comedia, así como en su obra maestra, *Un drama nuevo*, y el que –por motivos prácticos y desde relativamente pronto– muchas de las traducciones de obras francesas se hagan en prosa. Esta beligerancia no excluye, sin embargo, que Gaspar sea un autor de transición; de hecho sus primeras obras están escritas en verso, y a él no dejará de recurrir prácticamente nunca. ¿Las razones? Por una parte, el deseo de conferir más categoría literaria a determinadas piezas (de carácter trágico como *Atila*, 1876), el de ser fiel al original traducido (caso de las dos obras de Àngel Guimerà: *Mar y cielo* y *Judit de Welp*) y, sobre todo, tratar de congraciarse con el espectador medio español mucho más inclinado, pese a todos los pesares, al verso que a la prosa. Un ejemplo de esta toma de posición lo podemos encontrar en el ya citado prólogo a *Las personas decentes* (1890), donde afirma que:

> En España, a mi humilde juicio, venimos desde fecha muy remota confundiendo la dramática con las bellas letras. Nuestras obras teatrales –y en estas nuestras no entran las mías– son verdaderos dechados de retórica […]
> [La rima es el] pecado capital del que emanan los demás errores. En prosa o en verso, la literatura se sobrepone a la acción, la imaginación atropella a la lógica y, hasta en los casos de naufragio, el tropo es el que flota y al que procura asirse el argumento para salvarse

En esa misma dirección, un año antes (en 1889), había publicado en el libro misceláneo *Más majaderías* un artículo titulado expresivamente *Los versos en el teatro*. Afirma allí que, se diga lo que se diga, la fuerza de una obra dramática «radica en la tesis y en el argumento de la obra. Todo lo demás es accesorio». Y más

adelante concluye que si el teatro es reflejo de nuestras costumbres entonces no puede emplear el verso; dice también:

> En las comedias en verso, el auditorio no aplaude jamás el diálogo en que se debaten asuntos ordinarios, por más que en su confección haya invertido el poeta largas vigilias por darle apariencias de facilidad y de realismo; en cambio, el público bate palmas y se entusiasma cada vez que una descripción o una tirada, que el autor suele haber hecho de un trozo, le pone en contacto con el lirismo, que no otra cosa son los monólogos y relaciones que han pasado a la posteridad por boca del vulgo, pero en manera alguna fragmentos de una comedia. (p. 130)

Ahora bien, si la defensa de la prosa como cauce habitual de expresión en el teatro es ya un rasgo positivo de la concepción dramática de Gaspar, su deseo de imponer un lenguaje despojado de retórica, es también muy interesante y se erige en lógico complemento del anterior. Y es que poco o nada se avanza en la búsqueda de un lenguaje acercado a la realidad si la prosa utilizada es una prosa cargada de énfasis y de retoricismo. Gaspar, en consecuencia, emprenderá desde 1867 la búsqueda de esa prosa, con lo que se alejará radicalmente de la utilizada por Echegaray, Leopoldo Cano o Eugenio Sellés (los cuales, por cierto, no tienen reparos en utilizar también el verso en sus obras de tesis o pretendidamente realistas), tal y como ha puesto de manifiesto María Isabel Martín (1981).

Es este un proceso largo y no exento de contradicciones y de vacilaciones. Así, tiene razón Poyán (1957: II, 58 y ss.) cuando apunta que en sus primeras obras en prosa, Gaspar no se diferencia substancialmente de Tamayo, en cuanto se trata en ambos casos de una prosa elaborada, rebuscada incluso y cargada de recursos retóricos; es significativo, al respecto, que en *Más majaderías* haga constar que Tamayo construye sus obras «con sus asuntos titánicos y sin más prosa que la necesaria para que sus obras no sean representaciones mímicas» (1891:136). Yo no sé si me atrevería a calificar sus asuntos de titánicos, pero desde luego no creo que su prosa pueda calificarse de desnuda. En esta etapa inicial, pues, sus personajes peroran de una forma nada natural;

esto se hace más patente cuando el diálogo deviene discursivo y los personajes se erigen en aleccionadores (o «razonadores»). He aquí un botón de muestra de esta prosa inicial de Gaspar, en boca de Miguel, personaje de *Las circunstancias* (1867):

> Soy simplemente una vulgaridad, uno de tantos y tan infinitos seres que viven en el mundo colocados a horcajadas en la línea divisoria del bien y del mal, que rinden un culto hipócrita a la virtud, mientras delincuentes vergonzantes sólo esperan que las sombras del misterio y de la impunidad los cobije para arrojarse abiertamente en los brazos del delito. En fin, no soy un santo… no soy más que… un hombre.

Tratará, desde luego, Gaspar de alejarse de este estilo; proceso que sólo empieza a dar frutos en la década de los ochenta, incluso en comedias de tema poco trascendente, como Lola (1885), de cuyo estilo dice Poyán lo siguiente: «gana naturalidad y sencillez con la inclusión de refranes, frases hechas y una mejor reproducción del habla popular. Además, denota con frecuencia un aire de traviesa ironía que indica seguridad y madurez» (1957: 75). Representa, pues, este estilo el punto de llegada de dicho proceso; un proceso que le lleva a renunciar a recursos propios del lenguaje dramático que le parecen al autor poco realistas. Los monólogos y las conversaciones cruzadas pierden toda su fuerza y sólo el «aparte» continúa siendo utilizado con cierta asiduidad, ya que se revela como elemento imprescindible para llevar adelante elementos capitales de la trama, como las *anagnórisis* y los *quid pro quo*. Sin embargo, la renuncia a los monólogos obliga a situar los momentos discursivos –necesarios para desarrollar la *tesis* a la que el autor no renuncia en ningún momento– en los diálogos, lo que produce en algunos momentos una sensación de exceso de didactismo. Y es que el monólogo, por convención y hábito, predispone el espectador a una ruptura de la acción, ruptura que el personaje aprovecha para reflexionar o para comunicar algo… En cambio, que dos (o más) personajes se intercambien –en el interior de una conversación que se pretende convencional– elementos elaborados de doctrina, no deja de producir un efecto de sorpresa cuando menos. Sumemos

a esta sensación el que Gaspar trata de reproducir un lenguaje lo más sencillo posible, y basado no tanto en el de las capas populares (que gozaba de una cierta tradición teatral gracias a los sainetes) como en el de una burguesía que hasta el momento sólo había aparecido en el teatro con un lenguaje fuertemente influenciado por la tradición bretoniana o romántica. Los resultados, pues, no dejaron de ser irregulares; por ejemplo, el rechazo al retoricismo se convierte en bastantes obras en un rechazo a los parlamentos largos o mínimamente elaborados. De aquí que Yxart al juzgar el estreno de una de las obras maestras de Gaspar (*Las personas decentes*, 1890) lo hace en términos como los siguientes (1894: 173):

> Un diálogo tan breve y conciso, en el cual cada interlocutor apenas tiene más allá de una frase o de una línea impresa; una conversación seguida, continua, sin que se interrumpa con situaciones marcadas, con pausas solemnes, con actitudes definidas o agrupaciones teatrales, requería introducir todo el movimiento, todo el color, todas las vibraciones y ondulaciones que le dieran variedad, no en estas u otras frases salientes, esto es, dramáticas (que no las había) sino en todas, en la conversación misma, rápida, viva, vibrante, nerviosa, variada (1899:173).

Voluntad de reforma escénica

Si, de alguna forma, Gaspar puede ser tildado de poco afortunado al tratar de dar forma dramática a su concepción de lo que debería ser un lenguaje dramático realista, una cosa muy distinta es lo que sucede en el terreno escénico. No se le escapaban, en efecto, a este autor, los males de que adolecía una concepción escenográfica caduca, y donde el realismo, cuando se pretendía alcanzarlo, quedaba reducido a unos trazos más o menos pintorescos, es decir: a buscar una mayor propiedad y fidelidad en vestuarios y ambientación, sin que ello supusiese reforma alguna de la forma de interpretar o, incluso, de la concepción global del espacio escénico. A este respecto, conviene tener

en cuenta que la inmensa mayoría de las decoraciones se realizaban de acuerdo con pautas pictóricas, y los escenógrafos eran, en consecuencia, «pintores escenógrafos». (Vid: Bravo, 1986 y Arias, 1991). Naturalmente, lo costoso –tanto a nivel económico como de tiempo– de este tipo de decorados, cuya lentitud de elaboración contrastaba además con la rapidez con que se cambiaban las obras en cartelera, obligaba a un aprovechamiento máximo de los decorados existentes en el almacén. Los resultados no podían, en consecuencia ser sino chocantes, y no sólo por lo vetusto de muchas decoraciones sino también por la inadecuación entre texto y decorado. El hecho de que el teatro fuese, en buena parte, de ambiente histórico por lo menos hasta mitad del XIX hacía más chirriante este desajuste cuando de lo que se trataba era de «vestir» una obra de ambiente contemporáneo. Como apunta el crítico del Diario Mercantil de Valencia el 12 de noviembre de 1855: «Veía cosas nunca vistas y de las cuales sólo suelen ofrecer ejemplo los teatros de granero: veía edificios góticos en tiempos de los mártires. Veía la vegetación de los trópicos aclimatada en la Mancha. Veía columnatas de pórfido y lápiz–lázuli en la antesala de un empleado de correos».

Es contra esta rutina, todavía imperante en su época, contra lo que Gaspar se alza. Y lo hace, como ya he dicho, con energía y dejando las cosas muy claras desde el principio. Así, en el relato *Soledad*, al referirse a un escenario «ideal», lo hace con una notable precisión y claridad de ideas (1887: 399):

> Así, por ejemplo, en vez de las bambalinas coloradas bajo las cuales se desarrolla la acción en nuestras comedias […] había un techo en perfecta relación con el decorado de la sala. Las tradicionales puertas, que con sus colgaduras de horchatería, parecen por lo raquíticas, comparadas con la altura de la decoración más que puertas pequeñas taburetes arrimados a la pared, eran allí espaciosas aberturas con cortinajes hechos por el tapicero a medida. Tampoco como hoy acontece, se pasaba a las dependencias interiores por entre bosques de construcciones urbanas inscritas en el mismo domicilio […] El menguado forillo de corredor, blanco con guardapolvo negro si la casa no es rica, o de intercolumnio gótico en cuanto a los personajes bailan, había sido

> reemplazado por una antesala espaciosa con suspensiones, alfombras, bronces y pinturas.

Volveré más adelante sobre este texto. Baste aquí, de momento, con advertir cómo todavía en 1887 aparecían esas columnatas góticas que denunciaba el crítico en 1855, y cómo Gaspar denuncia la falta de «techo» en los escenarios, elemento éste fundamental como indicio de la aceptación del criterio teórico de la «cuarta pared», que supone no sólo una determinada forma de actuar sino también de construir el espacio de forma coherente en todas sus partes y no dependiendo tanto del punto de vista de los espectadores. Igualmente, el deseo de dotar a la antesala de «alfombras, bronces y pinturas» revela que nuestro autor defiende, ante el predominio de lo pictórico y lo figurado por lo que a los elementos de atrezzo y mobiliario accesorio se refiere, el que se trate de objetos corpóreos realmente existentes. Sólo desde esta concepción se explicarán alguna de las acotaciones que veremos más adelante.

Pero veamos de qué forma Gaspar tratará de convertir en «teatro» real lo que de narración utópica había en *Soledad*. Por supuesto, no se conformará, como tantos otros autores, con simples acotaciones del tipo «Sala modestamente amueblada» o «Interior de casa burguesa». Bien al contrario, al igual que otros muchos autores adscritos a las corrientes realistas finiseculares, intenta precisar al máximo no sólo el ambiente escénico sino también los elementos que lo conforman e, incluso, las texturas y tonos de los materiales con que se construyen. Creo que dos o tres descripciones de espacios pueden servir de ejemplos a este respecto:

> Despacho de Miguel. Gabinete reducido con una puerta grande al foro y dos pequeñas al lado izquierdo. En primer término de la derecha una chimenea encendida y delante de ella, una mesita escritorio con un sillón en cada uno de sus testeros. El segundo término del mismo lado, le ocupa una estantería con protocolos archivados, lo que, según la práctica establecida, están todos idénticamente cosidos, de modo que se confundan entre sí los de un mismo volumen. El res-

> to del mueblaje en armonía con la habitación y distribuido del modo más conveniente a la sucesión de las escenas. (*Las circunstancias*; acotación inicial).
> Comedor en casa de Antonio. A ambos lados de la puerta del fondo, dos aparadores de encina. Mobiliario de la misma madera tapizado de cuero de Rusia. En el centro, una mesa y sobre ella, pendiente del techo una gran lámpara. Puertas laterales, chimeneas, jardineras con plantas y flores, alfombras y colgaduras. Los muros, pintados al óleo con representaciones de naturaleza muerta y paisajes, y en los intersticios candelabros, estatuetas y jarrones. (*El estómago*; acotación inicial).
> Despacho de Antonio. En primer término y arrimada a un lienzo de pared, una papelera antigua estilo Luis XV, con una tapa de escocia o mediacaña que sube y baja por medio de correderas y cierra de golpe como una guillotina. Un par de mesas de tresillo con naipes y luces. Lámparas encendidas en diversos puntos de la escena. (*Las personas decentes*; acotación inicial).

Si tenemos en cuenta que el primer texto data de 1867, el segundo de 1874 y el tercero de 1890, podremos apreciar con qué rapidez Enrique Gaspar va asimilando esa nueva concepción escenográfica que en Francia estaba surgiendo casi contemporáneamente. Con mucha más rapidez, desde luego, que la reforma estilística antes indicada. Por desgracia, esa claridad de ideas iría a chocar de forma frontal con la rutina de los escenógrafos a quienes se encargaba el montaje de sus obras (y, supongo, con los problemas económicos que conllevaría el montaje «realista» de espacios burgueses). Yxart es al respecto quien mejor sabe apreciar la contradicción entre lo que las acotaciones indican y las soluciones escénicas, híbridas cuando no abiertamente conservadoras; así, en su crítica ya indicada al estreno en Barcelona de *Las personas decentes* se refiere a la escenografía en los siguientes términos (1894: 172):

> En el proscenio aparecía una decoración cerrada, con algunos muebles flamantes y de verdad, como reclamo de un tapicero, colocados bajo la primera batería de luces, ni más ni menos que en los grandes mostradores de aparato. Aquel era el despacho de don Antonio, convertido en saloncito de tresillo, en noche de recepción, y ocupado por las mesas de juego con naipes y velas encendidas. Pero si en este primer término todo

aparecía real y corpóreo y de última moda, ofrecía un contraste con el fondo, con la tela visiblemente pintarrajada de los bastidores y con otros muebles, consolas, espejos ó lámparas y candelabros de guarda-ropas, de un gusto detestable y de una moda tan atrasada que ya no resultaba de ningún tiempo: era ese mobiliario del primer Imperio ó de la Restauración, ambiguo é indeterminado, propio del teatro de Scribe, que después de haber desaparecido del escenario del mundo, se perpetúa aun en el escenario del teatro. El desentono, la falta de harmonía no podía ser mayor; dejaba en los últimos términos, como un vacío, como un espacio convencional, que ya robaba desde luego todo parecido de vida real á la obra. Los actores se apresuraban á atravesar aquel fondo, como un medroso desván, para venir a colocarse de pié junto á las baterías, y cerca de los pocos muebles de verdad, más en consonancia con su traje.

De la escenografía a la actuación

En el relato *Soledad* ya citado, Gaspar continuaba desgranando las características que había de tener –escénicamente hablando– ese teatro «nuevo» con que soñaba. Así, al referirse a la actuación, podemos leer lo siguiente (1887: 399-400):

Otra de las reformas que gustó mucho fue que al descorrerse la cortina no aparecieran los dos interlocutores de ordenanza contándose sus cuitas, uno enfrente del otro, a grito pelado y en el centro matemático de la escena, sino que uno de ellos, como dueño de su casa, leía el periódico tendido en una silla diván delante de una chimenea relegada al fondo, mientras el otro, huésped del primero, sentado ante un velador, se confeccionaba unos cigarrillos de papel para la provisión del día. Por supuesto, cada uno en un extremo distinto y vuelto de espalda, porque había desaparecido el sofá clásico paralelo a la batería que da a la decoración el aspecto de una sala en sábado, cuando se separan todos los muebles de la pared, y en el que se desenvuelven las más arduas situaciones de la obra. Notábase que los artistas procuraban estar siempre ocupados ya en hojear un libro, ya en cortar tallos de flores para colocarlas en vasos, ya en trabajos de adorno o en pasatiempos sin importancia; porque en realidad nada es tan ridículo como las manos de nuestros actores, con las que no hacen nada en el transcurso de la comedia si no es agitarlas en los momentos dramáticos o colocarlas en los normales en el estómago si es mujer, y repartirlas si es hombre entre la solapa del gabán y el bolsillo del pantalón.

No se trataba, desde luego, de una apreciación exagerada. Ni mucho menos: un repaso a textos de ambientación burguesa, como pueden ser los de la «alta comedia» o –incluso– los melodramas de Echegaray, nos ofrecería suficientes ejemplos de ello. No es este el caso de Enrique Gaspar. Ya en sus primeras obras, se preocupaba mucho de conseguir ese efecto de realidad apenas se levantara el telón. Incluso en las obras que no podemos calificar precisamente de tesis, es decir: aquéllas en las que no predomina la voluntad moralizadora, nuestro autor no descuida estos aspectos. Los ejemplos podrían multiplicarse, y desde fechas relativamente tempranas, pues ya en 1868, en una de sus primeras obras maestras (*La levita*) no sólo incide en la concepción escenográfica antes apuntada, sino que sitúa a los personajes de acuerdo con lo acabado de indicar:

> Sala reducida con puertas en el foro, primero y segundo término de la izquierda, y dos balcones en los equivalentes de la derecha. Delante de la primera puerta lateral, una mesita velador con recado de escribir. Sillería tapizada de damasco; portiers, alfombra de fieltro, y demás accesorios con ese sello de heterogeneidad que caracteriza los mueblajes de alquiler:
> Emilia repasando la libreta del gasto diario e Isabel poniéndole el bolsillo del pecho a una levita de su padre, con un retal de gro muy lleno de colorines.

Naturalmente, esta disposición será la que encontremos en sus mejores obras. En efecto, la acotación inicial de *El estómago* (1874) concluye así: «Mercedes de frente al público, da su derecha a Hilario, Antonio de espaldas al espectador, da la suya a Laura». Mientras que la de *Las personas decentes* (1890) se cierra con: «Ramón y Norberto haciendo un ecarté. Manuel y Diego viéndoles jugar. Juan y Antonio en el lado opuesto, leyendo periódicos». Nótese aquí cómo sabe el autor disponer especialmente seis personajes, de forma que creen la impresión, fundamental para el desarrollo de la obra, de tratarse de una situación habitual y normal entre personajes que se conocen lo suficiente como para que el anfitrión permita que su despacho se vea con-

vertido (por las razones que en su momento se aducen) en sala de estar.

Pero no se trata sólo de que los personajes de la impresión de realidad en el momento en que se levante el telón,[9] sino también de que a lo largo de toda la representación se eviten poses y gesticulaciones convencionales, así como la tendencia a convertirse, ora en histriones (para representar dramas históricos o melodramas), ora en bustos parlantes cuando de lo que se trataba era de conversar civilizadamente o exponer tesis. En este sentido, el que Antonio se siente y almuerce en escena dando la espalda al público en una obra de teatro que tiene el nada poético título de *El estómago*, y que data de 1874, no es en absoluto una casualidad. La gran lámpara que pende de un techo que es de suponer que Gaspar hubiese deseado ver convertido en realidad escénica, unos personajes que almuerzan mientras hablan (o, mejor, que hablan mientras almuerzan), y un personaje que hace ambas cosas dando las espaldas al público asistente servían para crear esa deseada impresión de realidad. Y es evidente que aquí los actores no podían recurrir a ninguno de los hábitos y costumbres teatrales: era necesario comer de la forma más educada posible, como corresponde a personajes de la alta sociedad, y uno de ellos tenía además que lograr armonizar sus movimientos de forma que cada

9 Hay que tener en cuenta que en todos los casos esta disposición de los personajes tiene implicaciones no sólo espaciales sino también en orden a la actuación. En efecto, los actores se ven así obligados a tener que hacer una serie de gestos, más o menos complejos, antes de empezar el diálogo. Frente a los personajes que empiezan a hablar apenas se levanta el telón, esos segundos de silencio que el autor logra sirven, como es evidente, para aumentar el efecto de realidad y para introducir –aunque sea tímidamente– el efecto de *cuarta pared* pretendido por el teatro naturalista, con Antoine a la cabeza (Bablet: 1989: 105–138). En efecto: los espectadores tienen tiempo para observar la habitación y los personajes antes de que éstos empiecen a dialogar. Como se apunta más adelante, la energía con que Gaspar defendió –y difundió– estos avances hizo mella en autores contemporáneos suyos, como Eugenio Sellés quien –con el ardor del neófito, o poco menos– propone que ese tiempo inicial sin diálogo llegue al minuto y medio (propuesta más propia del teatro actual que de una obra escrita… en verso). Encontramos en efecto, en la acotación inicial de *Las esculturas de carne* (1883) la siguiente acotación: «Benigno y Miguel tienen respectivamente en las manos periódicos que leen en silencio. En esta actitud muda permanecen desde que se alza el telón durante un minuto a minuto y medio de pausa».

vez que emitiese la voz los espectadores pudiesen oírle sin que perdiese credibilidad el hecho de no poder ver al público…

Esta preocupación que se manifiesta en todas sus obras, adquiere tintes muy particulares en dos de ellas: *Don Ramón y el señor Ramón* (1869) y *Los niños grandes* (1871). Escritas ambas en fechas muy tempranas, son por ello doblemente significativas. Es la primera de ellas una comedia de tintes moralizadores y que incide en un tema particularmente espinoso en aquellos años revolucionarios: el lugar que cada uno debe ocupar en la sociedad. Para que esto quede teatralmente en evidencia, Gaspar recurre al diferente comportamiento entre Don Ramón, magistrado, y el señor Ramón, carpintero de profesión; las diferencias no son –sin embargo– tanto de prejuicios (la hija del primero va a casarse con el hijo del segundo) o económicas (el segundo es un artesano acomodado), como de cultura. Por ello, cuando el carpintero invite a comer a su futura nuera, cometerá toda una serie de indelicadezas y groserías. Terreno abonado para la exageración y el histrionismo, defectos que trata de evitar el dramaturgo mediante las instrucciones muy precisas que emanan de sus acotaciones. Instrucciones que se refieren tanto a las discordancias «escenográficas», como a una serie de gestos y movimientos que revelan la torpeza del carpintero:

> El teatro representa uno de los cuartos interiores de la casa del Sr. Ramón. Puertas laterales y en el foro, algunos lienzos de la pared adornados de herramientas y útiles de carpintería. Casi en el centro del proscenio, una camilla, con su mantel, vajilla ordinaria, dos cubiertos de plata, una botella de vino, un jarro de agua, dos vasos y un plato con aceitunas. El resto del mueblaje en perfecta armonía con el carácter general de la habitación. (Acto segundo, acotación inicial).

