

Et in Arcadia ego. La configuración del espacio en el teatro costumbrista asturiano a través de la obra de Pachín de Melás / Et in Arcadia ego. The configuration of space in Asturian Costumbrist Theatre through Pachín de Melás' work

NOELIA S. GARCÍA
UNIVERSIDAD D'UVIÉU

Resume: Esti artículu estudia la obra teatral de Pachín de Melás, consideráu pola crítica como'l pá del teatru costumista asturianu. Al traviés de les sos composiciones teatrales, pue esaminase l'asentamientu y la configuración del xéneru, fuertemente marcáu pol fenómenu migratoriu a Les Amériques y la creciente industrialización. El sentimientu de crisis y la perda de valores potenciarán la idealización de l'aldea asturiana hasta convertila nuna Arcadia. Asina, los autores asoleyen la transición contra un nuevu universu de valores que s'amuesa como destructor y perversu y alcontrarán na aldea los costumes y los valores tradicionales a los que s'aferren. Por ello, l'espaciu nel qu'asoceden les trames nun s'aveza a la ciudá, sinón que se caltién emponderando l'aldea asturiana y poetizándola pa convertila nun elementu tresmisor del sentimientu de murnia poles costumes y los paisaxes. Por contra, l'espaciu urbanu ofrez nueves formes de vida que representen el progresu y la modernidá y que sedrán fuertemente refugaes pol teatru costumista, creando'l binomiu bondá-aldea frente a maldá-ciudá que se reflexará nos personaxes, conectaos dafechamente col espaciu pel que transiten.

Pallabres clave: teatru, costumista, Pachín de Melás, aldea, ciudá.

Abstract: Pachín de Melás, considered by critics the father of Asturian *costumbrista* theatre, develops and fixes in his writing for the stage the features for a genre that is strongly marked by the growing industrialization and migration to America. The feeling of