Nótese aquí la ironía que emana de la última frase: la mezcla de cuarto de trabajo y comedor, de vajilla ordinaria y cubertería de plata, revelaría al primer golpe de vista (y siempre que el escenógrafo se hubiese tomado la molestia de seguir las instrucciones del autor) la incoherencia, la «desarmonía», del espacio y del personaje; que el resto de los muebles estén «en perfecta armonía» con este

carácter no es sino una forma elegante de insistir en la incoherencia global de sala y situación.

A lo largo de las escenas cuarta a séptima, en las que se desarrolla la comida del carpintero y de la joven Clotilde con todo lujo de detalles, menudean acotaciones que tratan de expresar a través de la gestualidad cuáles son los límites de comportamiento del primero. Algunas de ellas tratan de marcar unas pautas de actuación generales:

> [El señor Ramón] se escancia un vaso de vino que apura de una vez; y desdoblando un servilleta muy tiesa se limpia con ella repetidas veces, teniendo presente dejarla caer a menudo en el transcurso de la escena, y recogerla después de pisotearla, para que al poco rato tenga toda la apariencia de una rodilla.

O esta otra: «El señor Ramón se pone a comer, tomando las almejas con los dedos, dejando las conchas sobre el mantel y bebiendo vino sin parar». En cambio, también las hay que tratan –a través de un gesto puntual– de reforzar esta imagen de hombre desaliñado y de bastos modales. Ni que decir tiene que éstas son, como mucho, las más interesantes ya que contribuyen a dotar de credibilidad al personaje más allá de las tentaciones a la sobreactuación que pueda tener el actor encargado de representarlo: «Metiendo en la cazuela la misma cuchara con que se come y disponiendo a servirla arroz con ella». «Echa el vino [del vaso de Clotilde] en su vaso y llena de agua el de Clotilde». «Queriendo tomar una [aceituna] con el suyo [su tenedor] y desparramándolas todas».

Puede pensarse, y no sin falta de razón, que todas estas acotaciones no se apartan tanto como yo afirmo de lo puramente cómico; es decir, que lo que Gaspar pretende no es otra cosa que hacernos reír. Tal objeción, sin embargo, hace aguas ante acotaciones como la extensísima que encabeza el segundo acto de *Los niños grandes*. No hay en esta obra, ni mucho menos, pretensiones aleccionadoras como las de la obra anteriormente citada; a lo sumo, una amable sátira contra los que desean –y buscan– reconocimiento social a cualquier precio. Gaspar teatraliza

esto de una forma particularmente brillante: poniendo en evidencia el paralelismo existente entre los comportamientos infantiles y los (supuestamente) adultos. Dado que la obra transcurre en las más altas esferas sociales, el segundo acto se desarrolla en el transcurso de un baile de sociedad. Nos encontramos ante una larga única escena con todos los personajes presentes de forma constante en el escenario, intervengan o no. Todo un reto para unas normas de actuación poco habituadas a esto; por ello, el autor se muestra particularmente insistente en sus indicaciones. No se trata de ridiculizar o hacer reír (para esto hubiese bastado encadenar unas pocas bufonadas) sino de lograr que el escenario parezca realmente un salón de la alta sociedad:

> Un vasto y elegantísimo salón en casa del Conde dispuesto para el baile. Profusión de espejos con grandes candelabros en los intersticios. En sitio conveniente la orquesta. Por el fondo se divisan otras habitaciones no menos lujosas.
>
> Escena única. La Condesa, Luisa, Felipe, González, León, el Conde, Zacarías, Rosita, Ramoncito, Adolfito, Señoras y caballeros, niñas y niños.
>
> Casi todos los caballeros ostentan condecoraciones a excepción de Felipe. Adolfito luce también su medalla. Al levantarse el telón, los niños bailan los últimos compases de un wals, y acto continuo van a sus asientos respectivos. Los demás convidados, divididos en grupos y formando semicírculos sostienen en los suyos animadas conversaciones. Cuiden mucho los directores de dar a este cuadro la mayor animación posible sin que degenere nunca en confusión, haciendo que las figuras vengan oportunamente y sin violencia a decir sus versos por los primeros términos y ocupándolo en algo cuando no jueguen en la acción. En resumen, imprímase la mayor verdad posible, teniendo en cuenta que se trata de una escena única en que intervienen más o menos directamente todos los personajes mencionados. Los caballeros pasan de unos grupos a otros; las señoras ríen y coquetean con ellos; los niños, juntos en su mayor parte, se libran con las niñas a pasar tiempos infantiles; los dueños de la casa hacen los honores recorriendo los diferentes términos del salón, y multitud de criados, unos de frac y otros de gran librea, ofrecen a los concurrentes, en bandejas de plata, dulces, helados, pastas y refrescos. Al terminar el wals, hay un pequeño movimiento; algunas señoras

> acarician a los niños, las madres componen el traje de sus hijos; los caballeros buscan a algunas niñas felicitándolas; pero poco a poco el orden se restablece, y ocupando cada cual su sitio se da comienzo a la acción.

Más que de una acotación convencional, podría pensarse que nos encontramos ante un auténtico «guión» donde nada hay dejado al azar. Insiste Gaspar, en efecto, en la «verdad» de los movimientos de conjunto, para lograr así crear un decorado de idas y venidas, cuchicheos y comentarios sofocados, etc. Pero indica también de qué forma («oportunamente y sin violencia») han de pasar los actores que hayan de hablar a primer término, para poder ser así escuchados con comodidad por los espectadores. Esta visión de conjunto, casi «cinematográfica», nos tiene que hacer pensar forzosamente en la habilidad de quien, al menos en su primera época, puede ser considerado con toda justicia aventajado seguidor de la voluntad crítica y de las ideas escénicas de Gaspar; me refiero, claro está, al Benavente de *Gente conocida* (1896).

Insisto no sólo en la novedad que implican este tipo de acotaciones (recuérdese que *Los niños grandes* es de 1871), sino también en su visión de conjunto y en la perfección técnica con que Gaspar sabe dotar a sus acotaciones. Esto último salta a la vista si comparamos la anterior acotación con otras de autores contemporáneos que se movían en una órbita semejante. Es el caso del ya citado Eugenio Sellés, quien en una de sus obras más famosas –*Las vengadoras* (1884)– sitúa la acción del primer acto en el vestíbulo del Teatro Real de Madrid. Sellés, sin embargo, deja mucha más libertad al director de escena:[10]

---

10 Incluso en nota a pie de página, Sellés se muestra comprensivo con los problemas que pudiesen tener los directores de escena: «En los teatros donde, por cualquier circunstancia, no se pueda representar esta decoración exactamente imitada del vestíbulo del Real, será substituida por una que represente el foyer de un teatro indeterminado. Asimismo, las compañías dramáticas de escaso personal quedan autorizadas para suprimir en la representación algunas de las figuras que aparecen en estas primeras escenas; sus frases, si las tuvieren, serán distribuidas apropiadamente entre los demás personajes». Nos encontramos, pues, ante un «realismo acomodaticio» (se es realista si las circunstancias lo permiten; si no, se hará lo que se pueda) a bastante distancia del propugnado por Gaspar.

> Salón de ingreso del teatro de la Ópera de Madrid. Al levantarse el telón aparecen ya colocados en los extremos opuestos las siguientes personas: Lola y Virtudes sentadas en un grupo a la izquierda, La Condesa, La Marquesa, el Marqués y tres Caballeros forman grupo a la derecha. Unos sentados, otros en pie para no dar monotonía al cuadro. En el centro pasean, asidos del brazo, el General y Lord Raymond. En las puertas de entrada del teatro Ugieres. Algunas personas que de cuando en cuando salen de la sala del teatro, atraviesan la escena saludando a sus conocidos, sin hablar, y se van. Algún lacayo que entra de la calle, donde se supone que espera a sus amos.

Fijémonos además en la palabra clave de toda la acotación: «cuadro». Se trata, en efecto, de un tableau, del mismo estilo de los que construían otros autores (los cuadros de los finales de acto de Echegaray son particularmente célebres[11]), y que naturalmente poco tienen de veristas. Los grupos, lejos de formarse naturalmente al acabar una acción que estaba desarrollándose antes de levantarse el telón (el vals infantil), ya están perfectamente formados cuando se levanta éste y sólo tienen que «animarse» y ponerse a hablar siguiendo un turno preestablecido. Por otra parte, nada nos dice Sellés de lo que hacen los personajes mientras no hablan; esto lo deja en manos de la habilidad, o de una rutina como se prefiera, de cada uno de los actores.

Por supuesto, esta concepción escénica de Sellés le lleva a disponer el final de ese mismo acto también en forma de «cuadro». La convención, nada realista, de este tipo de final que mantiene a los personajes inmóviles en posiciones muy acusadas mientras baja el telón, la trata de superar «realísticamente» Sellés mediante su avance desde el foro (donde se encuentran las puertas que se suponen que comunican con la sala) hacia batería:

> Cuando se dice que empieza a salir la gente, se abren las puertas del fondo y aparecen por ellas grupos de señoras y caballeros elegantes saliendo del teatro. Al abrirse la puerta viene de adentro el sonido débil

11 Ha aquí el, a guisa de ejemplo, el *tableau* final de *O locura o santidad* de Echegaray: «Queda [Lorenzo] cerca del gabinete, entre los loqueros, Eduardo, don Tomás y Bermúdez, que le sujetan. Inés, contenida por las mujeres y en primer término, tendiendo hacia él los brazos. Telón» (Echegaray, 1964:444)

> como lejano del Adio de *La Traviata*, que se supone cantado en el teatro. A su compás van saliendo majestuosamente Teresa, Lola y Virtudes poniéndose sus abrigos. El General, Luis y Lord Raimond se disponen a salir también por otro lado. Para hacer el cuadro, ningún personaje debe desaparecer del escenario mientras no caiga el telón, que baja despacio.

Esta debilidad de los dramaturgos españoles por el *tableau* final de acto o de obra (debilidad, todo hay que decirlo, compartida por buena parte del teatro europeo pre-naturalista) también la rechazará abiertamente Gaspar en sus obras de madurez. Y no sólo a nivel escénico, sino incluso a nivel de trama. Yxart, en la crítica a *Las personas decentes* tantas veces mencionada hace constar al respecto (1894: 174–175) que:

> Los actos terminaban también de golpe, sin ningún *tableau* que lo advirtiese: era que los interlocutores se salían, o que daban orden de correr el telón sin más. Y esto no basta: nuestro público aplaude rara vez a la terminación de un acto todas las bellezas ó emociones anteriores ya resumidas, ¡ah, no!: necesita una belleza final, una emoción final para que se acuerde de aplaudir todas las demás; para que resuma y condense en una palmada las calladas é intimas fruiciones anteriores… si es que las tuvo. Y como no hallaba quien le diese la señal, permaneció callado hasta que, por fin, en cuanto hubo un personaje que dijo algo más que dos líneas seguidas, algo que ya parecía un discurso, una declamación, una tirada poética con su correspondiente metáfora y algún recuerdo a la luna, entonces estalló.

La renuncia a los *tableaux* finales le lleva a disponer en algunas obras la acción como continua. Baja el telón, cierto, pero cuando vuelve a levantarse nos encontramos con la acción en el punto mismo en que la dejamos. Es esto lo que sucede por ejemplo en *La huelga de hijos* (1893), donde al comenzar el Acto segundo leemos: «Todos ocupan la misma situación que al finalizar el acto primero, del que el segundo es prosecución inmediata»; indicación que se reitera al comienzo del tercero, por supuesto. Es evidente que Enrique Gaspar se resiste a los «cuadros» no sólo por lo que de convencionales, y antirrealistas tienen, sino también porque en ellos se deja la puerta abierta a

los hábitos histriónicos de los actores, más avezados a actuar de forma cómica o melodramática que a buscar una interpretación realista. En efecto, los autores –sabedores de los gustos y costumbres de los actores- dejaban campo abierto a su lucimiento con acotaciones como ésta, que cierra *El gran Galeoto* (1881) de Echegaray (Hoddie, 1989: 265):

> Hace el movimiento de llevarse a Teodora en brazos, desafiando a todos con la mirada y el ademán; D. Severo y Pepito en primer término, en la actitud que se crea conveniente.

Volvemos a encontrar aquí la disposición sobre el escenario de los actores para crear un foco de atención muy concreto (el que forman la pareja Ernesto y Teodora), así como una evidente libertad interpretativa contenida en la última frase: «en la actitud que se crea conveniente». La oposición de nuestro autor hacia estas «libertades» interpretativas se manifiesta en las acotaciones de diversas obras, como éstas de la escena quinta del acto segundo de *La huelga de hijos*:

> María y Juan al reconocerse experimentan una dolorosa impresión que los artistas cuidarán de no traducir por ningún movimiento nervioso, sino sencillamente por una alteración profunda de su fisonomía. Los dos cambian una inclinación de cabeza, y ella vuelve a salir al balcón para reponerse, sin testigos, de aquella terrible lucha de breves segundos.

«Ningún movimiento nervioso», «alteración profunda de su fisonomía», «terrible lucha de pocos segundos»…Tal insistencia del autor pone de manifiesto la poca confianza que tenía en la capacidad interpretativa «real» de los actores de su época. Es verdad que tales principios no eran sino los que –desde diferentes tratados teóricos[12]- se recogían como la mejor forma de manifes-

12 Vid. Jesús Rubio, 1988. En este artículo podemos encontrar, sin embargo, afirmaciones de tratadistas que contrastan de forma más o menos abierta con la concepción teatral de Gaspar. En efecto, el realismo estuvo sujeto –como modelo teórico interpretativo– a los condicionantes del concepto de «realismo a la española» (vid. supra) y a las convenciones que hacían de la interpretación un arte esencialmente intuitivo y emocional; así lo afirmaba Vicente Joaquín Bartús en su célebre *Curso de declamación* (de 1833, pero con una tercera

tar ese realismo tan anhelado como difícilmente alcanzable. En este sentido, sólo un actor –y a la vez director de escena- parece haber sintonizado con las directrices teatrales emanadas de las obras de Gaspar. Me refiero, por supuesto, a Emilio Mario,[13] sobre cuya labor poseemos un importante artículo de Roberto G. Sánchez (1984). Defensor del teatro de este autor y del de Pérez Galdós, es posible que sus esfuerzos renovadores se vieran –como afirma Sánchez (1984: 276-277)– lastrados por una voluntad de no romper con el público habitual de teatro; no olvidemos que, al fin y al cabo, no era sólo director de compañía sino también empresario de un teatro tan importante como el madrileño de la Comedia y que tenía que equilibrar sus deseos de renovación con la necesidad de gestionar una empresa cuyo objetivo no era tanto renovar el panorama teatral español como obtener beneficios. Pese a esto, el estilo interpretativo impuesto por Mario será fundamental para explicar no sólo el éxito del teatro de Pérez Galdós sino también el de Benavente. Que las obras de este autor se impongan con tanta facilidad no hubieses sido posible sin la labor «educadora» de Emilio Mario, y ésta a su vez –creo– no hubiese podido ir adelante sin contar con las obras y las ideas teatrales de Gaspar. La mejor prueba de ello es esta extensa cita de Sánchez (1984: 266); encontraremos en ella muchísimos puntos de contacto con lo que, referido a Gaspar, he expuesto más arriba. Y esto, es evidente, no se trata de una coincidencia.

> En especial se preocupó Mario por la verdad en la *mise en scène*, poniendo cuidado particular en el decorado, el mobiliario y el vestua-

edición en 1865). En 1890, por su parte –aunque desde una estética muy diferente– será Sebastián J. Carner en su *Tratado de arte escénico* quien afirme algo análogo.

13 Emilio Mario fue el nombre artístico del actor andaluz Mario López Chaves (Granada, 1838–Madrid, 1899). Formado en la compañía de Julián Romea, a partir de los años sesenta trabajó con otros actores de la misma escuela, como Teodora Lamadrid, Joaquín Arjona o José Valero. Desde 1875 arrendó el teatro de la Comedia, en el que permaneció bastantes años, con excepción de un breve período en el teatro de la Princesa. En el 1898 pasó al Teatro Español. Fue también profesor honorario de Música y Declamación en el Conservatorio madrileño.

rio. Él mismo se ocupaba personalmente de la tramoya, desdeñando telones pintados e insistiendo en un decorado sólido y practicable, con puertas y ventanas de verdad. En cierta comedia ponía en escena un surtidor que realmente echaba agua y un carruaje con su caballería viviente. Cuando la obra se desarrollaba en un ambiente lujoso estaba en todo «en el tono y el matiz de las sedas, rasos y terciopelos; en los juegos de tapices y cortinajes, en minucias de bordados y pasamanerías» (Deleito y Piñuela, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, s.f., p.158).

Son varias las anécdotas que reflejan su preocupación por el detalle y su afán por llevar a la escena la verosimilitud. «Con Mario desaparecieron los pollos de cartón, los jarros de madera y purpurina, las botellas y platos vacíos, para dar lugar a comidas de 'veras'» (Deleito, ibid.). Si se trataba de una obra de gran mundo «exigía el mayor cuidado en la indumentaria de los actores, soltura y dicción para vestir el frac o la levita y elegancia y lujo en las *toilettes* de las actrices» (Deleito, ibid, p. 157). Por otra parte acudía al Rastro para comprar trajes viejos y raídos cuando éstos venían al caso.

Rechazaba la acostumbrada colocación de personajes en escena, queriendo acabar con viejos convencionalismos en favor de una nueva naturalidad. Era enemigo de la declamación engolada. En cierta comedia «para dar, sin duda, más relieve al protagonista, hablaba en voz tan tenue que era imposible oírle ni aun desde las primeras filas de butacas» (Augusto Martínez Olmedilla, *Los teatros de Madrid*, 1947, p. 206).

Es evidente que éste era el tipo de actuación que Gaspar deseaba para su teatro. Un tipo de actuación, en efecto, bien diferente al que tuvo que soportar en muchas ocasiones (Yxart, 1894: 173–174). Como es obvio, al no estar constreñido el autor por los condicionantes económicos del empresario de sala y compañía, podía ir más allá que éste, mostrarse más exigente con sus acotaciones. La sintonía entre ambas propuestas, sin embargo, resulta evidente y creo que desde 1875 (año en que Mario se hace cargo de la compañía del ya citado teatro de la Comedia) ambos marchan por caminos semejantes. Será un camino repleto de obstáculos y en el que tendrán pocos, muy pocos acompañantes. Sólo a partir del cambio de siglo, cuando Gaspar ha dicho ya prácticamente adiós a la escritura escénica,

podremos empezar a considerar habitual lo que en los setenta era «normal» en las obras de este autor. Los actores, en efecto, «darán la espalda» al público, y éste –poco a poco– empezará a aceptarlo sin demasiadas protestas. La lentitud con que se adoptó en España una concepción teatral como la que defendió Gaspar, explica un desfase que –según avance el siglo XX– no hará sino incrementarse: no podemos olvidar, en efecto, que en 1887 Antoine había abierto las puertas a una renovación mucho más profunda de la escena europea.

Bibliografía

AA.VV. (1968): *El teatro en la época realista y el actor Julián romea*. Murcia: Ayuntamiento.

ALAS, Leopoldo (1890): *Rafael Calvo y el teatro español*. Madrid.

ÁLVAREZ ESPINO, Rafael (1876): *Ensayo histórico crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días*. Cádiz.

ARIAS DE COSSIO, Ana Mª. (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.

BABLET, Denis (1989): Le décor *de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: C.N.R.S.

BESER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.

BLANCO GARCÍA, Francisco (1908-1912): *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid.

BIEDER, Michael E. (1981): «The Modern Woman of the Spanish Stage: the Contribution of Gaspar and Dicenta». *Estreno*, VII. 25-28.

BRAVO, Isidre (1986): *L'escenografia catalana*. Barcelona: Institut del Teatre.

BUENO, Manuel (1909): *Teatro contemporáneo*. Madrid.

CACHO VIU, Vicente (1962): *La institución Libre de Enseñanza I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*. Madrid: Rialp.

CANALS, Salvador (1902): «Enrique Gaspar». *Nuestro tiempo*, IX. 377-392.
CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre*. Paris: Bordas.
DÍAZ, E. (1973): *La filosofía social del krausismo español*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
DOGLIO, Federico (1990): *Teatro in Europa, 3*. Milano: Garzanti
ECHEGARAY, José (1944): *Teatro escogido*. Madrid. Aguilar. (Introducción de A. Lázaro Ros).
FERRERAS, Juan Ignacio y Franco, Andrés (1989): *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
FRANCOS RODRÍGUEZ, José (1908): *El teatro en España*. Madrid.
GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962): *El teatro social en España*. Madrid: Taurus.
GASPAR, Enrique (1867): *Las circunstancias*. Madrid.
— (1868): *La levita*. Madrid.
— (1869): *Don Ramón y el señor Ramón*. Madrid.
— (1871): *Los niños grandes*. Madrid.
— (1874): *El estómago*. Madrid.
— (1889): *Más majaderías*. Valencia.
— (1890): *Las personas decentes*. Madrid.
— (1891): *Viaje a Atenas*. Valencia.
— (1894): *La huelga de hijos*. Madrid.
GIL CREMADES, J.J. (1969): El reformismo *español. Krausismo. Escuela Histórica. Neotomismo*. Barcelona: Ariel
GONZÁLEZ BLANCO, Antonio (1917): *Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Madrid.
GREGERSEN, Hafdan (1936): *Ibsen and Spain*. Harvard: University Press.
HODDIE, James H. (1989): Edición de José Echegaray *El gran Galeoto*. Madrid: Cátedra.
HERNÁNDEZ, G.R. (1944): *The dramatic Works of Enrique Gaspar*. Universidad de Carolina del Norte.
JOHNSON, Susan B. (1983): *Enrique Gaspar and the Creation*

of Modern Bourgeois Realism in Spain. Ann Arbor: Universidad de Michigan.
KIRSCHENBAUM, Louis (1944): *Enrique Gaspar and the Social Drama in Spain.* 1944. Berkeley: University of California.
LEDESMA, José (1929): *Julián Romea. Breves apuntes biográficos*. Murcia: San Francisco.
LÓPEZ MORILLAS, José (1956): *El krausismo español*. México: F.C.E.
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, María Isabel (1981): *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés, Dicenta)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
PANDOLFI, Vito (1990): *Història del teatre, 2*. Barcelona: Institut del Teatre.
— (1993): *Història del teatre, 3*. Barcelona: Institut del Teatre.
PEAK, Joseph H. (1964): *Social Drama in Nineteenth Century*. Chapel Hill: University of Carolina.
PÉREZ GALDÓS, Benito (1957): *Teatro selecto*. Madrid: Escelicer. (Introducción de Gonzalo Sobejano).
— (1963): *Obras completas, t. VI*. Madrid: Aguilar.
PI Y ARSUAGA, Francisco (1894): *Echegaray, Sellés, Cano*. Madrid
POYÁN DÍAZ, Daniel (1957): *Enrique Gaspar: medio siglo de teatro español*. Madrid: Gredos.
REYES, Antonio de los (1977): *Julián Romea. El actor y su contorno*. Murcia: Academia de Alfonso X.
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España, 1890-1900*. Zaragoza: Pórtico.
— (1988): Historia *del teatro español (t. II)*. Madrid: Taurus. (Dirección: José María Díez Borque).
RUÍZ RAMÓN, Francisco (1986): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
SÁNCHEZ, Robert G. (1963): «Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición». *Hispanic Review*, XXXI. 216-228.

— (1984): «Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica del XIX». *Hispanic Review*. LII. 263-279.
SELLÉS, Eugenio (1883): *Las esculturas de carne*. Madrid
— (1884): *Las vengadoras*. Madrid
— (1891): *Las vengadoras* (2ª versión). Madrid
YXART, Josep (1894-1896): *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia. (Edición facsimilar: 1987. Barcelona: Alta Fulla)

(1868–1936). ALGUNAS NOTAS[1]

A modo de justificación

Lo que aquí presento es sólo una serie de notas que no pretenden –bien al contrario– agotar el tema, sino tan sólo sentar las bases para un estudio mucho más profundo que espero realizar muy pronto. En este sentido, y si queremos tomar las expectativas como realidades, se puede calificarlo de *work in progress,* en tanto en cuanto todo lo aquí expuesto se encuentra sujeto revisión y, obviamente, a profundizar en ello.

A pesar de que creo que el tema escogido no necesita mucha justificación, sí que quiero referirme a su precedente más inmediato (y casi único, puesto que la antología de Teatro social valenciano que Manuel Bayo preparaba ahora hace más de diez años para la editorial Garbí no vio nunca la luz). Hablo del fundamental y ya clásico libro del tristemente desaparecido Xavier Fàbregas: *Teatro catalán de agitación política* (Barcelona, Editorial 62, 1969), estudio desgraciadamente circunscrito al ámbito de Cataluña, pero que deja ya marcadas, a pesar de las diferencias de orden social y cultural, las líneas básicas a seguir. Este trabajo dejaba patente que en el Principado un teatro de cariz político se había desarrollado con mucha fuerza desde comienzos del siglo pasado. ¿Hasta qué punto era análoga la situación vivida por el teatro valenciano? La líneas que siguen quieren ser un primer borrador de la respuesta, si bien por razones de espacio reduciremos el ámbito cronológico

---

1 Adaptación del artículo originalmente titulado «Teatre polític al País Valencià (1868-1936). Algunes notes», publicado en valenciano en La Ralla, revista de estudios comarcales del bajo Vinalopó, núm. 6, junio de 1988.

al periodo comprendido entre los inicios de la revolución de 1868 y la Guerra Civil.

Compromiso político y teatro

La sociedad del Antiguo Régimen tenía atado y muy bien atado el teatro, como también –naturalmente– todas y cada una de las actividades culturales y sociales de una sociedad regida, del XVIII acá, por los principios del Despotismo Ilustrado, a menudo más despótico que otra cosa. Ciertamente, en el caso del teatro, actividad pública de muy difícil realización clandestina, el control parecía –y lo era, a buen seguro– mucho más abrumador; todo restaba regulado, desde la compra de las entradas hasta el decoro y la compostura de público y actores; y no hablamos de la censura previa de textos. Todo esto no propiciaba en nada el desarrollo de un teatro mínimamente «politizado» en sentido contrario a la ideología dominante. No faltaban, ciertamente, broncas como la del Ayuntamiento de Valencia con el arzobispo Mayoral, muy poco proclive a las cosas del teatro (fue responsable del derribo del antiguo Teatre de l'Olivera y de la prohibición de representar teatro en público en 1748), pero los dos bandos tuvieron siempre exquisito cuidado en el mantenimiento de unas coordenadas ideológicas básicas, donde se incluía, como no podía ser de otro modo, el control de la maquinaria teatral en todos sus niveles.

Aun así, con los inicios de la revolución burguesa, las cosas cambiaron un poco: si bien las normas de funcionamiento no experimentan grandes cambios, sí que podemos asistir a representaciones de carácter más político, mientras que público y actores tenían la posibilidad de romper más a menudo la pared que oficialmente los separaba (produciéndose, por ejemplo, disturbios de protesta, o manifestaciones ruidosas de admiración, que obligaban a intervenir a menudo a las fuerzas de orden público, presentes habitualmente a las salas). Esta relativa –muy relativa– libertad se vio cortada de raíz con los gobiernos moderados de los

últimos años cuarenta. Así, el Reglamento Orgánico de los Teatros del Reino (1849) retomaba la política de control de la vida teatral por parte de las autoridades políticas. Sólo con la Revolución de 1868 estos mecanismos serán en su mayoría abandonados (no sin que, desde la prensa conservadora –Las Provincias, por ejemplo– se levanten protestas por este «libertinaje»), pero el fundamental, el de la censura previa, que incluía la obligación de informar a Gobierno Civil de las obras que diariamente se iban a representar, se mantuvo incólume. Naturalmente, esto condenaba de entrada a las obras contestatarias a circular en forma de libro (que no de folleto, sujeto igual que la prensa a la censura previa) o a representaciones de carácter muy marginal. Me interesa destacar este punto porque contribuye a explicar el porqué de la relativa carencia de títulos con contenidos progresistas. Que los hubiese, a pesar de todo, es algo –teniendo en cuenta las circunstancias– tan admirable como que se publicaran diarios republicanos a pesar de que la censura trabajaba de firme por aquellos años. En este sentido, el siglo XX no representa ningún cambio sustancial. Al menos, hasta la Segunda República en la que, y por unos pocos años, va a volverse a un sistema de libertad de expresión desconocido desde 1874.

La cuestión de la lengua

Pasemos ahora a los textos, objeto básico de este artículo. Hay que decir, de entrada, que el problema lingüístico que tenía planteado el teatro valenciano del XIX incide aquí con mucha fuerza. Fàbregas estudia muy claramente (*Teatre català d'agitació política,* Barcelona Edicions 62, 1969) cómo desde muy pronto el sainete decimonónico catalán adquiere una vertiente política de tipo abiertamente liberal que se traduce en las piezas panfletarias –pero muy divertidas– de Josep Robrenyo o en la estupenda farsa pro–republicana que es *Lo rey Micomicó* de Abdón Terradas. No acontece esto en Valencia; durante la Guerra Carlista es cierto que se estrenan numerosas obras de

cariz liberal como *El sepulcro de Torrijos*, *Un faccioso en apuros*, *La Inquisición por dentro*, *Carlos V con más ganas de reinar que de dormir*, *La entrada del pretendiente con su ambulante corte en Burjasot*, etc., todas ellas en castellano con excepción de *L'hermano Bunyol*, sainete del catalán Robrenyo. Podemos ver, además, que si bien la presencia del pretendiente carlista a las puertas de Valencia dio pie a alguna que otra pieza alusiva, en ningún caso parece que se hayan escrito obras de circunstancias en valenciano. Claro que el tema está todavía poco y mal estudiado: a diferencia, por ejemplo, de las indagaciones e investigaciones en torno a la Guerra del Francés, que han puesto de relieve la existencia de una abundante literatura (también de carácter dramático o para–dramático) en valenciano, este periodo se encuentra prácticamente huérfano de estudios de este tipo. No podemos descartar, pues, la aparición de alguna pieza teatral, o de coloquios de tipo político, alusivos a los trascendentales momentos que atravesaba nuestro pueblo.

Esta situación, diglósica sin duda, puesto que hace del castellano lengua de expresión política, se mantiene con mucha fuerza durante las décadas siguientes (más propio sería decir siglos). Así, autores de cuyo «valencianismo» nadie dudaba –como Constantí Llombart– escribirán sus obras de tema político (las teatrales incluidas) en castellano. Se produce, con todo, un tipo de escisión temático–lingüística que comentaremos enseguida, pero que aquí podría resumir diciendo que mientras las obras de tema abstractamente político (aquellas que se podrían englobar dentro de la categoría de «piezas de tesis») mantienen el uso del castellano hasta hace prácticamente cuatro días (fuera mejor decir que hasta pasado mañana), aquellas otras en las que la política es tratada como materia básica de una situación cotidiana –es decir, cuando se nos presenta la tesis política no de forma genérica sino operando a través de unas circunstancias concretas que afectan unos personajes determinados en un medio reconocible e inmediato– el uso del valenciano se encuentra más

extendido, e incluso domina cuantitativamente en el conjunto de estas piezas.

Para una tipología de urgencia.

Está claro que bajo el rótulo de «teatro político» podemos encajar un buen montón de obras de características muy diversas. Para intentar aclararnos, e ir transitando entre ellas con un mínimo de eficacia, he establecido –de acuerdo fundamentalmente con una selección de lecturas previas– una tipología que muy bien podríamos calificar de urgencia. Es esta deudora en cierta medida de las reflexiones y del desarrollo mismo de la obra de Xavier Fàbregas antes mencionada. He considerado, sin embargo, que era adecuado profundizar en la clasificación virtual que hace (1969, pp. 126-135). En ella Fàbregas habla, en efecto, de dos grandes tipos de obras políticas (dentro del periodo que se extiende entre 1868 y 1939); en primer lugar, el teatro teorizante; en segundo, el satírico. Diferenciados por cuestiones fundamentalmente de género y del tratamiento de una materia temática que se nos ofrece como sustancialmente homogénea. Pienso yo, sin embargo, que sería conveniente un enfoque de tipo temático, atendiendo al hecho de que por razones de este tipo se puede llegar a la utilización –o no– del valenciano. Así las cosas, son cuatro las categorías que iré exponiendo a continuación.

a) La compleja trayectoria del teatro teorizante

Bajo esta definición incluiré toda una serie de obras que tratan la problemática política al nivel de grandes principios, de principios abstractos y absolutos podría decirse. Está claro que el descrédito de la alegoría como método dramático obliga a que el autor sitúe y concrete las circunstancias temporales y espaciales, así como la acción misma; se trata, sin embargo, de una concretización sobreañadida al cuerpo doctrinal. Teatro

de ideas, expuestas con dramatismo y efectismo, a la búsqueda si no del convencimiento, sí al menos de la adhesión, producida siempre por la fuerza de un sentimentalismo exacerbado. Teatro, igualmente, donde los personajes se convierten en portavoces de posiciones teóricas, o, como mucho, portadores de un conjunto de atribuciones arquetípicas, de acuerdo con el rol que juega cada cual dentro del conflicto ideológico del cual el dramático no es sino una simple transposición. ¿Será necesario decir que en este teatro no hay demasiado espacio para las matizaciones, sean de! tipo que sean? Finalmente, es muy significativo de lo que hemos comentado en el apartado anterior el hecho de que la inmensa mayoría de estas obras han sido escritas en castellano. Los sociolingüistas creo que ya han hablado bastante del tema desde el punto de vista diglósico que tras ello se esconde.

Si pasamos ahora a mencionar algunas obras, el periodo iniciado en 1868 es bastante rico en este tipo de piezas. Capital es el papel jugado por el prolífico e irregular Francesc Palanca y Roca, que en 1870 nos ofreció un extenso retablo de la sublevación republicana ocurrida en Valencia el año anterior. Se trata de un cántico exaltado y exultante a los idearios republicanos, que sobrepasa con mucho el carácter de crónica local que, lógicamente, también tiene. Este retablo se encuentra plagado de republicanos de todas las clases sociales, pero todos ellos igual de briosos, honrados, simpáticos, leales, etc., mientras que los defensores del poder establecido son en su mayoría traidores, cobardes, malos... El retablo lo conforman un par de obras concebidas para ser representadas en continuidad. La primera es el drama en dos actos y en verso *El ocho y el diez de octubre*, cuya edición aparece dedicada nada menos que «al grande filosofo y eminente propagador republicano D. Roque Barcia», animador del Cantón de Cartagena pocos años después. El autor se confiesa igualmente, y dice que «soy hace dieciocho años (...) republicano, democrático, federal». La pieza acaba con una apoteosis final que aparece descrita como sigue:

Transformación de gloria
En el centro del teatro se eleva un grupo de nubes sobre el que está colocada de pie una joven, representante de la República; ostenta en una mano la bandera tricolor y en la otra palmas y coronas; junto a la nube del centro se elevan otras dos en ambos lados, viéndose en una de ellas las sombras de Diego *y* Ricardo *abrazadas, pudiéndose leer en la base y en caracteres de luz los nombres de* Genovés *y* Baldoví *y la inscripción* 10 de Octubre*, y en la nube del otro lado las sombras de* Guillén *y* Carvajal*, con sus nombres en la base del mismo modo y las fechas* 8 y 11 de Octubre. *En el foro se ve otra inscripción con letras encarnadas, que dice* El 8 y 10 de Octubre *y debajo,* ¡Valencianos con honra! *siendo aquellas de un color azul claro.*
Al mismo tiempo aparecen varias ninfas en los bastidores de derecha e izquierda coronadas de flores y engalanadas con los colores de la República, que arrojan flores sobre las sombras de los mártires víctimas de la trama. Una lluvia de oro desciende de las bambalinas sobre el cuadro y la orquesta rompe en el himno patriótico, bajando el telón luego lo más pausadamente posible; luces de bengala alumbran la escena.

Después de esta apoteosis, de técnica dramática bastante compleja (a la postre las dos obras son de gran aparato escenográfico), se tenía que representar la segunda parte, *¡Valencianos con honra!,* drama este en tres actos y dedicado «a la honradez del grande partido republicano». Aquí la épica llega a su máximo, no en vano lo que se nos narra es la historia de una derrota, honrosa y que enaltece a los republicanos, pero derrota, al fin y al cabo. Hay, por cierto, una auténtica obsesión por hacer patente el carácter cristiano y caritativo de los republicanos. Además de numerosas expresiones a «la lucha santa», etc., el primer acto acaba en el momento en que los republicanos, con riesgo de sus vidas, salvan a una monjitas que, en su convento, iban a sufrir el asalto y bombardeo del ejército. Así, las monjitas ocupan el escenario, mientras todos los voluntarios (republicanos) presentan armas y doblan la rodilla.

Frases que ponen de relieve la superioridad espiritual de los republicanos esmaltan toda la obra. Las normas de comportamiento de los sublevados son claras:

Venerad a los ancianos,
tened del vencido lástima,
socorred al que os implore;
a la muger respetadla,
y sabed que en todos tiempos
la propiedad fue sagrada.

Por la causa lo dan todo con una nobleza y magnanimidad de ánimo sobrehumana:

María: ¡Do se encuentra esta bandera,
no cupo la villanía!
(Sacando una bandera republicana que habrá en un armario. Bendice con la bandera el cadáver de su hijo. Todos se arrodillan).

Como nota final, indicar que la gesta de los republicanos valencianos es reiteradamente presentada como un glorioso ejemplo que el pueblo valenciano ha sabido dar a la Patria (hay que leer siempre España):

Siempre nobles nuestros pechos
siempre valientes sin saña;
y sirva tu ejemplo a España
para que imito tus hechos,
que siendo noble y leal,
juro por esta bandera
que, al fin, tendrá España entera
república federal.

Junto a este autor, Constantí Llombart –gran admirador suyo y de un talante no menos republicano– nos parece mucho más moderado: optimista de verdad y penetrante satírico político, Llombart parece menos aficionado a la tramoya y a los aspavientos. Así, sus dos obras de cariz teórico-político, *La esclavitud de los blancos* y *Justicia contra Justicia*, carecen de este aliento grandilocuente. Dan, sin embargo, una mayor sensación de inmediatez que (sin conseguir elevarlas más allá de la discreta mediocridad) las hacen más legibles... siempre, cla-

ro está, que demos por bueno el tono sensiblero y melodramático, inevitable en el tratamiento de dos temas tan queridos por los liberales progresistas de la época: el servicio militar obligatorio (*La esclavitud*...) y la pena de muerte (*Justicia*...), concebida como una aberración de la razón. Es interesante el alegato anti–pena de muerte que no es tema frecuentado: la carencia de unanimidad al respecto entre los mismos republicanos (Llombart se adscribe aquí a las tesis de Salmerón) puede ser una razón. Los estragos de la guerra entre las clases humildes, que ven cómo sus jóvenes marchan a una guerra colonial que no les interesa ni beneficia en nada, se convierte sin embargo en un auténtico tópico literario del cual pocos literatos progresistas (y republicanos federales, sobre todo) podrán escapar. Todavía en 1936, y a guisa de anécdota, se estrenó y publicó la obra de Artur Moliner Valls *Ciutadans, odieu la guerra*, ejemplo –en valenciano– de este tipo de teatro. La obra aparece subtitulada como «comedia dramática de vanguardia social en un acto y en prosa». En ella, dentro de una tónica sensiblera y efectista, un patrón joven y honrado (D. Amadeo) se afana en proteger a la familia de María, desarbolada por la desgracia, puesto que han perdido a su hijo mayor en la guerra de Marruecos (después volverá el hijo, pero ciego, y el problema aumentará así todavía más). Esta indefensión facilita que un lúbrico prestamista atente contra el honor de la [hermana] jovencita. La obra se cierra con un cuadro emocional–apoteósico que vale la pena reproducir:

> Amadeo: Ya que la guerra, esa locura de los hombres, sólo existe para destruir las familias, yo lucharé con todas mis fuerzas para reconstruirlas, haciendo odiar el crimen más grande de la humanidad: la guerra. *(Varios obreros aparecen en la puerta del taller, demostrando gran emoción.)* ¡La guerra, que no se conforma con destruir ciudades, naciones enteras, sino que acaba por destruir las vidas de viejos y jóvenes que es lo más sagrado que existe en el mundo! *(Dirigiéndose a los obreros)* ¡Ciudadanos, unámonos en unión sagrada para que, si alguna vez vamos a la guerra, sea para hacerle guerra a la guerra!... Ciudadanos, odiad la guerra... ¡Odiad la

guerra!... ¡¡Odiad la guerra!!... *(Todos en situación, mientras cae el TELÓN.)*[2]

No podemos dudar –¿como podríamos?– de la honradez de Moliner Valls, que flota por encima del melodrama fácil y por encima de la simplicidad de los planteamientos; más todavía cuando la fecha de publicación de la obra (julio de 1936) es francamente premonitoria, y parece realmente que Moliner tuviera a la vista la posibilidad de un conflicto inmediato. Añadiré también que, en esta obra, la aventura colonial es contemplada con una cierta suspicacia: si bien no se escatiman insultos contra los moros, Amparo, la madre lo dirá bien claramente:

Amparo: *(Nerviosa)* ¡Los hombres!... Ellos son los causantes de las guerras, de esas guerras que no son más que monstruosidades humanas, que hacen fieras de los hombres honrados que en santa paz en su casa estaban, a los que arrancan a la fuerza del amado hogar, separándolos de sus amigos, de sus hermanos y de sus padres, para que vayan a matar a quien ningún mal les ha hecho, a quienes no conocen siquiera, y que también tienen padres, hermanos y amigos, como ellos, y que también sufren por ellos, como nosotros sufrimos por los nuestros...

Y más adelante, Antoni, el padre, precisa:

Sí. Pero mientras los inocentes se están matando en el campo de batalla, los culpables se están paseando por las grandes capitales, disfrutando de los mejores placeres de la vida.[3]

Este salto en el tiempo, de la Restauración a la República, no ha sido del todo gratuito, puesto que en el intermedio este tipo

---

2 En el original: «Amadeo: Ya que la guerra, eixa locura dels homens, només existix per a destruir les famílies, yo lucharé per a reconstruirles en lo que les mcues forses puguen, fent odiar al crimen més gran de la humanitat: la guerra. *(Varios obrers apareixen en la porta del taller, demostrant gran emosió.)* ¡La guerra, que no se conforma en destruir les siutats, les nasións sanseres, sinó que acaba per destruir les vides de vells y chovens, qu'es lo més sagrat qu'existix en lo mon! *(Dirichintse als obrers)* ¡Siutadáns, unimse en unió sagrá per a que, si alguna vegá anem a la guerra, siga per a ferli guerra a la guerra!... Siutadáns, odieu la guerra... ¡Odieu la guerra!... ¡¡Odieu la guerra!!... *(Tots en situasió, mentres cau el TELÓ.)»*

3 En el original, «Sí. Pero mentres els inosents s'están matant en el camp de batalla, els culpables s'están pasechant per les grans capitals, disfrutant els millors plaers de la vida».

de teatro experimenta, por razones obvias, una clara recesión. El blasquismo, por otro lado, a pesar de que dotado de un notable poder dinamizador de amplias capas del pueblo, estaba lejos de tener un ideario político y social lo suficientemente concreto como para poder construir con él piezas teatrales mínimamente sólidas. Pero hay que advertir que todavía estamos lejos de disponer de un estudio mínimamente serio de los planteamientos y de la práctica teatral de los republicanos valencianos, en el tránsito de un siglo a otro. Poco se ha avanzado en los intentos de precisar las bases culturales de esta ideología política. Con la excepción, claro está, de los aspectos más llamativos: el anticlericalismo y el nacionalismo. Aun así, está muy poco estudiada la política editorial de la editorial blasquista Samper–Prometeo, y menos aún la política cultural del diario El Pueblo y la tarea docente que se desarrolló en algunos casinos y Casas del Pueblo. Recordemos que las Casas del Pueblo eran auténticas instituciones culturales con una vida realmente intensa, y que no faltaban las veladas artísticas de tipo didáctico–político, a cargo de compañías de aficionados. Mientras este estudio no se realice, me tendré que limitar a indicar que, por lo que parece de las fuentes hemerográficas consultadas, el único principio republicano que dio pie a obras teatrales fue el anticlericalismo. La defensa del Galdós de *Electra* como símbolo de un teatro que defendía la libertad de conciencia se une al éxito de obras como *La Marquesa*, obra de un periodista de El Pueblo y ex–sacerdote, de apellido Sarmiento; de esta obra (que no he podido leer), se nos dirá en El Mercantil (23– III–1900).

> En ella se fustiga la caridad oficial y los festivales que organiza la aristocracia … (y) ... pone de oro y azul a la clase de sotana a la cual perteneció en otro tiempo.

A pesar de estar prohibida por el Gobierno Civil, esta obra continuó representándose con otro título. Posteriormente, el mismo Sarmiento reincidió con piezas como *No... no me hago beata*, monólogo donde trataba otro de los grandes principios

del ideario republicano: la razón de la sumisión de la mujer al fanatismo clerical reside en el estado de ignorancia en que vive el género femenino; sólo con la instrucción podrá, pues, la mujer liberarse.

Para concluir este apartado, una referencia a otra surgida del taller republicano, *Los héroes de la República, o los sucesos de Jaca*, de José M. de la Torre, obra esta desprovista de connotaciones valencianas, que penetra decididamente en el terreno de la hagiografía republicana, dentro de la línea comenzada en su día por el propio Palanca y Roca, y cuya apoteosis se desarrolla de la siguiente forma:

> *A todo telón un inmenso sol radiante que parece iluminar a toda España. A sus lados los retratos de Fermín Galán y García Henández. Una actriz, vestida de República, sostendrá en su mano, colocada en lo alto de un pedestal y en el centro de la escena, la bandera de la República española y a sus dos lados aparecerán los actores que han representado los papeles de los héroes de Jaca y varios soldados. Un retrato de Alcalá Zamora, cubierto por una* corbeille *de flores que se abrirá a su debido tiempo.*

b) Del teatro social.

Más rico al parecer, y más interesante en tanto en cuanto en él se hace un uso más habitual del valenciano, es el teatro de intención social. Y no hablo ahora de la riqueza de noticias costumbristas que se encuentran en muchas de estas piezas; por ejemplo, las abundantes alusiones a la decadencia del artesanado de la ciudad de Valencia que hay en las piezas de Hernández Casajuana. Obras específicamente dedicadas a tratar el problema social no faltan, por tanto. Problema social que queda reducido casi exclusivamente al enfrentamiento entre patronos y proletarios, puesto que el otro gran tema –el de los conflictos y tensiones sociales que sufría el campo valenciano– no es objeto de tratamiento teatral, al menos al nivel de piezas de carácter «doctrinario». Hay, eso sí, obras ambientadas en el mundo rural, donde se representan algunos de los procedimientos típicos de la lucha social

en al campo (quema de campos, muerte de animales domésticos, escopetazos en la sombra, aislamiento del cuerpo social de quien es considerado enemigo...), pero suavizados con una capa de sentimentalismo (primacía del conflicto amoroso sobre la cuestión social), cuando no de banalización. Buenos ejemplos de que, a pesar de esta manipulación, la situación en el campo se prestaba a tratamiento teatral, e incluso con fuerza y todo, son *Foc en l'era* (1900), la zarzuela *El roder* (1905) y los dramas *L'ombra del xiprer* (1910) y *La borda* (1911).

Dejada, pues, de lado esta vertiente de posible teatro social, me ceñiré ahora al estrictamente urbano. Dentro del periodo trazado por esta aproximación, encontramos una obra destacada, *El capital i el treball* (1885), del ya mencionado Francesc Palanca i Roca (5), que refleja muy bien las limitaciones sociales de un amplio sector del republicanismo, que se muestra progresista en cuestiones políticas e ideológicas, pero que mira con suspicacia cualquier programa de reivindicaciones sociales que vayan más allá del puro paternalismo de la patronal. Y en este sentido, *El capital i el treball* es, en mi opinión, una obra de clara intencionalidad conservadora. El tema es sencillo: en una fábrica con patrón bueno y comprensivo, se prepara una huelga instigada por agitadores a sueldo de la competencia franco–inglesa, que quiere naturalmente hundir la industria valenciana. Afortunadamente, la sensatez de un grupo de obreros instruidos consigue desvelar la turbia maniobra y, después de un auténtico canto a la burguesía valenciana, que progresa y avanza poco menos que en marcha triunfal, los obreros hacen una colecta para erigir una estatua al patricio Mariano Aser, promotor de la Exposición Regional de 1885. Nos encontramos, pues, con una habilidosa mezcla de «valencianismo» y de exaltación de las virtudes burguesas del trabajo y la expansión económica. Mezcla que yo osaría de calificar de insólita, puesto que apunta hacia un intento de concienciar en sentido valencianista a la burguesía industrial (la obra, además, va dedicada a la Real Sociedad de Amigos del País). El hecho de que Palanca publique la obra sin indicación

expresa de su estreno me hace suponer que este panegírico no se había representado en el momento de la edición y que no sería nada de extrañar que la publicación de una pieza sin estrenar se debiera al interés de Palanca por difundir esta idea, o a la protección de alguno de esos burgueses valencianos que tan malparados salían en la obra.

Si repasamos a continuación algunos fragmentos del texto, podremos observar que a Palanca le gusta ir directamente al grano; la pieza empieza así:

> Emilio: No es el camino que indicas,
> Pascual, el más acertado:
> si el trabajo es respetable
> también lo es el capital.
> (...)
> Los dos unidos se completan,
> se aniquilan separados.[4]

El trabajador que se preocupe y se forme progresará, mientras que quien no lo haga siempre pasará hambre. Y para progresar, ojo, no importarán mucho sus orígenes:

> El mismo propietario: (...) Desde simple operario
> honrado y honrando al país,
> del trabajo al compromiso
> ha llegado a millonario (...)[5]

Los agitadores, naturalmente, se aprovechan de la incultura de los obreros y viven la mar de bien:

> Fernando: Gracias a mi astucia
> ya son todos de mi partido,
> y la huelga llegará pronto
> al punto donde la conduzco.

---

4 En el original: «Emilio: No és el camí que tu indiques,/Pascual, el més asertat:/si el treball es respetable/també hu es el capital (...) Els dos units se completen,/s'aniquilen separats.»

5 En el original, «(...) Desde simple operari/honrat y honrant al país,/del treball al compromís/ha arribat à millonari (...)»

Todo va al pelo, y mientras tanto
cobro yo mis treinta y seis
diarios, viajes, etcétera...
y adelante con el lío.
Me pagan bien y debo servirles
a los de Londres y París...[6]

Afortunadamente, los obreros con sentido común deshacen la maquinación, porque:

Las huelgas solo aprovechan
a los fabricantes extranjeros,
y aquí lo que hemos de buscar,
buscando para todos el remedio,
ser españoles sobre todo,
favoreciendo el bien y el aumento
de la industria nacional (...)[7]

Se llega así a una apoteosis final, que es el súmum:

(Después de que se ha hecho una colecta entre los obreros de la fábrica, hay una transformación del decorado. «Presentándose la vista de la Alameda en noche de feria; destacándose en un punto dado un arco con un letrero transparente que dice *Exposición Regiona*l, al mismo tiempo que va elevándose un pedestal que contiene la estatua de Mariano Aser de pie y rodeada de una aureola. Las correas que indican la maquinaria de vapor de la fundición comienzan a funcionar, oyéndose dentro el golpear de los martillos sobre las inclusas. Todo este cuadro debe estar acompañado por la orquesta que preludia las primeras notas en el momento en que el señor Vicent comienza a recibir monedas, procurándose en todo que la apoteosis final revista la mayor solemnidad».[8]

---

6 En el original, «Fernando**:** Grasies a la mehua astusia/ya son tots del meu partit,/y la huelga anirá pronte/al punt ahon la conduixc./Tot va al pèl, y mentres tant/cobre yo els meus trentasís/diaris, viaches, etsétera.../y adelante el embolic./M'en paguen be y dec servirlos/als de Londres y París...»

7 En el original, «Les huelgues sòls aprofiten/als fabricants estranchers,/y así lo qu'ham de buscar,/buscant pa tots el remey,/ser españols sobre tot,/favorint el be y l'aument/de la indústria nasional (...)».

8 En el original, «(*Després que s'ha fet una col·lecta entre els obrers de la fàbrica, hi ha una transformació del decorat.*) Presentantse la vista de l'Alameda en nit de fira; destacanse en un

Me he extendido tanto en esta obra porque creo que desvela una concepción original de cómo tenía que desarrollarse la historia social valenciana. Concepción que no encontrará demasiados seguidores, puesto que el problema social quedará reducido a un esquematismo pro–patriciado (no pro–burguesía industrial, ¡ojo!), o a unos esquemas emotivo–sensibleros del estilo de *El Cristo del poble* de Jesús Morante Borrás (1933), obra de mucho éxito por lo que significaba de resolver la lucha de clases a través de una caridad cristiana llevada a extremos casi sublimes, o del estilo de *Patronos i proletaris* de Felip Melià (1931), obrita que –a pesar de tan sugestivo título– no llega a ser ni el «boseto de comedia sosial» que pretende ser, puesto que todo se reduce a una lección: si no queréis que los trabajadores caigan en la tentación de robar a sus patronos, pagadles lo que corresponda.

Claro que, aunque sea con un tratamiento melodramático, no faltan obras que superan estas limitaciones y llegan un poco más lejos. Un posible ejemplo de este tipo de piezas es *Opresors i oprimits*, comedia en un acto de Josep M. Garrido, discreto y bastante desconocido autor, el cual vio estrenada su obra en 1933 en el Teatro Monumental de Alicante, por la muy popular compañía de Teresa Barrachina, Antoni Prieto y Paco Hernández. La obra presenta, amontonados debido a las limitaciones impuestas por el acto único, gran cantidad de tópicos melodramáticos: tutores que tratan de arrebatarle la fábrica a la heredera, a la cual han convencido para que se haga monja; joven ingeniero que no osa declarársele porque es de inferior condición social... A pesar de eso, las reivindicaciones de los trabajadores (que, como es habitual, amenazan huelga), son contempladas con simpatía por la pareja protagonista, que los apoya,

---

punt donat un arc en un lletrero trasparent que diu *Exposición Regional*, al mateix temps que va elevanse un pedestal que conté la estatua de Mariano Aser de peu y rodechá d'una aureola. Les correches que indiquen la maquinaria de vapor de la fundisió comensen à funsionar, oinse dins el colpechar dels martells sobre les incluses. Tot este quadro deu estar acompanyat per la orquesta que preludia les primeres notes en el momento en qu'el siñor Visent comensa a resibir monedes, procuranse en tot que l'apoteosis final revestixca la machor solemnitat».

mientras que los tutores (siguiendo una técnica de definición de personajes nacida del folletín y muy empleada después por el teatro anarquista) se deshace en invectivas e insultos de todo tipo contra aquellos:

> Ricardo: Cuando el pueblo se rebela hay que sofocar la rebelión sea como sea.[9]

Frente a esto, la protagonista –Rosario– se lanza por los caminos del auténtico panfleto, un poco sorpresivo si pensamos que nos la encontramos con un pie en el convento:

> Rosario: Religión es adorar a nuestros semejantes; religión es amparar al desvalido, sacrificarse por el menesteroso, repartir el pan entre los necesitados; no lo que hacen ustedes que dicen adorar a Dios y odian al pobre y explotan al obrero, y si la voz de la necesidad llama a sus puertas, avisan a la policía o los despiden, sin conciencia y sin compasión. (...) Pedidle a Dios que no despierten de la ignorancia vuestros esclavos, porque, entonces, ¡ay de vosotros! ¡Vuestro poderío será suyo y vuestras vidas del verdugo ¡Pero el pueblo despertará, despertará![10]

Está claro que, después de esto, Rosario no acabará monja y que, una vez que tome posesión de la empresa familiar, aceptará las reivindicaciones de los trabajadores, que esta vez han sido removidas por un agitador más buena persona de lo habitual, puesto que dice cosas como esta:

> Enrique: Pero ay de nosotros si no levantáramos la vista de tierra. Es preciso trabajar, sí, pero también hay que procurar que nuestro trabajo no sea esclavitud y que nuestro pan no sea ignominia.[11]

---

9 En el original, «Ricardo: Quan el póble se rebela hiá que sofocar la rebelió siga com siga.»

10 En el original, «Rosario: Relichó es adorar als nostres semechants; relichó es amparar el desvalit, sacrificarse per el menesterós, repartir el pá entre els nesesitats; no lo que fan vostés que diuen adorar a Deu y odien al pobre y exploten al obrer, y si la veu de la nesesitat toca a les seues portes, avisen a la polisia o els despachen, sense consénsia y sense compasió.(...) Demaneuli a Deu que no desperten de la ignorancia els vostres esclaus, perque, entonses, ¡ay de vosatros! ¡El vostre poderíu sería seu y les vostres vides del bochí! ¡Pero el poble despertará, despertará!»

11 En el original, «Enrique: Pero ay de mosatros si no alsárem la vista de terra. Es presís treballar, sí, pero també hiá que procurar qu'el nostre treball no siga esclavitut y qu'el noste pá no siga ignominia.»

Por si Garrido no hubiera decantado bastante sus simpatías, no falta tampoco en la obra la presencia de una jovencita, Martirio, hija de un obrero muerto por la policía en un conflicto anterior (policía avisada, lógicamente, por los administradores) y que, como consecuencia ha enloquecido.

La obra acaba con una apoteosis un poco peculiar: los tutores son despedidos, Rosario se casa con el ingeniero, el cual negociará con los obreros las condiciones de un acuerdo ampliamente favorable para ellos («llástima gran que el seu eixemple no cundixca», dice Enrique). Finalmente, la protagonista en un acto simbólico de desagravio reproduce el comportamiento de Cristo y da de comer personalmente al agitador que:

> «Enrique que ya estaba sentado a la mesa, vencido por el acto de Rosario, se levanta y, tomando las manos de ésta, las cubre de besos y lágrimas, mientras sus rodillas se clavan en tierra humildemente.» Enrique: ¡Gracias, gracias!... ¡Aún hay justicia en la tierra!»[12]

c) Un cierto valencianismo

De lo que he comentado respecto a *El capital y el treball*, se puede deducir muy fácilmente que dos eran los intereses prioritarios de Palanca y Roca: por un lado, el ya mencionado, de tipo social; por el otro, insinuado, de exaltación de una cierta forma de entender el valencianismo: el propio de la burguesía comercial e industrial de la ciudad de Valencia preferentemente. Este planteamiento, donde aspectos sociales y regionalistas se dan la mano era bien coherente no sólo con la trayectoria de este autor, *self made man* en la más pura tradición burguesa y adherido cordialmente a los postulados del grupo de Constantí Llombart, sino también con los planteamientos de un amplio núcleo de autores del Principado, estudiados por [Xavier] Fábregas.

---

12 En el original, «*Enrique que ya estaba sentat a la taula, vensut por el acte de Rosario, s'alsa y, agarrant les mans d'ésta, les cubrix de besos y llágrimes, mentre els seus chenolls se claven en térra humilment.* Enrique: ¡Grasies, grasies!... ¡Encara hiá chustisia en la térra!»

Parecida es la inspiración de *Lo darrer agermanat* (1882), drama en un acto de Constantí Llombart. Recogía esta obra un tema que había sido objeto de varios tratamientos dramáticos con anterioridad; de 1842 es la obra de J. L. Quesada *Valencia en el siglo XVI o nobles y plebeyos*; del año siguiente *El encubierto de Valencia*, de autor desconocido y donde –en un acto de exaltación de los fueros valencianos– tenía lugar un desfile de los pendones gremiales. Ya dentro del periodo que nos interesa, Francesc Palanca y Roca estrenó en 1877 *Fueros y Germanías o el Encubierto de Valencia*, drama histórico que, sin embargo, transmite una visión federal–universalista que se corresponde más con la concepción cultural de los republicanos blasquistas que con los de un valencianismo militante. En efecto, en la obra de Palanca, el Encubierto nos es presentado como un promotor del progreso humano que habla de *la imprenta (que) es la gran palanca / para la ley del progreso*. Consecuentemente, la exaltación del movimiento agermanado descansará en lo que de precedente tuvo esta revuelta para la Humanidad entera. Y los blasquistas harán uso del mismo tema, fortaleciendo así el mito de la liberal Valencia frente a la oscurantista y clerical Cataluña. (Curiosamente, el Gobierno de la República escogió también el tema de las Germanías para una obra, escrita por Manuel Altolaguirre y José Bergamín, en la que se animaba al pueblo valenciano en su lucha contra el fascismo). [En relación con lo anterior] dice, por ejemplo, el Encubierto hacia el final de la obra:

> ¡Señor, si escrito ha quedado(con fe y entusiasmo)
> en ese tu trono escelso,
> que la libertad del hombre
> no se cumpla en este tiempo,
> quede al menos esculpido
> con caracteres de fuego,
> que procede su semilla
> del siglo décimo sexto
> y que es Valencia la tierra
> donde floreció primero.

¿Qué es lo que podía ofrecer de nuevo la obra de Llombart? De entrada la utilización del valenciano para una pieza de tema trágico, puesto que la acción se concentra en los últimos momentos de la resistencia de Vicent Peris. Además, una concepción abiertamente valencianista: el pueblo valenciano tiene que aspirar a unificarse y constituir un bloque, por encima de las diferencias sociales. Todos, nobles y plebeyos, tienen que defender la patria ante el extranjero. Veamos algunos fragmentos muy breves de la escena capital de la obra: el parlamento entre el marqués de Adzaneta (de Zenete) y el líder agermanado, mucho más preocupado por la suerte de las libertades de Valencia que no por su destino:

Marqués:
Yo lo que quiero, Peris, y deseo
que sangre no se derrame valenciana.
(...)
Ambrós:
Salgan los castellanos fuera de Valencia
y otra será la tregua propuesta.
Agermanados: ¡Bien has hablado!
(...)
Peris:
Antes de que salgáis de nuestra casa,
para consuelo, al menos, de estos pobres
plebeyos que morir saben por la patria,
al pie mismo de su sangrienta horca
estará la tumba de sus fueros cavada.
Marqués:
No, Vicent Peris, no; para defenderlos
siempre los nobles a punto tendremos la espada;
por la buena memoria os lo juro
del Rey Conquistador.
Peris:
¡Valencia se salva!

Agermanados:
¡Viva Valencia! ¡Viva![13]

Que este tipo de obras sean más bien la excepción que la regla no es sino un reflejo de la situación de desorientación política de los valencianos. Existe, eso sí, un tipo –digámoslo así– de «valencianismo sentimental», fuertemente arraigado entre amplias capas del pueblo valenciano y que se manifiesta en forma de defensas apasionadas (y fundamentalmente verbales) de las costumbres, tradiciones y grandezas de los valencianos; en forma, igualmente, de alusiones contra los forasteros, etc. Todo este conjunto de tópicos menudean en los sainetes valencianos, así como en las «revistas valencianas», donde no faltaban apoteosis donde se hacían alabanzas de la Valencia que progresaba, sin condenar por ello la Valencia tradicional.

Un ejemplo de este tipo de planteamientos es la apoteosis –o cuadro final– de la revista de Faust Hernández Casajuana, Tra cat trac (1931), donde este populismo valencianista aparece proyectado políticamente en defensa del Estatuto de Autonomía:

VIVA EL ESTATUTO: *Cuadro apoteósico. A todo foro, fondo de azul purísimo. Los tres escudos de Valencia, Alicante y Castellón, con frigios, acompañados de tres mujeres, bajo un arco de flores y frutos. Montan guardia dos labriegos, con vistosos ramos republicanos. El Pueblo hace la presentación del cuadro y a medida que avanza la relación del pueblo el foro azul va subiendo, dejando ver la bandera valenciana, hasta quedar las tres provincias cubiertas por la Señera.*
PUEBLO: Soy el pueblo que os habla
con respeto y con amor.
Castellón, Alicante, Valencia,

13 En el original, «Marqués: Jo lo que vullch es, Peris, y desije/ que sanch no se derrame valenciana (...) Ambrós: Qu'ixquen los castellans fora València/ y atra serà la tregua proposada. Agermanats: ¡Bé has parlat! (...) Peris: Ans que al carrer ixcau de nostra casa,/ pera conhort, al menys, d'aquestos pobres/ plebeus que morir saben per la pàtria,/ si al peu mateix de sa sangrienta forca/ será la tomba de sos furs cavada./ Marqués: No, Vicent Peris, no; pera defendrelos/ sempre els nobles apunt tindrem la espasa;/ per la bona memòria vos ho jure/ del Rey Conqueridor./ Peris: ¡Valencia es salva!/ Agermanats: ¡Vixca Valencia! ¡Vixca!»

hacéis el Estatuto en unión;
daos las manos, así,
en señal de hermandad,
que unidas seremos muy fuertes
dando a España más renombre.
La Señera nos ampara,
nos hace libres y los más fuertes.
TODOS: (*Enardecidos por unos acordes del Himno*) Viva Valencia, ¡Viva!... ¡Viva!... ¡Viva! (*Fuerte con los timbales*). TELÓN RÁPIDO.[14]

Hernández Casajuana, todo hay que decirlo, fue uno de los más sólidos valores del teatro valenciano de la época, y en sus obras demuestra una sensibilidad bastante acusada para captar ambientes sociales contemporáneos, cosa que nos hace pensar que en esta revista recogía un sentimiento valencianista bastante acusado, aunque, sin duda, bastante elemental.

d) Coda satírica

Una última reflexión para acabar con este vistazo general: la política era también motivo de tratamiento de tipo satírico, en la línea que ya comenzó en su momento Bernat i Baldoví. La desconfianza hacia los mecanismos políticos y hacia la honradez de los profesionales de la política da pie a numerosas alusiones de tipo cómico, siempre bien acogidas por un público que participaba rápidamente en el juego propuesto. Referencias en clave a personajes de la época o a situaciones concretas siempre han gozado de buen éxito. Incluso ocasionaron más de un conflicto:

14 VIXCA L'ESTATUT: *Cuadro apoteòsic: A tot foro, fondo de blau purísim. Els tres escuts de Valencià, Alacant y Castelló, en frigios, acompanyats de tres dones, baix un arc de flors y fruts. Fan guardia dos llauradors, en lluits rams republicans. El Poble fa la presentació del cuadro y a mida que avansa la relasió del poble, el foro blau va puchant, deixant vore la bandera valensiana, hasta quedar les tres provincies cobertes per la Señera.* POBLE; Soc el poble que vos parla/ en respecte y en amor./ Castelló, Alacant, Valencià,/ feu l'Estatut en unió;/ doneuse les mans, aixina,/ en señal de chermanor,/ que unides serem molt fortes/ donant a España més nom./ La Señera mos ampara,/ mos fa lliures y els més forts. TOTS (*Enardits per uns acords del Himne*) Vixca Valencià, ¡Vixca!... ¡Vixca!... ¡Vixca!

así, por no mencionar sino un ejemplo, la obra de Hernández Casajuana *Salut i revolució* (1918) provocó un alboroto en el momento de su estreno porque además de hacer una exposición un poco grotesca de lo que podría ser una revolución social (que no trabaje nadie y el amor libre), se permitía un inocente chiste sobre la guerra revolucionaria que en aquel momento se estaba librando en Rusia. Curiosamente fue esta broma –repito, bastante inocente– lo que provocó las enérgicas protestas de los simpatizantes bolcheviques de la época. Y digo curiosamente porque en ningún momento protestaron porque el protagonista –el So Caralampio– parodiara y deformara grotescamente el ideal revolucionario de los comunistas.

Conclusión

Como ya decía al comienzo, no he pretendido en ningún momento hacer un estudio exhaustivo del tema: ni la extensión del corpus (porque son literalmente miles los sainetes que habría que registrar) ni los límites de este artículo me lo permitían. Sólo ha sido un primer ensayo de clasificación ejemplificada, a la vez que un preámbulo para un trabajo de más extensión. Y aún así, a buen seguro, no quedaría el tema agotado. Por ejemplo, las tradiciones y obras de carácter local, que no son estudiadas aquí, no debido a mi «centralismo» sino simplemente (y como siempre) a la carencia de estudios previos de tipo local y comarcal, la realización de los cuales sólo es factible –no nos engañemos– sobre el terreno. Mientras ese tipos de estudios, y otros tan básicos como un ensayo de catalogación por autores y por obras del «corpus» teatral valenciano no se realicen, forzosamente tendremos que movernos en el terreno de la «aproximación» o de la «introducción». Confío, aun así, que a pesar de esta limitación tan grave, este tipo de trabajos sirvan para algo más que para aumentar la cultura teatral del lector: para estimular las investigaciones dentro del campo del teatro valenciano.

Teatro y compromiso: debate con una larga historia[1]

Un recorrido iniciado en Alicante

En la mesa redonda que abrió las sesiones de trabajo del Primer Encuentro Internacional de Dramaturgia celebrado en Alicante recientemente, manifestaba José Monleón sus reservas ante el título general bajo el que se celebraba: «El autor teatral, testigo de su tiempo». Afirmaba, y con razón, que ser testigo de su tiempo es algo casi inherente a la condición de dramaturgo y que a lo que tendríamos que aspirar, con los tiempos que corren, es sobre todo a comprometernos. Por esa razón, la mesa redonda que él coordinaba trataba precisamente de «Teatro y compromiso».

No pretendo, desde luego, resumir las intervenciones de los ponentes, aunque no me resisto a remarcar la sensación mayoritaria que se vivió en la sala en torno a la idea de que el silencio o el mirar hacia otra parte eran actitudes difícilmente justificables hoy por hoy. Otra cosa muy distinta, sin embargo, es que todos los presentes compartiésemos la misma idea acerca de qué se entiende por compromiso o, mejor aún, cómo tendríamos que manifestarlo. Era lógico, por eso, que se hiciese necesario aclarar que compromiso no significaba realismo, ni mucho menos. O seguidismo hacia determinadas consignas políticas, como con harta frecuencia en otros tiempos había sucedido. Alejar, en consecuencia, la sombra del teatro-panfleto, y reivindicar la posibilidad de un compromiso a través

---

1 Publicado originalmente en *Las puertas del drama,* núm. 13, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, invierno 2003, págs.. 22-24.

de lenguajes actuales, fue una de las conclusiones más positivas que se alcanzó en aquella sesión.

El descrédito de la memoria

Ahora bien, no se me oculta que los que conozcan (por afición o por investigación) la historia teatral española del siglo que acaba de concluir encontraron en las intervenciones de aquella mesa ecos de polémicas pasadas. La más reciente, quizá, en la década de los sesenta, cuando la denominada generación realista encontró la oposición de un grupo de autores, bautizado con ligereza como generación simbolista. Examinado con perspectiva dicho enfrentamiento, resulta evidente que por debajo de una radical oposición de lenguajes dramáticos subyacía una actitud de oposición común a la España que les había tocado vivir a unos y a otros. Más aún, puestos a buscar diferencias, estas no estribarían tanto en dichos lenguajes, como en la misma capacidad de ver –a través de la coyuntura del momento– la sombra de la historia española proyectada sobre el presente, o poner por el contrario el acento en lo que de común tenía nuestra situación con la que se vivía en el resto de los países occidentales. Lógico corolario de esta comunidad de intereses será la suerte pareja que correrán las obras de todos estos autores después de 1975. Se instauró durante los años de la Transición, en efecto, una especie de pacto tácito por el que resultaba poco adecuada la representación de obras que proyectasen una mirada reprobatoria sobre la España de los años anteriores. Había que mirar al futuro (un futuro que limitaba con una Europa idealizada en exceso), en el que no tenían cabida ni las miradas airadas sobre la época franquista , ni las reflexiones sobre las raíces históricas de nuestra especificidad ni, menos aún, un teatro antifranquista combativo (de forma directa o mediante juegos simbólicos). Ni el realismo de raíz más o menos hispana, ni el teatro de inspiración brechtiana ni las aportaciones de la nueva vanguardia de los sesenta tenían mucho que hacer en la España de los setenta y de los ochenta.

Es para mí evidente que aquel dar la espalda al teatro español contemporáneo (acusándolo, paradójicamente, de falta de contemporaneidad) está en la raíz de esa falta de compromiso del teatro de fin de milenio, tal como es percibido desde cierta crítica y tal como empieza a ser combatido por un grupo cada vez más significativo de nuevos dramaturgos que no se conforman con dar testimonio de la desorientación y el pesimismo predominante en gran parte de la sociedad y aspiran a desvelar los mecanismos de ocultación (mecanismo de alienación en definitiva) con que se nos trata de convencer que vivimos en un mundo especialmente feliz.

Antecedentes en los años treinta

Nos equivocaríamos, sin embargo, si pensásemos que nos encontramos ante un fenómeno nuevo. La España de los años veinte y treinta, y los autores que la prolongaron en el exilio, vivió un debate semejante. La insatisfacción que numerosos escritores (y entre ellos bastantes dramaturgos) experimentaban ante el realismo de raíz decimonónica, incapaz según ellos de reflejar los cambios que estaba experimentando la sociedad occidental desde finales del siglo XIX, les llevó a la búsqueda de nuevos cauces formales. Como es sabido, las diferentes corrientes vanguardistas agruparon a la mayoría de ellos, quienes utilizaron los nuevos instrumentos expresivos para transmitir sensaciones de desasosiego y para articular su visión crítica del mundo.

Con todo, la aceptación de la consigna de arte deshumanizado que Ortega había difundido oculta, a mi entender, más que un formalismo (por utilizar un término particularmente querido a la crítica inspirada en el realismo socialista), una incapacidad de superación de la ecuación entre compromiso y realismo que se arrastraba desde finales del siglo anterior.

Una lectura mínimamente atenta, por ejemplo, a las primeras obras de un dramaturgo como Max Aub pone de manifiesto, además de su voluntad experimental, un deseo de tocar temas

comprometidos con su tiempo. La incomunicación en cualquiera de sus variantes o manifestaciones no tiene, en este autor ni en muchos otros (de entonces o de ahora mismo), planteamientos exclusivamente teóricos ni filosóficos: *El desconfiado prodigioso* (1924) es paradigmática al respecto; lo que Aub nos propone no es tanto una desconfianza patológica nacida de la psicología o de la reflexión filosófica sobre nuestra existencia, como consecuencia de un cuestionamiento (llevado al límite) de los principios de la sociedad en que se vive. Frente a la subjetividad exaltada del expresionismo (corriente teatral que Aub conocía bien), el autor propone una visión distanciada, casi pre–brechtiana me atrevería a decir, en la que podemos concluir que nuestro mundo se construye sobre una serie de *aprioris* y convenciones que no se pueden cuestionar sin grave riesgo. Algo análogo sucede con *Una botella,* en la que Max Aub cuestiona –indirecta pero nítidamente– los mecanismos del juego político de su época (1924), convertido en una mera discusión sobre nombres en la que nadie se preocupa por la realidad.

El cambio de década, con el ascenso de los fascismos y las amenazas cada vez más tangibles contra la Segunda República, significó un descrédito creciente de todo lo que sonara a arte deshumanizado. Los intelectuales españoles, y los dramaturgos entre ellos, abjuraron ostensiblemente de tales veleidades y muchos de ellos imprimieron un giro significativo en su producción, cada vez más comprometida desde posiciones progresistas. Aub cambia de actitud en una obra de la que sólo nos ha llegado un fragmento: *La guerra* (1935). Su decidido apoyo al Frente Popular y a la causa republicana durante la Guerra Civil le llevará a adentrarse en el terreno de la escritura de un teatro de circunstancias del que abjurará en lo estético, aunque no renuncie por ello a incluirlo en su *Teatro completo* publicado en 1968 (Méjico, Aguilar). Finalmente, en el exilio, Aub continuará fiel a su compromiso con su mundo (no limitado a la España que había dejado atrás) y este será, en efecto, el tema de la gran mayoría de sus obras: de las que conforman su «Teatro mayor»

y también de su «Teatro breve». Pero no dejará por ello de probar con una escritura que, concesiones al realismo, irá más allá, como puede apreciarse en la complejidad estructural y escénica de obras como *San Juan* (1943) y *No* (1951). El equilibrio alcanzado en otras como *De algún tiempo a esta parte* (1939) es la mejor prueba de que un teatro comprometido con el mundo y la sociedad en que vivimos, y comprometido desde posiciones humanistas y progresistas no es una entelequia y que el compromiso, en definitiva, lejos de lastrar puede servir de productivo acicate al dramaturgo.

De ayer a hoy

Se me puede argüir, es verdad, que la época que vivió Max Aub fue especialmente convulsa, y que los tiempos que corren, en cambio, son poco proclives a grandes gestos por nuestra parte. Pero ello no es así: la guerra continúa siendo igual de monstruosa se perpetre en Irak o sobre nuestro suelo. Los tiempos sombríos de que hablaba Brecht, eso lo hemos descubierto ahora, pueden estar aparentemente recubiertos por el celofán del desarrollo y la prosperidad tal y como la entendemos en los países del primer mundo, pero no por eso dejarán de ser menos temibles. El autor de teatro tiene, tenemos, el derecho inexcusable de dejar testimonio de las carencias y las contradicciones de nuestro mundo. Pero también, como hizo Max Aub, tiene el deber de expresar con libertad (y el ejercicio de dicha libertad se convierte ya en un compromiso por sí mismo cuando la libertad de expresión se ve puesta en entredicho desde el poder) su visión del mundo en el que vivimos. El reto no consiste, sin embargo, en eso: hace falta no olvidar nunca que el compromiso de un dramaturgo tiene que ser triple: con nosotros mismos y con la sociedad en que vivimos, pero también con nuestra forma de entender y practicar la escritura dramática.

Triplemente coherentes, solo entonces podremos decir que como autores nos comprometemos de verdad.

El primer teatro de Max Aub[1]

Publicamos en esta primera parte de las obras teatrales de Max Aub que en la edición de 1968 de su *Teatro Completo* aparecieron incluidas en los epígrafes «Teatro primero», «Teatro de circunstancias», «Tres monólogos y uno solo verdadero» y «Adaptaciones». Es decir: el teatro escrito por el autor entre 1923 y 1939 más dos monólogos (*Monólogo* y *Discurso*) escritos, respectivamente, en 1948 y 1950, pero que mantienen aspectos en común con el primero de su serie (*Tiempo*, de 19939). Dieciocho obras de muy desigual extensión, pues oscilan desde el apropósito de circunstancias *Teruel* hasta la extensa adaptación de *Madre* de Gorki, en dos partes y treinta y un cuadros. Y, en medio, dos obras en tres actos (*Narciso*, *Espejo*) y varias obras en uno que en realidad podríamos considerar piezas de tres actos en miniatura (*Celoso*, *Pedro*). Diferencias estas que revelan, a nuestro entender, que Max Aub experimentó a lo largo de estos años no sólo con los temas y con el lenguaje sino también con las estructuras teatrales: las presencias corales se dan la mano, y alternan, con estructuras más convencionales de personajes; el diálogo, con el monólogo y con los parlamentos yuxtapuestos; la unidad de espacio y tiempo con la multiplicidad de unos y otros.

---

1 Publicado originalmente como estudio introductorio al volumen VIII de las *Obras completas de Max Aub,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2002. Se trata de una de los más documentados estudios sobre la obra de Max Aub, con constantes referencias bibliográficas como corresponde a un trabajo de estas características, por lo que el estudioso puede acudir a la publicación original en la que se encuentra todo el aparato crítico. Dadas las líneas generales de esta edición, hemos preferido extractar este largo estudio, eliminado notas y bibliografía, y así mantener la línea original común al resto de artículos.

No significa todo lo anterior, sin embargo, que no podamos trazar unas líneas de fuerza comunes que recorran estas dieciocho obras. Por ejemplo, el rechazo a dejarse arrastrar por la ilusión escénica, la opción decidida por los juegos metateatrales, por la implicación del público en la acción. Nos encontramos, pues, ante un teatro rico en teatralidad, en efectos antiilusionísticos. También, ante un teatro estrechamente conectado con las corrientes renovadoras de la escritura dramática europea contemporánea. De aquí, igualmente, que la inmensa mayoría de estas obras se vean condenadas a ser «incompletas» durante décadas: las condiciones de la escena española sólo podían admitir estrenos privados y ocasionales, muy alejados en todo caso de la normalidad (profesionalidad incluida) con la que Aub soñaba para su teatro. En cualquier caso, «incompletas» o no, las obras de Aub juegan un papel capital para el conocimiento de las corrientes renovadoras del teatro español del período a causa de esa voluntad experimental y de su capacidad para integrar las propuestas de dramaturgias europeas de vanguardia.

Si a la suma de todos estos rasgos experimentales unimos un creciente interés por la función social del teatro (no ausente totalmente de sus primeras obras, como comentaremos más adelante), estaremos en condiciones de afirmar que nos encontramos ante las primeras formulaciones de una manera de escribir teatro que Max Aub desarrolló con solvencia a partir de los cuarenta. Y no sólo esto: comprendemos el interés que bastantes de estas obras despertaron en los cincuenta y sesenta entre dramaturgos, críticos, historiadores del teatro e, incluso, entre los jóvenes renovadores de la escena. Un interés que, por cierto, Aub no acabó nunca de entender, lo que no quiere decir que no le satisficiera. Hay, y en eso Aub tenía razón, ingenuidad en alguna de sus primeras obras y una cierta irregularidad constructiva, pero también resulta muy visible a través de la lectura de todas ellas no sólo su proceso de aprendizaje como autor dramático sino también que éste se desarrolló con gran rapidez y notabilísimo olfato teatral, como puede apreciarse en la gran soltura con

que utiliza los procedimientos de implicación del público en la representación. La escritura de todas estas obras, cuyas deficiencias también reconocía el mismo Aub, fue mejorada substancialmente gracias a las ediciones posteriores (la de las obras en un acto [1960] y la edición del *Teatro Completo [1968]*), en las que el autor corrigió algunos errores que se habían deslizado en las primeras y mejoró determinados aspectos estilísticos.

Resumiendo todo lo anterior, nos encontramos ante un conjunto de obras que son no sólo válidas como precedentes de su «teatro mayor», y en general del teatro que Aub escribirá a partir de la década de los cuarenta, sino también porque poseen por ellas mismas valores literarios y teatrales que las hacen merecedoras de su lectura, de su estudio y, ¿por qué no?, de su puesta en escena. Y esto, perdónenos la insistencia, sin negar los reparos que el autor les puso en cuantas ocasiones habló de ellas. Pero todo esto lo tratamos de exponer en las páginas que siguen, en las que, aunque sea de forma muy general, las analizamos y agrupamos en tres grandes secciones: «Teatro primero», «Teatro de circunstancias» y «Tres monólogos y uno solo verdadero». Hemos considerado que *Madre*, en cuanto escrita en el año 1938 forma parte (por tema, intencionalidad y recursos teatrales) del «Teatro de circunstancias», aun siendo conscientes de que tal como nos ha llegado el texto, es el fruto de una reescritura en los años sesenta con motivo de su posible estreno en 1968 para conmemorar el nacimiento de Gorki (Kemp: 1972: 397). Una reescritura, cuyo alcance no podemos valorar con precisión pero que con toda probabilidad dejó intactos muchos de los aspectos de la primera redacción, tales como el trazado ideológico de los personajes, los criterios de selección de la materia narrativa gorkiana para teatralizarla o la voluntad de implicar al público en los momentos cruciales de la acción.

Teatro primero

Con motivo de la publicación del primer volumen de sus *Obras en un acto* [1960], Max Aub recogió bajo el epígrafe «Teatro

primero» las piezas que habían aparecido en 1931 en el volumen *Teatro incompleto*. Dicho epígrafe se mantuvo en la edición del *Teatro Completo*, pese a haberse incluido en él las ediciones de *Narciso* y de la versión en tres actos de *Espejo* (se dejaba de publicar, en cambio, la primera versión –en un acto– de esta misma obra). ¿Por qué este cambio de título? Varias serían las razones posibles, aunque la más plausible que nos parece es que, al haberse estrenado entre 1956 y 1964 todas estas obras menos *Espejo* en tres actos, habían dejado de ser teatro «incompleto». El propio autor dedica una parte considerable del prólogo de la edición de [1960], fechado en 1957 y reproducido posteriormente en [1968], a reflexionar, con un poso de evidente amargura, sobre el hecho de que al cabo de los años hubiesen sido estas, precisamente estas, las obras escogidas para ser estrenadas por el teatro universitario de Puerto Rico. Teatro «completo» al cabo de unos años, no dejaban de ser por ello obras primerizas según el autor, escritas en un «castellano a medias» y muy poco vividas: «¿Es posible –nos dice- que yo, muy joven, haya sido un escritor más interesante de lo que soy?; ¿que lo que escribí hace treinta años sea 'mejor' que lo que sale ahora de mis manos? ¿El tiempo no añade ni cuenta? ¿No sirve lo vivido? ¿No cuenta lo aprendido?»

[…] Iniciemos, pues, nuestro repaso a estas obras a partir de su carácter supuestamente primerizo y, por ende, menos elaborado. […] Y es que, en efecto, se trata de obras escritas con algo más que simple oficio; con un buen conocimiento del teatro europeo del momento y con una voluntad clara de tocar de lleno algunos de los temas candentes que el teatro de los años veinte había convertido en ejes de su desarrollo. No es casual que el artículo monográfico que a estas obras dedicó Silvia Monti (y que después recogió en libro en 1992) se titule precisamente «La comunicazione como problema nel primo teatro di Max Aub» (1978–1979), ya que la cuestión de hasta qué punto es posible la comunicación entre los seres humanos (y hasta qué punto el teatro sirve de puente para lograrlo) es uno de los más recurrentes en el teatro de esos años. Ni que decir tiene que

calificar de «deshumanizado» un tema de este calado no es sino una licencia justificada en el ardor de la batalla entre orteguianos y anti–orteguianos, si valen estos términos, aunque se trate de anti-orteguianos a toro pasado.

Entrando en un comentario mínimamente pormenorizado de las seis obras que conforman este «Teatro primero», hay que indicar en primer lugar que todas ellas poseen entidad teatral e interés suficiente para considerar a Max Aub como un dramaturgo notable […] Incluso su obra primera y más maltratada, *Crimen* (1923), es digna de ser estudiada como algo más que un simple melodrama; así lo entiende Silvia Monti, quien pone el énfasis en el choque entre dos interpretaciones irreconciliables de un mismo hecho: el embarazo de la protagonista. Pero no reside aquí sólo el interés de una obra, cuyo carácter melodramático (casi decimonónico) con excepción del final ha sido defendido por Estela R. López, quien asume sin embargo la valoración pirandelliana de dicho final que plantea García Lora. En efecto: el juego metateatral impregna toda la pieza y permite proyectar una visión distanciada e irónica sobre un género que gozaba de gran aceptación entre las capas populares. De aquí, las llamativas discordancias que podemos apreciar en los personajes: el comportamiento de la protagonista, María, corresponde más a los patrones del drama burgués que a los estrictos del melodrama (por ello, tiene como confidente a una sirvienta de familia); Pablo, en cambio, remeda el comportamiento de los personajes de obras como *Juan José*, por eso Aub le reserva el espacio físico del teatro dentro del teatro. Pero hay más: a diferencia de lo que sucede en los melodramas decimonónicos aludidos por Estela R. López, el autor no focaliza en absoluto la acción; inútil es que busquemos dentro de la obra la solución al dilema planteado. Tendremos, pues, que optar por creer al coro de vecinos o suponer inocente a la protagonista; en cualquier caso, ambas versiones son objetivamente plausibles.

No se trata sólo de esto. Porque es posible encontrar bajo este juego metateatral y de cuestionamiento de las reglas del género

melodramático, un cierto poso de crítica social. Melodrama sí, pero inserto en un marco de cotidianidad esta disonancia entre pautas genéricas diferentes, más quizá que la existencia de las dos versiones antagónicas sobre un mismo suceso, es lo que constituye la peculiaridad de esta temprana obra de Aub. Muy especialmente cuando el «extrañar» un comportamiento típico de melodrama abre la puerta a interrogase sobre la coherencia de los patrones ideológicos que lo han motivado, como es el caso del honor y las relaciones hombre–mujer basadas en él.

Un año escaso después de esta primera pieza, Aub nos ofrece con *Desconfiado* una de sus mejores obras de entre las anteriores a 1939. Opinión esta que es ampliamente compartida. […] La tendencia al despojamiento es muy visible en el paso de *Crimen* a *Desconfiado*, así como en el recurso a personajes tipificados (extraídos incluso de lecturas contemporáneas de la *commedia dell'arte*), con un pie en la recuperación y reinterpretación de la representación, entendida un poco como acto trascendente y una pizca místico. Es por esta razón por la que Aub puede sentirse justamente molesto cuando se tilda al teatro de su primera época de deshumanizado: ¿se puede calificar de tal manera un teatro en el que las exigencias morales y estéticas van a la par? Evidentemente no. Y esa paridad la deseaba tanto Copeau como Aub. Más aún, si la influencia de Copeau se hace visible en el teatro del joven Aub, no nos tendría que extrañar que este último se sienta inclinado, a principios de la década de los treinta, a seguir los pasos de su modelo en la búsqueda de un teatro popular adecuado a su tiempo.

Al lado de todas estas influencias tendríamos que situar las propias del teatro español de los años veinte, como Aub reconoce también: «En cuanto a lo español, sería absurdo negar su importancia capital. En primer lugar, Unamuno. Unamuno es el autor español que está más cerca –siendo anterior– de la idea de Copeau. El teatro de Unamuno no necesita decorados, es de puros caracteres […] Pero es, dentro de esta línea, el autor que más nos impresiona. Hablo por mí». Y a continuación también

citará a Valle-Inclán y a García Lorca, a los que habría que sumar algún que otro nombre, como el de Jacinto Grau, traído a colación cuando trata el tema de la presencia de los títeres en su teatro. Pero no se circunscribe el interés de Aub por el teatro español al de los años veinte: el mismo título de *Desconfiado* nos sitúa en la órbita del teatro español clásico, por el que Aub se sintió especialmente atraído. No podemos echar en saco roto, tampoco, los guiños culturalistas de los que sabe sacar un buen partido el autor. La oportuna referencia a Schopenhauer nos conduce de lleno al terreno de lo teatral (o mejor: de la teatralidad) en la vida cotidiana, aspecto este que podemos encontrar en los trabajos teóricos de Evreinov, otro de los autores citados (y leídos) por Aub.

La complejidad que presenta esta obra, en fin, justifica que pese a la bibliografía existente, haya aspectos poco atendidos y que a nosotros nos parecen muy relevantes. Es el caso del personaje del Juez, que funciona como antitipo del desconfiado, pues obligado por su profesión a ser un «desconfiado profesional» representa la desconfianza «razonable», frente a la cual la del protagonista muestra su aspecto más contradictorio: el de un desconfiado radical que se ve impulsado a desconfiar hasta de su misma desconfianza, contradicción esta que se establece en términos de aporía. Otro aspecto que no conviene tampoco olvidar es el del peso de lo farsesco en la obra. […] El motivo de la desgracia provocada por la desconfianza del protagonista nos acerca al mundo cervantino (*El curioso impertinente*) tanto como al del flamenco Crommelinck. La escena del frustrado asesinato nos remite a ese mundo guiñolesco anunciado ya en la acotación inicial: «los personajes casi son marionetas. No tengo la seguridad de si llevan máscara». Aub aclara, a este respecto, lo siguiente: «es sencillamente una dirección para el director. No lo uso en ningún sentido psicológico». Para nuestro enfoque, sin embargo, tanto da que se trate de algo intrínseco al texto o se desvele en la puesta en escena. En este último caso, resulta obvio que no se puede lograr una interpretación de este tipo sin una mínima

base textual, y la «muerte y resurrección» de la pareja supuestamente culpable es un excelente ejemplo de ello. En todo caso, y sin negar la gran humanidad del Desconfiado y –en consecuencia– de su Doble, no creemos que pueda decirse otro tanto del resto de personajes, con la excepción antes apuntada del Juez. El giro final del protagonista, pidiendo que la obra no concluya, no sólo reflejaría entonces el fracaso de su búsqueda de sí mismo (o mejor: del intento de comprender el mundo en relación consigo mismo), sino también el intento desesperado del muñeco que se niega a regresar a su condición inanimada y que trata de huir del control de su amo-creador. *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, en 1921, se nos aparece como un posible referente o, si se prefiere, como una propuesta teatralmente cercana.

Sea como sea, nos parece bastante evidente que ni esta obra, ni *Celoso*, con la que guarda puntos de contacto, encajan del todo en la categoría de «teatro deshumanizado», porque el problema de la comunicación es uno de los problemas esenciales del ser humano; de aquí la desesperación del protagonista (de locura la califican los sensatos aldeanos que tratan de calmarlo), que se niega a dar carpetazo a lo que otros dan por obvio: «lo negro no es negro», nos dirá mientras tratan de hacerlo callar. Un problema tan profundo que acaba aquí en frenesí, pero que acabará en muerte en *Celoso* y en *Narciso*, como había sucedido antes en *Crimen*. Y como sucederá, incluso, en la versión de tres actos de *Espejo*, donde Eusebio muere de forma innegablemente tragicómica, pero en perfecto acuerdo con su lectura ideológica del mundo, como comentaremos más adelante.

No ocurre lo mismo en cambio en *Botella*, donde el recurso a las técnicas circenses le da una pátina cómica a toda la obra. Así, el Autor, aunque repita obsesivamente «¡No sé nada!» como única justificación posible ante las protestas del Espectador indignado por habérsele puesto ante los ojos la imagen inaceptable de un mundo donde «todos tenemos cierta discontinuidad en nuestros pensamientos», y aunque al final de la obra salga «con mascarilla trágica», hará su mutis final acompañándolo de una

pirueta guiñolesca: «¡Qué remedio me queda! (*Pausa leve*) Pero quedan las mujeres. ¡Quedan las mujeres!» No significa esto, sin embargo, que no haya «muerte»: los que hasta aquel momento se habían engolfado en la discusión sobre las características de la botella, acaban a los pies de esta «en ridículas posturas de muñecos desarticulados».

Lo acabado de afirmar no pretende, ni mucho menos, negar el carácter cómico de esta estupenda farsa, sin duda una de las mejores de la época por lo que hace al aprovechamiento de las técnicas actorales de payasos y excéntricos, tan en boga en aquellos años. Un aprovechamiento cuya inspiración quizá no haya que ir a buscar por fuerza, en *Voulez–vous jouer avec moi?,* la primera obra teatral de Marcel Achard (1923), ya que la defensa del circo y, sobre todo, de las técnicas de actuación que le son propias, había sido reiteradamente expuesta por autores y directores vanguardistas, con Meyerhold como referente máximo.

El extraordinario interés teatral de *Botella* que exige (desde luego) una puesta en escena de acuerdo con el espíritu de las vanguardias teatrales de la época en que fue escrita, se refuerza con la lúcida apreciación de Ruiz Ramón respecto de la evidente metáfora del circo como espacio de la vida pública, de la acción política. […] Esta interpretación viene reforzada por dos elementos: uno, las referencias iniciales de los dos Borrachos a la revolución y a las diferentes actitudes y opiniones que cabe adoptar ante ella; dos, la disposición estructural en parejas de los personajes (los dos borrachos, el Arlequín frente al Payaso, el Espectador frente al Autor), que facilita la adopción de posiciones antitéticas ante realidades singulares: la botella, el Cartero–Poeta, la obra misma. El resultado, ya lo hemos dicho, es una farsa que exige un ritmo rápido, un poco al estilo del deseado por los futuristas para su teatro.

Todavía más compleja se nos aparece la siguiente pieza aubiana: *Celoso*. […]Estructurada en tres cuadros, a manera de los tres actos convencionales, Aub despliega en ella un amplio muestrario de recursos del más puro estilo –si vale la expresión– teatral.

Por ejemplo, dosifica la información de tal forma que sólo según avanza la lectura nos enteramos de algunas claves, digámoslo así, realistas, muy necesarias para la comprensión de la trama, pero que de haber sido expuestas prematuramente hubiesen conducido *Celoso* por unos derroteros peligrosamente cercanos a las convenciones naturalistas. El espectador, en consecuencia, se siente desorientado por el subtítulo de *farsa de adolescentes* en tanto en cuanto el membrete genérico es susceptible de múltiples y contradictorias lecturas, y en tanto en cuanto contribuye a enmascarar el final trágico de la obra. Pero es que, además, al acompañarlo con el complemento «de adolescentes» abre unas expectativas (de edad, de visión del mundo…) que se diluyen según avanza la obra: nos enteramos primero de que ambos están casados; después, de que tienen nombres propios (pese a que no se utilizan nunca en las didascalias). Y, una vez que Ella/Teresa se arranca los ojos, comprobamos que El Celoso/Juan se comporta como un adulto, posesivo sí pero también potentado. Ni que decir tiene que cuando tomamos conciencia de estos rasgos es demasiado tarde y no podemos substraernos a las impresiones que nos causa el inicio de la obra, con su tono abstracto y el juego escénico casi infantil en torno a unos celos aparentemente inocentes…

Por otra parte, la obra rehúye cualquier pretensión verosimilista e introduce un coro: el de los Pretendientes (que se verá reforzado al final por el que forman las Prostitutas), con clara finalidad satírica y farsesca. No se trata de una novedad, desde luego: los Vecinos de la escena final de *Crimen*, con sus intervenciones bien regulares, no son sino un remedo prosaico del coro de las tragedias. Ahora en cambio, Aub le concede al coro un papel más activo: los Pretendientes, en efecto, se erigen en un peligro real que planea sobre la felicidad de la pareja. Se mueven como auténticos títeres, que aparecen y desaparecen teatralmente («como por escotillón»). Fantoches que se expresan con un engreimiento y una suficiencia que nos remiten de nuevo a algunos de los que protagonizan *El señor de Pigmalión*. En las sucesivas apariciones, los ocho Pretendientes insistirán en

su comportamiento y, al final, se verán apoyados por las Prostitutas. Apoyo significativo este: unos y otros se enfrentarán a la pareja protagonista a causa de la visión egoísta de los unos y el materialismo de las otras.

El tercer recurso teatral que en esta obra introduce Aub es un cierto toque decadentista, con el asesinato de Teresa a manos de su esposo, que consigue así satisfacer sus celos enfermizos. Insania, pasión absoluta que llega a la autoamputación, pero también –porqué no– ejemplo bien interesante del siempre difícil diálogo entre sexos. Un diálogo que por la parte masculina se limita a exigir la sumisión de la mujer. Es asegurarse su posesión, el dominio en términos absolutos, lo que le interesa realmente a Juan, de aquí que recurra a las Prostitutas para reemplazar el amor de su enamorada por otro igualmente dócil, aunque por razones obviamente diferentes. El amor, claro está, es cosa de ella, de Teresa. Los resultados de tan difícil confrontación ya quedan dichos.

Mucho más estudiada, *Narciso* es sin duda la obra de mayor entidad de todo este «Teatro primero». […] Silvia Monti pone en relación esta obra con el teatro vanguardista […] Sólo quisiéramos añadir que si bien el mito de Narciso no había sido tratado previamente en el teatro español de los años veinte había interesado ya a las vanguardias europeas […] Son dignos de señalar, además, los guiños expresionistas que se aprecian en las acotaciones: por ejemplo, el altavoz, que para los expresionistas viene a ser como una máscara de la voz, y las mismas máscaras que utilizan Eco y sus amigas. Expresionista es también el uso de unos «efectos de luz [que] han de ser intensos, burdos, sin graduación», como se nos dice al principio de la obra, y a los que hay que sumar la «luz rojiza de fin de atardecer sólo en las bambalinas; da esa luz un foco desde el interior. Realidad al revés» (final del tercer acto). Expresionista es, igualmente, el desacorde entre música y coreografía que encontramos al inicio del segundo. Y expresionista es, en fin, el decorado burgués del tercer acto, con una ventana a través de la cual se aprecian «los

tejados de las casas fronteras», y con una «luz más fuerte sobre las bambalinas que sobre el resto de la escena». Un decorado, no lo olvidemos, sobre el cual «los personajes andan […] mecánicamente».

Las puestas en escena expresionistas de los años veinte tenían que ser desde luego muy impactantes para quienes venían de una tradición escenográfica como la española, dominada por el realismo más convencional. Aprehender sus mecanismos y sus recursos no era, por otra parte, nada difícil, y se podría hablar incluso de una cierta «fórmula» teatral expresionista, como con posterioridad sucederá con el teatro brechtiano. Nos atreveríamos a decir que, incluso, es más fácil ser influenciado por la puesta en escena que por las pautas de escritura del teatro expresionista, que Aub no llegó a poner realmente en práctica.

[…] Contiene ya *Espejo*, tanto en su versión en un acto como en la de tres, una interesantísima reflexión sobre los fundamentos psicológicos del fenómeno de la avaricia: el avaro concibe el dinero como valor *per se*, que es la suma a su vez de los valores de uso de todo cuanto se puede potencialmente adquirir con él. Como es obvio, gastar una parte, aun cuando sea insignificante, equivale a renunciar también a todas las otras cosas que con él se podrían haber adquirido, mientras que su posesión garantiza el disfrute (ideal) de toda su potencialidad adquisitiva. En la versión en un acto, donde esta lectura es particularmente transparente, la presencia de los siete enviados, nacidos ciertamente del inconsciente del protagonista no sólo suministran esa atmósfera «poética y coral» que Aub ve como característica del teatro de su primera época, sino que también escenifican el deseo de poseer todas las riquezas del mundo como lógico corolario a su implacable política de ahorro, que tiene como objetivo final la conversión en valor absoluto del valor de cambio, característico del dinero. Nótese, por lo que toca a esta lectura socioeconómica de un tema (el de la avaricia) teatralmente clásico, que quizá revele las primeras lecturas (o reflexiones) marxistas del joven Aub, que vienen –además– a incidir en una lectura de su

teatro de vanguardia desde una perspectiva progresista. No puede extrañar, en consecuencia, su afiliación al PSOE en 1929.

[…] No menos interesante se nos antoja la disposición escénica de *Espejo*. A despecho de los llamados a la sencillez escenográfica a lo Copeau que hemos indicado, esta obra bebe de las fuentes de la técnica escénica expresionista: el «trampolín», desde el que avanzan los siete Enviados en la versión en un acto, facilita la expresión visual de los pensamientos del protagonista, que surgen de su inconsciente (representado por la «absoluta obscuridad» en que queda el fondo de la escena). Esta concepción plástica expresionista se hace presente también en el tratamiento de la iluminación: así, los ensueños que en el avaro despierta la herencia que el Notario le anuncia, se ven realizados porque «la escena toma un color extraño, irreal». En la versión en tres actos, sin embargo, todos estos recursos han desaparecido: los Enviados no avanzan sobre el trampolín, sino que –más prosaicamente– aparecen sobre el «oscuro» del foro, mientras que la luz «irreal» ha sido reemplazada a su vez por un «baja un tanto la luz». Nos encontramos aquí, según todos los indicios, ante el paso del expresionismo a la «nueva objetividad», que en el teatro alemán viene a estar representado por autores como Brecht o directores de escena como Piscator. Y es que piscatoriana es la utilización del escenario giratorio para facilitar el desplazamiento de los actores (Cuadro sexto), y piscatoriano es también el decorado del Cuadro cuarto con sus «dos pisos unidos a la derecha por una escalera de caracol». Del mundo de la farsa, tan grato a Brecht pero también a Grosz, son en fin los personajes caricaturescos que aparecen en la versión de 1935 (Triponcio, El Sargento) y que alejan definitivamente la obra de la seriedad y trascendencia que poseía en su primera versión.

Esta lectura, sin duda excesivamente sintética del «Teatro primero» de Max Aub, nos permite concluir que aunque en la escritura de estas piezas el autor recurre a procedimientos propios de las vanguardias europeas y a una selección de procedimientos extraídos de la mejor literatura hispana del período, tiene la

capacidad –la originalidad– suficiente como para poder rehuir algunos de los peligros que acechan a una escritura así concebida. Su interés por un tema tan teatral y contemporáneo como el de la comunicación no es, en absoluto, un interés abstracto ni impersonal sino que se resuelve en casos concretos: relaciones de pareja, relaciones entre sexos, desubicación en un ambiente rural teñido de mediocridad, idolatría por el dinero… En esa línea hemos aislado algunos momentos en que el autor nos ofrece una crítica de la sociedad. No nos tiene que extrañar, en consecuencia, que en la década de los treinta, al tiempo que reescribe –ampliándolo– *Espejo*, la escritura de Aub derive hacia un mayor compromiso, que acabará por cuajar en las obras publicadas bajo el título de «Teatro de circunstancias».

Teatro de circunstancias

Si, como apuntábamos, Max Aub valora de forma crítica su teatro anterior a 1931, hacia el escrito durante la Segunda República muestra un distanciamiento todavía mayor. En 1960, por ejemplo, afirma que de todas las obras que habrían tenido que conformar la frustrada edición de su «Teatro de circunstancias» (de aparición prevista en 1939), sólo *Pedro* merecía ser editada; del resto, en cambio, afirma que «ya no valen la pena» (Aub: 1960: 148). Y en 1967, en una entrevista concedida a María Embeita será todavía más explícito: «Los temas de la guerra civil ya no interesan. Se comprende. Es como publicar una novela sobre la guerra del noventa y ocho». Más adelante, con motivo de su publicación dentro del *Teatro Completo* (1968), asegurará con cierta displicencia que estas obras «no tienen la menor importancia. Las incluyo porque son curiosas como fenómeno de la guerra y de la actividad dramática de entonces, nada más. Las escribía en la esquina de una mesa, en cinco minutos, de cualquier manera. Eran para representar en la calle y duran sólo minutos. Escribí muchísimas más, pero se han perdido. Todos escribimos teatro de circunstancias. No sé como vinieron a parar

aquí en México estas siete». Y valorando acto seguido la que más respeto le merece, *Pedro*, añade: «está escrito en serio. Pero no me gusta. Todo al principio es falso. Sólo el discurso de la Tierra está más o menos bien.»

Dejemos a un lado todo lo referido a su posible vigencia, y centrémonos en otros dos aspectos: el supuesto carácter apresurado y desaliñado de su escritura y la cantidad de obras de este tipo que, en realidad, llegó a escribir. Esta última afirmación, por ejemplo, parecería lógica si aceptamos una escritura apresurada para todas ellas, afirmación que no puede –ni mucho menos– generalizarse. Ocurre, sin embargo, que esto no es lo que escribe Aub en el prólogo (fechado en 1938) a la edición *non nata* de 1939: «Recojo aquí mi labor teatral escrita…» sin incluir ninguna alusión a su posible carácter antológico. Extraña, desde luego, que falten comentarios de este tipo cuando insiste en el valor exclusivamente testimonial y coyuntural de unas obras «demasiado pequeñas, mal encaradas o encarnadas, [que] nacieron de cualquier manera, por encargo y necesidad del momento», o cuando indica que «las tres que forman el final fueron escritas para las *Guerrillas del Teatro*… »

[…] Establecido esto, conviene pasar a comentar el otro aspecto antes enunciado. Apresuramiento hay, desde luego, en obras como *Teruel*, pero está ausente, pienso, de otras. La dificultad para establecer en la mayoría de ellas el momento concreto en que fueron escritas a partir de las referencias históricas que contienen, revela que el autor encaró su escritura no tanto como una forma de seguir a través suyo el hilo de la contienda, como de convertir la guerra misma en objeto de reflexión, en tema, en personaje incluso. Intenciones estas que se alejan de lo que se entiende habitualmente por escritura apresurada, o desaliñada. Trataremos de ver esto con un poco más de detalle en las diferentes obras que conforman este grupo, y que podemos subdividir a su vez en otros tres: teatro de propaganda republicana y electoral, teatro de la Guerra Civil y, por fin, la adaptación teatral de *Madre*.

El primero de ellos está formado por tres piezas: *Jácara*, en línea popularizante de actualización de los esquemas de nuestro teatro clásico breve promovido por las Misiones Pedagógicas. *Agua*, escrita para la campaña electoral del Frente Popular en febrero de 1936, y, finalmente, la que hubiese sido, sin duda, su obra más ambiciosa: *Guerra*, de la que sólo nos ha llegado unos fragmentos publicados en 1935. Textos redactados por los mismos años en que Aub expone, en su novela *Luis Álvarez Petreña*, su alejamiento del arte deshumanizado y del imperio estético de Ortega y Gasset y se inclina cada vez más abiertamente por un arte comprometido con su sociedad y su tiempo; como afirma en el ya citado artículo «El turbión metafísico»: «En nuestra época, el pacifismo es el más cruel de los engaños. Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de dos, ni es hombre ni es escritor». Afirmación esta que enlaza con el rotundo «inexisten» con que Aub califica a los que continuaban defendiendo en 1938: «que el mantenerse alejado de las luchas sociales o internacionales era una posición moral altiva y en consonancia con ciertas teorías que reivindicaban muy alto el espíritu»[…].

Este carácter comprometido que tiene el teatro aubiano de los treinta es, desde luego, mucho más visible en *Guerra* y en *Agua*, ya que en *Jácara* no traspasa los límites de la crítica elemental (repleta de tópicos y motivos tradicionales) de la avaricia y la riqueza. Hay incluso, si se nos permite decirlo así, un cierto retroceso respecto del rigor con que el tema aparece tratado en *Espejo*.

Si *Guerra* se erige como paradigma de ese teatro revolucionario (en lo estético y en lo político) que tantos republicanos soñaron y defendieron, y que tan pocos supieron llevar a la práctica, *Agua* es una pieza de transición entre el estilo popularizante y tradicionalista tan característico de las campañas pedagógicas y teatrales de la Segunda República, y la exploración de los mecanismos dramáticos capaces de movilizar al espectador en una línea muy cercana a las experiencias del teatro político alemán de los

años veinte–treinta, del *teatro periódico* en definición del propio Aub. Hay en *Agua*, en efecto, abundancia de recursos de tono más o menos popular: el ciego cantor con sus romances; concesiones hacia un lenguaje expresamente rural… Pero por encima de todo ello se sobreponen los elementos propios del teatro político de todos los tiempos: la caricaturización, la adecuación a las circunstancias concretas de los receptores potenciales y la construcción de un mecanismo didáctico aleccionador integrado en la acción. Caricaturización existe, en efecto, en las figuras que representan los tres poderes fácticos (Capitalismo, Iglesia, Ejército), tratadas como muñecos de guiñol, totalmente deshumanizadas y vaciadas al final de la obra de una manera semejante a como Don Cristobita es destripado tras su muerte en *Los títeres de Cachiporra* de García Lorca… Aub, pues, usa con habilidad los mecanismos propios del teatro de títeres para lograr descarnar al héroe por excelencia de la mitología reformista y regeneracionista del republicanismo. El segundo factor se desarrolla más por extenso en las notas que acompañan la edición; baste aquí con indicar que Max Aub habla del campo que él mejor conoce: el de la Huerta que circunda la ciudad de Valencia; no de latifundismo, ni de la condición de los jornaleros es de lo que aquí se trata, sino de la propiedad del agua… Este es un problema concreto (mejor: el espanto que agita en provecho de los intereses electorales del Frente Popular) que preocupa a unos espectadores concretos. Al rehuir la generalización y aceptar el principio de la necesaria referencialidad, el teatro político de nuestro autor se sitúa por encima de los que optan por un nivel de mayor abstracción, rozando el auto sacramental. El tercer recurso empleado, el aleccionamiento, constituye sin duda una de las características más interesantes de estas obras aubianas de circunstancias. Rompiendo cualquier pretensión de cuarta pared, y evitando asimismo los mecanismos de identificación, el Maestro explica quiénes son los enemigos del pueblo y de qué están hechos. Se trata de un recurso de tono

brechtiano, por lo que es comprensible que a Aub se le haya vinculado con la concepción teatral del autor ausburgués […].

Este rasgo resulta especialmente evidente en su obra *Guerra*. Las referencias a Piscator que jalonan su prólogo resultan sin duda muy clarificadoras, aunque no dejan de plantear problemas que no es este el lugar para desarrollar en profundidad. Problemas que, por otra parte, nacen del hecho de que lo único que pudo hacer Aub en 1935 –año en que presumiblemente redactó esta obra- es rememorar una experiencia, la del teatro épico piscatoriano que el nazismo ya se había encargado de frustrar. Quedaba en pie, eso sí, el recuerdo y el volumen *El teatro político*, traducido al español en fecha tan temprana como 1930. Libro este que Aub no sólo conoció bien, sino que le sirvió sin duda para reorientar su escritura teatral hacia el terreno del compromiso, de forma paralela a cómo la teoría teatral de Evreinov influyó en las reflexiones sobre los orígenes del teatro y el ser humano que aparecen en dicho prólogo, que reproducimos junto a la pieza.

En su progresivo deslizamiento desde el populismo de *Jácara* hacia el teatro épico de *Juan* (una *lehrstück* a la española), Aub volcó en *Guerra* las claves todas de su teatro de circunstancias: la implicación del público al que se le obliga a que deje de ser simple espectador para que tome partido; los efectos antiilusionistas coadyuvando a lo anterior; la ironía, en fin. El cuadro del juicio de los obreros que se negaron a combatir es un acabado ejemplo de los dos primeros procedimientos; la ironía mordaz se encuentra en los otros dos cuadros: de forma muy evidente en la caricatura parlamentaria, donde los hueros discursos patrióticos nos hacen pensar en las escenas iniciales de *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus, dedicados precisamente a reflejar el grandilocuente patriotismo de la sociedad austríaca al inicio de la Primera Guerra Mundial. Menos nítida, en cambio, en la escena escolar, donde la actitud del Maestro puede llegar a leerse desde una actitud positiva, mayéutica incluso o, como pensamos nosotros, desde el extremo opuesto: como la de quien

está encargado de conseguir que las nuevas generaciones asimilen acríticamente una historia patria rebosante de guerras, de hechos heroicos (que rezuman sangre por todos sus poros) y de agravios fútiles… La misma fragmentación del texto en cuadros nos sitúa ante uno de los principales constitutivos del teatro épico, que éste tomó –cierto– del expresionismo. Ignoramos, en todo caso, las causas por las que Aub no concluyó (o, por lo menos, no publicó en su integridad) la obra, e ignoramos incluso cuál era su extensión y su estructura. De lo que no nos cabe la menor duda, desde luego, es de que *Guerra* se convierte en un referente inexcusable para el estudio del teatro político español, aunque su carácter inconcluso le haya privado del lugar que sin duda merece.

Con el estallido del conflicto bélico, Max Aub pondrá su escritura al servicio de nuevo de la causa republicana con la misma celeridad con que lo había hecho en la campaña electoral de 1936. Entre este año y 1939 surgirán, en efecto, por lo menos seis obras, de las que la crítica –y el mismo autor– ha destacado con justicia *Pedro*. Lo que no quiere decir, sin embargo, que las otras cinco sean todas ellas menospreciables. *Ganar*, por ejemplo, se convierte en una excelente muestra de un teatro que pretende mover conciencias, intervenir en la realidad alejándose de cualquier veleidad ilusionística. Su teatralidad hay que buscarla, en efecto, en su propia coherencia didáctica y en el desarrollo de dicho didactismo. […] El dinamismo resulta posible, eso sí, no tanto por el carácter más o menos espontáneo de su escritura, sino porque en esta obra Aub demuestra ser un excelente constructor de situaciones que permiten romper las barreras entre escena y sala, al tiempo que trata de mantenerse en un realista equilibrio alejado tanto del optimismo desmesurado de cierta propaganda política, como del pesimismo que planeaba incluso sobre bastantes obras teatrales que, al acometer la solemnidad de la tragedia, rememoraban –quizá de una forma no muy afortunada– hechos históricos acabados de forma trágica (valga como ejemplo *El triunfo de las Germanías*, pieza escrita

por José Bergamín y Manuel Altolaguirre en 1937), o donde la muerte (por muy heroica que sea) parece ser el destino último de los protagonistas. El personaje de Doña Realidad (en *Juan*) podría ser el prototipo de este teatro aubiano de circunstancias, a la vez apasionado y reflexivo, destinado (con la sola excepción de *Pedro*) a reforzar la moral de la retaguardia, la más amenazada precisamente.

La sencillez de estas cinco obras, que no excluye como queda dicho cierto tono experimental, se ve contrapesada por la bastante más compleja *Pedro*. Ya se ha ocupado la crítica de insistir tanto en su estrecha relación con el género del auto sacramental laico […] como en su influencia en el teatro posterior del propio Aub. Nos detendremos, por ello, en un aspecto que en ninguno de los estudios a él dedicados aparece detallado: la transformación/reescritura de la obra a partir de su primera versión, reescritura que puede servirnos, además, para que nos hagamos una idea más afinada del papel político que, según el propio autor, estaba el teatro llamado a desempeñar en la contienda.

Como puede apreciarse fácilmente del cotejo de ambas versiones, Max Aub escribió en agosto o setiembre de 1936 una pequeña pieza, de dimensiones no muy superiores a las otras aquí analizadas. En ella, titulada un poco enfáticamente, *Historia y muerte de Pedro López García*, encontramos dos escenas netamente diferenciadas. En la primera, el apático protagonista que da nombre a la pieza es enrolado a la fuerza por los facciosos, que asesinan a su madre. En la segunda, y tras un preámbulo de elemental teatralidad, donde se nos informa del punto débil de las posiciones franquistas, la sombra de la Madre y la figura alegórica de La Tierra, inducen al protagonista a que vuele un estratégico puente aun a costa de su vida. Decía Aub que lo más valioso de esta obra es precisamente la intervención de La Tierra, parlamento sumamente elaborado desde el punto de vista teatral. El apresuramiento con que suceden los hechos en la primera escena, el parlamento de los oficiales facciosos en la segunda… son muestras, desde luego, de lo precipitado de su escritura. El final

de la obra, sin embargo, con la aparición de los milicianos, que llevan a hombros el cadáver del protagonista, destrozado por la explosión, nos sitúa de nuevo en la órbita de *Guerra* y pone de manifiesto algo que después volveremos a encontrar en *Madre*: que Aub no rehúye las concesiones melodramáticas para llegar al público, para emocionarlo y motivarlo.

La insatisfacción que el autor sintió por la obra así escrita, le movió, sin duda, a reescribirla profundamente. Le cambió el título, ahora mucho más sobrio: *Pedro López García*, añadió en la primera escena un personaje simbólico, El Araña, y matizó igualmente la actitud de la Madre para que su asesinato no fuese tan brusco, sino consecuencia de su conciencia política (lo que incrementaba, de paso, el contraste con su hijo). Finalmente, desdobló a su asesino con la aparición de El Enmascarado, que representa su conciencia y le sirve para justificar teatralmente la transformación que el militar sufrirá en la tercera escena. Se trata de procedimientos no siempre bien resueltos: si la Madre resulta así reforzada el personaje de El Araña no tiene una función dramática clara. El monólogo desdoblado de Sargento/Enmascarado, por otra parte, es sin duda muy efectista aunque el propio Aub no tenga claro qué opción dramática es la más conveniente: recurrir a dos personajes distintos o desdoblar el personaje del Sargento en dos «voces».

Completamente nueva resulta, en cambio, la segunda escena –titulada «Intermedio»–, escena que no nos extrañaría que hubiese sido inicialmente una obra independiente, intercalada con motivo de la edición de *Pedro* en Hora de España. El carácter farsesco de este intermedio nos recuerda, de hecho, a otras obras breves de la época, como *El bazar de la providencia,* de Rafael Alberti, que el mismo Aub estrenó con *El Búho*. En este cuadro, el Vendedor vende la España dominada por los nacionales a cuantos extranjeros puedan ofrecer armas a los rebeldes. No se trata, con todo, de un simple intermedio desligado de la acción principal ya que, gracias a esta escena, la presencia en la siguiente de los oficiales extranjeros y las alusiones

de los oficiales nacionalistas a la preponderancia de los primeros cobran mayor sentido.

De mucho mayor calado se nos antojan las transformaciones experimentadas en el tercer cuadro (la «Segunda Escena»). El simplista diálogo explicativo es reemplazado en esta nueva versión (escrita entre 1937 y 1938) por un diálogo en el que intervienen dos oficiales y el Sargento, quien –tras el debate con su conciencia– parece profundamente transformado. Si los dos primeros todavía se permiten algunas normas sobre el papel hegemónico de los extranjeros en el campo nacional, el Sargento imprime un giro más trascendente a la conversación; se nos habla ahora de la guerra tal como es realmente: llena de dolor y de sangre. Las acciones militares franquistas se nos presentan con especial crudeza, y no faltan referencias a los crueles bombardeos que asolaban desde principios de 1937 la mayoría de las ciudades de la España leal. Se trata de un procedimiento, y de un tema, muy querido por nuestro autor: ni en *Ganar*, ni en *Juan*, y ni siquiera en la pieza infantil *Fábula*, oculta Aub lo que significa en realidad la guerra, cualquier guerra: sufrimiento, muerte, destrucción. Como decíamos antes, entre la exaltación simplista y el melodramatismo fácil, lo que pretende el autor es conseguir una adhesión intelectual a la causa republicana; una adhesión que nazca de la aceptación de los riesgos que comporta, de los sacrificios que hay que llevar a cabo, y que no son sólo de índole material: *Ganar* trata, en efecto, de remover más las mentalidades, adecuarlas a una cultura de guerra, que a incitar a más esfuerzos materiales espontáneos.

Intencionalidad aparte, albergamos la sospecha de que este inicio del «Segundo cuadro» fue asimismo una pequeña pieza concebida inicialmente de forma independiente: las incoherencias en el movimiento de los personajes, el Sargento que en realidad es un Alférez, el relato de este que poco, o nada, casa con lo que él mismo había contado en la escena inicial… Son algunos de los rasgos, anotados en nuestra edición, que nos inclinan a pensar en esto.

Así las cosas, el parlamento de La Tierra, que se mantiene prácticamente idéntico en ambas versiones, continúa siendo la parte nuclear de esta escena y –como ya hemos dicho– de la obra misma[…] En efecto, La Tierra no trata tanto de preparar al protagonista para una muerte heroica, como de remover su conciencia, persuadiéndolo de que tiene que unirse a las fuerzas republicanas de una forma –eso sí– plenamente consciente. El final cobra, igualmente, un sentido muy distinto: el protagonista ahora no muere, sino que alcanza las filas leales e incita desde ellas a sus antiguos camaradas a que lo imiten. El heroísmo elemental y una pizca novelesco de la primera versión, escrita cuando la guerra a duras penas empezaba a adueñarse de la vida y pensamientos de todos los españoles, ha sido substituido ahora por una actividad más productiva: el protagonista se pasa con su arma a las filas republicanas y se convierte en un ferviente propagador de la causa. Aub nos ofrece así la cara positiva de la guerra, sabedor sin duda de que las muertes (heroicas o no) eran algo ya terriblemente cotidiano. El final, además, vuelve a ser abierto: no sabemos cómo reaccionará el Sargento y contra quién usará su pistola, procedimiento que sacrifica el tono épico de la versión de 1936 para retomarlo y, más tarde, afinarlo y explotarlo en la paradigmática *Comedia que no acaba*.

Esta voluntad aubiana de ir, en su teatro de circunstancias, más allá de lo inmediato, no se refleja sólo en las obras hasta aquí citadas sino que impregna también su adaptación de *La Madre* de Máximo Gorki. Alabada por [algunos] y mucho más críticamente juzgada por [otros] es cierto que se resiente en exceso de una escritura realizada, a buen seguro, en los ratos que Aub hurtaría al rodaje de *Sierra de Teruel*. No falta, en efecto, alguna que otra incoherencia (indicada en nuestra edición), y se advierte un exceso de parlamentos de tono didáctico y demasiado elemental. Pero, con todo, […] Aub es capaz, a pesar de las circunstancias adversas, de elaborar una versión dramática de la novela de Gorki que mantiene muchos de los rasgos de la obra original, y no sólo de los argumentales a diferencia de lo que hace Brecht en su

versión, así como busca una vía de acercamiento hacia un público que, pese a su militancia progresista y a su compromiso con la República, hasta aquel momento se había sentido más motivado por un teatro de tono melodramático que por las propuestas –mucho más experimentales y estéticamente más sólidas– emanadas desde el Consejo Central de Teatro, del que (no lo olvidemos) era Max Aub secretario. Queremos decir que no evita el autor, antes todo lo contrario, los golpes de efecto teatral: la emotiva escena del aprendizaje de Pelagia, la protagonista, cierra la primera parte, y le permite afirmar –dicho sea de paso– que la obra «trata de la alfabetización». Los discursos políticos, por otra parte, se dirigen explícitamente al público, sin ironía ni distanciamiento de ningún tipo. Al contrario: hay un verdadero interés de su parte por implicar constantemente al público, por emocionarlo. Al final de la obra, y a diferencia del final de la novela (y del que propone Brecht en su adaptación), Pelagia se impone a sus agresores y avanza hacia el público iluminada por un reflector.

No es ninguna exageración, en consecuencia, afirmar que nos encontramos ante uno de los intentos más serios que se han hecho en España por conseguir un teatro revolucionario mediante la fusión entre una tradición de teatro social y progresista fuertemente enraizada en prácticas de tipo melodramático, y una nueva estética teatral, de claras influencias épicas y del mejor teatro soviético que Aub pudo conocer directamente a raíz de su viaje a la Unión Soviética en 1933.

Aub desarrolla en esta obra escenas de masas (muy bien resueltas) e insiste también en tratar de convertir a los espectadores en parte de la acción: son estos los destinatarios explícitos de diversas réplicas; los soldados disparan contra ellos; al público dirigen sus alegatos los obreros que están siendo juzgados… recursos todos ellos que, como ya queda dicho, Max Aub había utilizado en obras anteriores para romper la cuarta pared y jugar con el equívoco realidad/representación (*Desconfiado*), para rozar la metateatralidad (*Crimen*), etc. Y que ahora

pone al servicio del teatro comprometido con la causa republicana, desde una defensa acérrima de la unidad necesaria de todos los republicanos. A diferencia de Brecht que permite una sola e inflexible vía revolucionaria, Aub se muestra tan interesado en no excluir a nadie de ese Frente Popular tan anhelado (véanse las referencias explícitas en *Juan*) como imposible de reconstruir en 1938. Por esta razón Pelagia se nos presenta como una mujer profundamente religiosa, el campesinado tiene una notable presencia y se valora de forma positiva cualquier forma de ayuda y de simpatía entre los obreros… Elementos que, por cierto, están en su mayoría en Gorki, pero que Aub aprovecha y adecua a las circunstancias sociohistóricas hispanas con singular destreza.

Resumiendo cuanto llevamos dicho respecto de estas obras, el autor va en ellas mucho más allá de lo que promete el término «circunstancias». Teatro, sí, de circunstancias impuestas, pero de ninguna manera escrito de forma irreflexiva o sin convicción. Hay concesiones a lo elemental en algún caso, pero otros revelan una cuidada elaboración y suponen un serio esfuerzo por no renunciar a un estilo renovador, pese a que Aub es muy consciente de que para llegar a un público amplio tenga que poner en juego estructuras y recursos más tradicionales.

Tres monólogos y uno solo verdadero.

Tras el final de la contienda, Max Aub encara la escritura dramática desde unos presupuestos diferentes de los que se había servido hasta aquel momento. El exilio intensifica su necesidad de contacto directo con el público y por eso optará por el monólogo como forma de estructurar sus obras, lo que le va a permitir ahora dirigirse a los espectadores sin personajes que, enzarzados en su dialogar, pudiesen distraer al espectador (al lector si se prefiere) de aquello que Aub considera fundamental, y que es mucho más que el contenido mismo de sus reflexiones sobre el mundo en el que se ha visto forzado a vivir: es el acto comunicativo mismo. Cuando en 1939 se escribe *Tiempo* ha perdido, sin

duda, la ilusión de que su teatro dejase de ser «incompleto»; sin embargo, continúa albergando la esperanza en el papel del lenguaje teatral como particularmente adecuado a su necesidad de comunicación; en este orden de cosas, es muy significativo que el parlamento de Emma, en dicho monólogo, tenga lugar en un teatro: sólo desde el espacio físico de la ficción dramática, parece decirnos, es posible hacernos llegar –en unas circunstancias tan difíciles– su mensaje. Sólo desde ese espacio, además, le es posible a la protagonista establecer una comunicación real con su marido muerto.

Resulta, pues, evidente que Max Aub utiliza el teatro como un medio especialmente idóneo para tratar de superar los obstáculos que se le acumulan: el exilio que le separa (todavía no sabe por cuánto tiempo) de esa España progresista y popular por la que había luchado durante la década anterior, al tiempo que lo acerca a la guerra mundial que –como participante en los análisis de la coyuntura internacional del gobierno de Negrín- adivina ya inminente… El desplome, en fin, de las utopías humanistas y humanitarias que significa el encubrimiento del peligro de la ideología y el poder nazi, gracias a la aquiescencia cobarde de Francia y el Reino Unido y al soporte, implícito, o incluso explícito, de buen número de intelectuales y honrados ciudadanos de la Europa democrática… y gracias también al pacto firmado entre la URSS y la Alemania de Hitler, para desesperación y desorientación de los militantes de izquierdas.

La opción por el monólogo se nos revela, entonces, del todo lógica. Porque ya no se trata, como el «Teatro primero», de representar la incomunicación (y para ello nada mejor que el diálogo), ni de tratar de movilizar, emotiva e intencionalmente, al público con los mecanismos de ruptura de la ilusión teatral que pone en juego en su «Teatro de circunstancias». Ahora hay que ir más allá: tratar de hacer oír su voz, una voz que necesita transmitir con urgencia su propia experiencia, la de un intelectual lúcido y comprometido con la causa de la democracia y el progresismo, en un mundo que se precipita hacia una larga e inhumana

guerra primero, a una tensa y no menos feroz «guerra fría» después. Y esa voz nace, por supuesto, de la soledad, de sentirse en medio de un entorno social y político hostil. De forma semejante a como Emma en *Tiempo* se encuentra rodeada de la peor de las soledades: la que nace de la traición de los que en un tiempo fueron sus amigos, Aub ha podido comprobar en carne propia cómo se comportó Francia con los refugiados republicanos.

Una vez escogido el modelo monológico, y para que no existan equívocos, Max Aub introduce en los tres que conforman este grupo unos receptores explícitos bien potentes. De hecho, en *Tiempo*, Emma se dirige a su marido, asesinado en el campo de concentración, lo convierte en confidente de las tétricas transformaciones que está experimentando la sociedad austríaca en 1938, así como de su propia toma de conciencia. El amor que se tuvieron, y que dota a la obra de un substrato emotivo que la convierte en una de las mejores de Aub (y en una excelente pieza teatral en cualquier caso), se advierte a cada instante: los recuerdos de tiempos felices se entrecruzan con el aterrador presente, intensificando el dolor que rezuman las palabras de la protagonista, pero dotándolo de una tremenda dignidad. Es esta dignidad, sin duda, la que permite un final en el que se atisba todavía cierto optimismo: «Pero un día vendrá la libertad…»

Siete años más tarde, en *Monólogo*, el Papa se dirigirá explícitamente a Dios, pero éste, en perfecta consonancia con el momento en que fue escrita la obra, permanece obstinadamente mudo. Un Dios ajeno, insensible, al que ya sólo puede rogársele que se acabe el mundo para así poder ocultar algo que el protagonista sospecha: el olvido, eterno, de Dios hacia la humanidad. El pesimismo que revela el teatro de Aub en estos años se manifiesta así en este monólogo. *Discurso*, escrito en 1950, cierra esta trilogía con una variante en la forma de construcción: frente a la presencia emotiva del marido muerto y frente al dios ausente, el Gran Mentecato tiene delante de sus ojos a quienes habrían de ser sus interlocutores: Stalin y Truman. Su monólogo deviene, pues, en un diálogo frustrado: en diversas ocasiones

se dirigirá ora a uno, ora a otro, con preguntas comprometedoras. Supone, incluso, sutiles respuestas, sutiles reacciones en los receptores de su discurso («…Y no sonría triunfante, señor Truman»), todo en vano: el Gran Mentecato, o el Pequeño Idiota a escoger, es evidentemente un iluso. La acotación inicial no deja lugar a dudas, y es inútil esperar respuestas de lo que no es sino una decoración y, encima, bidimensional. En consonancia con este tono irónico que recorre toda la obra el final se separa drásticamente de la emotividad del de *Tiempo* o de la desesperanzada plegaria conclusiva de *Monólogo*: los autómatas, que «llevan macetas por cabeza», se enfrentan entre sí y «obedeciendo órdenes mudas, disparan a un tiempo. Caen todos. Y la noche». Tras esto, el protagonista hará mutis, no sin recordar primero su profesión de representante: «Lo malo: que ya no necesitan tiras bordadas». Once años después de la explosión de rabia, cargada de emoción, que significó *Tiempo*, Aub hace gala de la lucidez propia de quien se siente portador de una visión del mundo condenada a ser preterida (si no algo peor) por los dos grandes bloques ideológicos dominantes. Su acérrima defensa de un socialismo democrático, reiterada en varios artículos y ensayos que contemporáneamente escribió y que fueron, en parte, recogidos en *Hablo como hombre* (1967) le hacen sentirse un poco –o un mucho– entre dos fuegos. En medio quedará el lamento, la eclosión de la angustia y la soledad papal.

La adopción de una nueva forma dramática corre paralela en Aub con una ampliación y reorientación de los temas tratados. El «Teatro de circunstancias», como ya hemos visto, significó el abandono del cosmopolitismo que caracterizó su «Teatro primero», así como la adopción alternativa de unos temas y personajes adecuados al contexto social, cultural y político de la España de la República. El súbito enriquecimiento que experimenta, por ejemplo, su vocabulario, nos da indicio de ello: frente a los anglicismos y a los giros y expresiones lingüísticas de moda que encontramos en *Narciso*, el léxico campesino, telúrico, que estalla en el largo parlamento de La Tierra en *Pedro*. Max Aub bucea

en el mundo de lo hispano y de él extrae no sólo el léxico, sino también referencias literarias (las citas a los clásicos que aparecen en algunas obras), teatrales y sociales.

Esta recuperación de rasgos hispánicos irá, sin embargo, de la mano de un creciente interés por el papel jugado por las potencias europeas en la guerra española. En las páginas de *El laberinto mágico* podemos leer diversas referencias a lo que calificaríamos de uno de los *leitmotive* de la interpretación que hizo el autor de dicho conflicto: que, en el fondo, se luchaba no tanto contra otros españoles como contra los intereses, los soldados y las armas de los fascistas europeos. El intermedio de *Pedro* y los oficiales extranjeros del segundo cuadro de esta misma obra son un buen ejemplo de ello.

Acabado el conflicto, y escribiendo ya fuera de España, era el momento de ahondar en estas reflexiones. Y esto es lo que hará no sólo en su «Teatro mayor», que nace paralelamente en el tiempo, sino también en estos tres monólogos: la misma barbarie que los nazis despliegan en Austria tras el *Anschluss* es la que descargaron en España: de aquí que Emma encuentre fuerzas para sobrevivir contándole a su marido muerto la heroica lucha por la libertad que se está liderando en España en 1938. Reflexiones que le llevan a plantearse, en *Monólogo*, el papel de la Iglesia como institución en el mundo presente (lo que toca de cerca el problema español si se tiene en cuenta la beligerancia eclesiástica durante la Guerra Civil). Un papel en el que no faltan las sombras y donde el «tono bíblico» del parlamento papal difumina los elementos críticos, cargados de ironía (como cuando el Papa afirma: «Inventé las cárceles pero no bastaron»). Y que, por supuesto, puede llevar a interpretaciones divergentes […] Sin negar el carácter extremadamente crítico del papel jugado por la Iglesia en todos los conflictos de los últimos siglos, no se puede negar tampoco el interés por la figura tan teatral (pese a la falta de progresión estrictamente dramática del texto) del Papa; de aquí que Aub concluya que es este monólogo «el más personal de los tres».

La ironía presente en *Discurso*, y el distanciamiento del propio autor […] no debilitan sin embargo la intencionalidad crítica de una obra que avanza mediante la exposición dialéctica de las dos ideologías que luchaban por el dominio del mundo. [José Monleón] insistirá en este carácter crítico, así como en la independencia de criterio de que hace gala Aub para encararse con el problema de la guerra fría y concluye calificando justamente *Discurso* como «una de las interrogaciones más agudas de los últimos años sobre la 'revolución traicionada' o la 'revolución truncada'. La revolución del hombre, que no es lo mismo que la aplicación dogmatizada de una teoría socioeconómica». Valgan estas palabras, que inciden en el carácter fuertemente ético que la escritura teatral de Aub va adquiriendo con el fluir de los años, para ir dando fin a estas reflexiones introductorias, no sin recordar antes que en la gran mayoría de las obras aquí examinadas podemos encontrar análogo interés por plantear la escritura dramática con criterios renovadores. Estos son, en definitiva, los rasgos más evidentes de las obras analizadas, y que seguiremos encontrando en el resto de la producción dramática aubiana.

Pero… ¿qué hacemos aquí?[1]

A finales de 1938 (pocas semanas antes de su muerte en una de las últimas acciones de guerra), el poeta y dramaturgo alicantino Luis Samper escribía:

> ¿Por qué sigo adelante? ¿Quién representará mi obra caso de que tenga tiempo de darle fin? ¡Si al menos pudiese tener la esperanza de que cuanto escribo se salve! Sin Dios ni Divina Providencia en la que poder creer, solo me cabe confiar en el azar… Pero no importa: aun si tuviese la plena seguridad de que los facciosos destruirán el manuscrito de mi drama, sé que tengo que continuar, concluirla. Me lo exige la historia, cierto, pero también mi compromiso con la revolución. Una revolución por la que mueren los personajes que he creado, y por la que -lo sé muy bien– daré también mi vida. Una revolución que triunfará antes o después porque la libertad acaba imponiéndose siempre en la conciencia de los hombres. Una revolución que no será hecha, como aquí ingenuamente pretendemos, con las armas, sino que tendrán que jugar en ella un papel fundamental los artistas e intelectuales, las gentes de teatro del futuro a las que dedico esta mi obra, con la esperanza de que pueda servirles, por lo menos, de acicate.

Hizo bien Luis Samper en confiar en el azar, porque el manuscrito de su única obra conocida (*El triunfo de la libertad*), lejos de ser destruido, fue puesto a salvo por Matilde, su niñera, de la familia de los Portes, los porteros del Teatro Principal de Alicante, quienes la ocultaron entre los ya por entonces muy extensos fondos de su archivo teatral. Y en ese archivo (depositado en la actualidad en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante)

---

1 Publicado originalmente en José Monleón y Nel Diago (edd.), *Teatro, utopía y revolución. Acción Teatral de la Valldigna IV,* en Teatro Siglo XXI–Serie Crítica, Universidad de Valencia, 2004, págs. 175–188.

permaneció hasta que un historiador del teatro (Jaume Lloret) la ha exhumado recientemente.

Cuando Luis Samper estaba iniciando la escritura de su obra (que lleva fecha de mayo de 1938), otro dramaturgo –igualmente muy joven e igualmente incipiente– moría en el frente de Teruel. Se trataba de Daniel Montañana, hojalatero de profesión, residente en el barrio del Carmen de la ciudad de Valencia, y militante de la FAI. Formaba parte de la famosa Columna de Hierro faísta que operaba en la divisoria entre las provincias de Castellón y Teruel. Allí tuvo ocasión de conocer a otro dramaturgo, este ya consagrado: Ernesto Ordaz, quien supo ver en aquel joven, actor aficionado de teatro popular valenciano, un autor en potencia y le animó a escribir. Surgió así, además de un par de esbozos dramáticos de menor interés, un melodrama: *El origen de todo mal*, en el que reflexionaba, con tanta sinceridad como ingenuidad, sobre la única forma posible, según él, de poner fin a la miseria y a la explotación del hombre por el hombre. Su obra, pues, habla de utopía pero el autor –en perfecta coherencia con el pensamiento anarquista– rechaza convertirse en el salvador de nadie. Solo apunta la dirección que cree honradamente que es la correcta.

No tuvo suerte Daniel *el llanterner* (así es como le llama Ordaz en la dedicatoria de uno de los ejemplares de su drama *Temple y rebeldía*). No tuvo suerte, digo, porque su obra no llegó a representarse nunca. El manuscrito, sin embargo, fue a parar a la biblioteca de un médico republicano, José María Albiñana, la cual –a su vez– fue incautada por los fascistas y depositada en la Universitat de València, donde permaneció olvidada hasta que, cosas del destino (o del azar, que diría Luis Samper), hace cosa de ocho meses un dramaturgo tomó posesión del cargo de Director del Servicio de Bibliotecas de dicha Universidad…

¿Por qué detenerme en estos dos ejemplos tan semejantes y a la vez tan dispares? Porque creo que ambos son particularmente útiles en unos encuentros que llevan el título de Utopía y revolución. Porque de revolución habla el estudiante de arquitectura y

dramaturgo alicantino, y de utopía lo hace el joven obrero anarquista… Y ambos lo hacen (y eso les asemeja) en circunstancias históricas extremas, anteponiendo la urgencia al arte, pero sin renunciar a este: la escritura elaborada y cultista (un poco al estilo del primer Miguel Hernández) de Samper y las múltiples correcciones de todo tipo que jalonan el texto del segundo, así nos lo atestiguan y alejan ambos textos de ese engañoso membrete de «teatro de circunstancias» con el que Max Aub quiso –inútil e injustamente– enterrar su teatro escrito durante la Guerra Civil.

Conciencia de autoría, en efecto. Pero, ¿de dónde arranca la de estos dos autores? ¿Cuáles son, en definitiva, sus poéticas? Parten ambos de la historia como contexto proyectado en el pasado y operante en el presente, de forma semejante a como Valle–Inclán afirma que hay que hacer en la célebre entrevista que mantuvo con Rivas Cherif en 1920, donde afirma que aquellos no son tiempos para hacer arte (que Valle califica, recordemos, como "supremo juego") sino de lograr primero la "justicia social" para lo cual él recurre a la historia. Historia hecha teatro, tal y como afirma José Palomar en su estudio *Literatura, historia y conciencia de autoría*(Barcelona, Labor, 1979).

Este compromiso con la historia tiene como consecuencia más inmediata que tanto el revolucionario como el utópico renuncien al autoengaño. Parten, en efecto, de una visión que pretenden que sea lo más ajustada posible a los hechos sobre los que construyen sus obras (una asonada romántica en el primer caso; la represión que siguió a la huelga general de 1917 en el segundo) y, sobre todo, ajustada a la sociedad en que viven. No hay idealismo (aunque parezca extraño) en esas visiones. Tampoco aspiran a convertirse en abanderados de la verdad en la que creen, sino que aspiran a persuadir, a convencer, nunca a imponer ni a dogmatizar (tampoco el autor anarquista, que conste). Son, en definitiva, dos de esos artistas militantes que no renuncian ni al arte ni a la militancia. O, en palabras del psiquiatra portugués Azevedo Neves extraídas de su capital

estudio *A mascara d'um autor* (Lisboa, 1916), como: «Janos situados en la encrucijada de épocas de crisis como la que les ha tocado vivir... », como la que nos ha tocado vivir a nosotros, añadiría yo.

Pero es que además, mientras Daniel Montañana defiende su utopía con las armas en la mano, Luis Samper pretende igualmente que su vida, al igual que su escritura, coadyuve al triunfo de la libertad, y para ello parte con un grupo de universitarios hacia el frente, y organiza espectáculos tanto allí como en la retaguardia alicantina.

Acepta disciplinadamente el papel subalterno que en la maquinaria de guerra se le asigna, consciente de que en esos momentos las fuerzas de la cultura han de ponerse al servicio de los intereses generales. Más aún: el protagonista de la obra, un supuesto antepasado suyo que lleva su mismo nombre, comete –ejemplificadoramente– el error contrario: suponer que por el hecho de ser él un hombre de letras, los campesinos del Bajo Segura recibirán con los brazos abiertos sus proclamas a favor de la revolución liberal. El paralelismo y las coincidencias con una película de los hermanos Taviani (*Allosanfán*) salta a la vista… En ambos casos, por supuesto, los campesinos no entienden su mensaje, mejor dicho: no solo no lo entienden (porque no habla de sus necesidades reales ni está hecho desde sus referentes culturales) sino que además desconfían de todo aquel que -rico y socialmente encumbrado, como el protagonista– dice renunciar a sus privilegios en pro de unas ideas (libertad, progreso, fraternidad) demasiado abstractas para quien ha de trabajar de sol a sol para poder subsistir: su hambre no tiene nada de abstracta, todo lo contrario. En los últimos años del franquismo, algo muy parecido lo cantaba, por cierto, Pi de la Serra en su lamentablemente hoy olvidada canción *Cultura rima con literatura*: «Tracteu de sentir la Novena de Beethoven sense haver sopat i ni que us estovin... ».

Para los interesados en conocer el final de esta obra, diré que tiene este muchos puntos de contacto con *El Cristo moderno* de

Fola Igurbide: tras renunciar a la salvación que su influyente padre le ha obtenido, el Samper romántico se sacrifica para que uno de sus compañeros, más capaz en la lucha, pueda continuarla.

Transcurre la obra de Daniel Montañana por cauces muy parecidos. Se desarrolla la acción en una Hoya de Buñol que recuerda en algunos momentos la campiña rusa por la que se paseaba Tolstoi. Al municipio de Yátova, donde a calor de la huelga general de 1917 se había proclamado la república (con la subsiguiente represión), llega un joven maestro, Antonio, recién acabados sus estudios y con expectativas halagüeñas de continuarlos con una ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios. El panorama con que allí se encuentra es desolador: al endémico caciquismo que devasta la comarca se une la represión ya antedicha. Los obstáculos y los contratiempos se le acumulan y empieza a tomar consciencia de que su sueño, inspirado por la Institución Libre de Enseñanza, de que la cultura es la puerta para la elevación moral y social de los oprimidos, presenta muchas fisuras. Se da cuenta también de que él, pese a sus orígenes familiares modestos y su «sueldo de maestro» (es decir: de hambre), forma parte de los «ricos» para aquellos a los que intenta conscienciar, y de que su mensaje, cargado de razón y de verdad, de nada sirve entonces.

Muy evangélicamente comprende que solo si se convierte en uno más y comparte con ellos su vida de miserias, podrá hacerles llegar su mensaje. Continuará, pues, enseñando a los niños de la población (y a los adultos), pero renunciará al sueldo fijo con que el ayuntamiento caciquil había tratado de chantajearle. Renunciará a la subvención que le ofrece la Junta de Ampliación de Estudios, y acabará la obra afirmando, para sorpresa de algunos, que el auténtico origen del mal no es tanto la ignorancia de los oprimidos o el poder que acumulan los opresores, como la cobardía de quienes pudiendo intervenir (los intelectuales, los artistas, los profesionales), no lo hacen, se excusan en su debilidad o, peor, predican pero no con el ejemplo y, encima, justifican esto último haciendo para ello un uso perverso de su

capacidad intelectual (de sus «sofismas», dice textualmente). No es casualidad que la obra la encabece con esta cita de la anarquista valenciana Úrsula Carrasquer, publicada en el número 166 de la revista Estudios (julio de 1937):

> Para hablar de utopías hay que tener los pies en el suelo. Para que triunfen, hay que iniciar la lucha por uno mismo: el enemigo está también dentro de nosotros y dentro de nosotros hay que combatirlo. Si no, estaremos engañándonos… y engañando a los que confían en nosotros.

Cita de cuya trascendencia nos habla, por cierto, Francisco Javier Navarro Navarro en su estudio *El paraíso de la razón. La revista Estudios (1928-1937) y la labor publicista de Úrsula Carrasquer* (València, Edicions Alfons el Magnànim, 1998).

Llegados a este punto, quisiera que reflexionásemos sobre la pregunta con la que encabezo mi intervención, En efecto: ¿qué hacemos aquí? ¿Por qué razón nos hemos reunido en este encuentro? ¿Qué significan para nosotros, de verdad, términos como revolución y utopía, gloriosos para unos, simplemente rimbombantes para otros, quizá la mayoría? Podría haber aducido, es verdad, multitud de ejemplos extraídos de la historia del teatro porque, como ha dicho recientemente Jenaro Sopeña (*El teatro entre unos y otros*, Ondarribía, Editorial Hiru, 2000) la historia del teatro se ha construido mayormente sobre la disidencia (explícita o encubierta) y la marginalidad (voluntaria o involuntaria).

He querido, sin embargo, centrarme en un par de ejemplos, desconocidos para la mayoría, porque me parecía que las circunstancias históricas que vivieron sus protagonistas fueron lo suficiente excepcionales como para alejar de ellos cualquier sombra de superficialidad: por mucho que nos intentemos convencer de lo contrario, no es lo mismo reflexionar sobre nuestro papel en el mundo con un máuser en las manos que en unos pacíficos, espero, encuentros estivales como los que aquí nos acogen.

Que no cunda el pánico: no pretendo con mis palabras incitar a ninguna sublevación armada ni a que salgamos de aquí en manifestación, con las pancartas desplegadas y las banderas al viento. Esos tiempos, aquí por lo menos, ya pasaron, aunque a algunos nos cueste más aceptarlo y nos engañemos al respecto pensando que a nuestro reclamo, cargado sin duda alguna de razón, acudirán las masas. Reconozco que yo mismo he pensado esto en alguna ocasión reciente (y, por si las moscas, no he descolgado de mi balcón la pancarta contra la guerra hasta que el viento y las inclemencias meteorológicas me han recordado que no hay protesta que cien años dure); pero la realidad es muy otra: como hacían los partidos minoritarios en las manifestaciones de la transición, no solo nos hemos puesto a la cabeza para que pareciese que los que iban detrás eran de los «nuestros», sino que –encima– nos hemos creído que en realidad era eso lo que sucedía y nos hemos sentido estafados cuando les hemos visto seguir su camino, acuciados por unas necesidades y unos intereses que buena parte de nosotros, con nuestros sueldos de funcionarios o de asesores, o con nuestras subvenciones, no podemos sino intuir: ¿acaso nos alivia, si se me permite parafrasear a Wittgestein, que alguien nos diga que está sintiendo nuestro dolor de muelas como si fuese el suyo propio?

Por esa razón, y desde mi «desengaño» (que no «desencanto») he vuelto a leer lo que Samper y Montañana escribieron hace ahora sesenta y cinco años. No pretendían ellos elaborar sofisticadas explicaciones del porqué de las cosas; ni siquiera pensaban que, por el hecho de escribir teatro, tuviesen más derecho a ello que cualquier hijo de vecino. Y, sobre todo, no se habían construido un contexto cómodo y acogedor, en el que encerrarse: nada de torres de marfil, pues. Ni personales ni, mucho menos, las que abundan ahora: las sectoriales o profesionales, que hacen que la mayoría de nuestros amigos sean de nuestro mismo entorno (profesional, económico o social); y empieza a suceder lo mismo con los vecinos (de la finca, de la calle, del barrio o de la urbanización).

¿Que exagero? ¿Por qué, entonces, tantos intelectuales y profesionales se resisten a integrarse en asociaciones interprofesionales? ¿Por qué hasta las jornadas y congresos multidisciplinares escasean y preferimos en cambio encuentros sectoriales como éste?

Y cuando hablo de multidisciplinariedad no me refiero a encuentros entre seguidores del Método, fanáticos del tercer teatro y brechtianos ortodoxos, que también, sino a cosas más simples: encuentros con científicos de las llamadas ciencias «puras» o «duras» y también de las sociales, que nos hagan llegar –y hablo siempre como ejemplo– su sorpresa y desorientación ante unos discursos, los nuestros, cargados de vaguedad, asistemáticos y, desde luego, muy alejados del rigor científico imprescindible para tratar de entender nuestro mundo. Un rigor que no encontraremos en nuestra forma de entender y practicar las ciencias humanas: bien poco «científicas» y cada vez más empobrecedoramente humanas porque en la práctica cada vez más la Humanidad la limitamos a los más allegados, a los más conformes, a los que más se asemejan a nosotros…

Es por eso que me admiran las obras de estos dos autores, porque desde esa apertura hacia lo que sucedía en su entorno, estaban en condiciones de entender mejor a los que no pensaban como ellos, y a los que –contra toda lógica aparente– iban contra sus propios intereses objetivos. Entendían su mundo como, seguramente, yo ya no entiendo el mío. No buscaban excusas banales a las incoherencias que advertían en él: la incultura, las embrutecedoras tabernas o el clericalismo de las mujeres... Hoy, claro está, hablaríamos de la deficiente educación, de las discotecas, las drogas o la televisión basura como esos factores que les impiden entendernos, como si el problema no estribase justo en lo contrario: que somos incapaces de entender a los que no son como nosotros, y, encima, los culpamos a ellos de esta incomprensión: a los jóvenes pasotas, a los obreros alienados, a las mujeres sin conciencia de género...

Evidentemente, que estemos aquí reunidos no deja de ser una buena señal (incluso para mí); sentimos, de forma más

consciente unos, más visceral otros, que las cosas no marchan como debieran, y reuniones como estas –sin duda alguna– están concebidas para tratar de aportar soluciones concretas (me niego a pensar que nadie de los aquí presentes haya venido para pasar unos días de asueto a costa de la administración).

Ahora bien, además de reunirnos y conversar largo y tendido, ¿qué remedios aportamos? Repetimos nuestras admoniciones una y otra vez, pues no en balde algunos de nosotros somos profesores, y –además– muchos estamos convencidos de la trascendencia de nuestra labor didáctica por ocasional que esta sea.

O, peor todavía, nos refugiamos en la teorización abstrusa: nos citamos unos a otros, citamos a los clásicos y a sus exégetas, a los exégetas de los exégetas, y a los que ponen todo su empeño, y su ingenio, en volver a decir cosas ya dichas pero de forma novedosa o, mejor, ininteligible; imposturas intelectuales más o menos posmodernas, pero que en cualquier caso permiten hacer *curriculum*, propician mutuas reseñas elogiosas no menos cargadas de retórica y fatuidad y aseguran futuras ponencias y conferencias preñadas de sabiduría en jornadas no menos interesantes que la presente.…

¿Y ya está? Pues no, porque todavía cabe la esperanza de que sea posible hacer algo. Trataré de explicarme para concluir. Hay un eslogan, nacido de la Revolución del 68, que muchos de nosotros hemos repetido (y hay quien todavía lo hace con la misma fe que entonces): "seamos realistas, pidamos lo imposible". Han tenido que pasar años para que haya caído en la cuenta de la trampa que se oculta en su interior, y ha tenido que ser un joven filósofo, Bernat Martí, quien, en un trabajo reciente de título bien sugestivo (*El pequeño Nicolás va a la universidad*), me haya ayudado a que abriese los ojos. Y eso que en el mismo momento en que nacía y triunfaba, ya había quien nos advertía de su peligro; por ejemplo, Pasolini descalificando, para sorpresa de muchos (intelectuales y estudiantes) un movimiento que no era sino el que los hijos de los «de arriba» hacían en nombre de los «de abajo», con los que –por cierto– se enfrentaban en la

calle, pues nada casualmente estos últimos, los de abajo a los que había que salvar aunque no fuesen conscientes de necesitar dicha salvación, llevaban casco y porra.

En esa misma línea, ese eslogan tiene que recordarnos a la lapidaria afirmación del *Gattopardo*. Pedir lo imposible, al rechazar las transacciones, los gradualismos, los «cambios cuantitativos», no es sino la mejor forma de que nada cambie: política ciertamente realista porque aseguraba, a los que tal frase pintaban en las paredes, que sus padres no perdiesen sus privilegios, que –naturalmente– heredarían ellos en su momento. Que promociones de intelectuales nos hayamos emocionado con semejante frase es, pues, para preocuparse.

Quiero decir, con este ejemplo, que en este primer mundo que habitamos, tenemos que abandonar excusas utópicas y revolucionarias y empezar por hacer algo tan simple y efectivo como no limitarse a hablar entre nosotros, ni entretenernos a buscarle, una y otra vez, los tres pies al gato a ambos conceptos. Pensar, en cambio, en el mundo real, para el que (no lo olvidemos) el teatro es algo con escasa, si no nula, trascendencia. Un mundo formado por inmigrantes ilegales, marginados («invisibles» para la sociedad del bienestar), jóvenes con trabajo en precario, mujeres maltratadas, jubilados con pensiones de miseria… Y que, pese a todo ello, continúan votando mayoritariamente a la derecha, entre otras muchas razones porque esta les habla en un lenguaje que ellos entienden, mientras que nosotros, convencidos de nuestra razón histórica, hace tiempo que dejamos de preocuparnos por hablar su mismo lenguaje, convencidos de que eran ellos los que tenían que entendernos.

Es por eso por lo que no sabemos hacerles comprender que tienen que prolongar su jornada laboral para que nosotros estemos hasta las tantas hablando de nuestros trascendentes asuntos. Porque no sabemos hacerles entender que si estamos aquí reunidos es por algo muy importante, y que el dinero que aquí se invierte está tan bien empleado como el que se invierte en la sanidad o en la creación de empleo. Porque somos incapaces de

explicarles que aquello por lo que nosotros luchamos es por la Cultura y el Arte, y no por los beneficios personales que obtenemos en nombre de una y otro. Porque no sabemos convencerles de que nosotros podemos luchar contra la pobreza sin renunciar por ello a nuestros ingresos (en algunos casos importantes). Porque, por mucho que intentamos explicárselo, no llegan a entender que los funcionarios estemos contra el empleo precario o contra la inestabilidad laboral mientras defendemos con uñas y dientes nuestros privilegios gremiales, dando exactamente la impresión contraria: que somos unos cínicos y que nuestro *estatus* es sumamente envidiable.

Porque, en resumidas cuentas, no hemos sabido hacerles ver que el dinero público que se invierte en nosotros está bien empleado; y ello porque lo que les ofrecemos (arte, sin duda) no les dice nada ni nada les interesa. Y cuando no es dinero público, peor: porque entonces nuestros clientes más relevantes no son ellos, sino los que desde siempre han sido los mayores consumidores de arte: los poderosos, los ricos, que ejercen de mecenas... El público burgués que acude a teatros y salas de concierto...

En pocas palabras: porque les parecemos revolucionarios y utópicos de salón (yo el primero), que en lugar de disfrutar de nuestra envidiable situación, o de renunciar a ella con todas sus consecuencias, nos creamos coartadas ideológicas para seguir pensando que en realidad somos eso: muy revolucionarios y muy utópicos. Y que eso nos exime de bajar de nuestro pedestal, salir al mundo real y tratar de comprenderlo, sin suficiencia ni prejuicios.

Abramos, en definitiva, nuestros ojos y no continuemos engañándonos: asumamos con honradez nuestra situación en el mundo, nuestras limitaciones y no nos traicionemos tratando de ser, o de aparentar, lo que no somos. Nuestra coherencia vital, nuestra memoria histórica (los que tenemos ya una cierta edad) ha de ser hoy por hoy lo fundamental para nosotros, en la seguridad de que si no pretendemos ir más allá (ejercer de «mentores» o de «conciencia crítica» de quien no nos ha pedido tal cosa),

lograremos que nuestra obra, que nuestra palabra, no se pierda y evitaremos lo peor: que se instrumentalice desde el poder (el que sea) para hacernos decir lo que les conviene en cada momento.

Este sería el primer paso que habría que dar. Revolucionario, utópico… y, sobre todo, posible. Este fue el primer paso que hubiesen dado los protagonistas de las obras de Luis Samper y Daniel Montañana…

Si tales protagonistas, tales obras, tales autores y tales referencias bibliográficas hubiesen existido alguna vez.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Publicep
en Humanes (Madrid), en el mes de noviembre de 2016.

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

ESCRITOS SOBRE TEATRO DE JOSEP LLUÍS SIRERA

Josep Lluís Sirera falleció en 2015 dejando una amplia y notable obra: como investigador y docente universitario estudió casi todas las épocas teatrales, desde la Edad Media hasta nuestros días; colaboró con numerosas revistas teatrales y participó en congresos, ofreció charlas y conferencias. Estrenó también obras de teatro originales, algunas en colaboración con su hermano Rodolf, e hizo importantes aportaciones al mundo del guión televisivo. Libros de la Academia ha querido rendirle homenaje reuniendo una selección de trabajos suyos que reflejan los múltiples intereses de este gran estudioso del teatro que también fue académico de esta institución.

9 788494 485862

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem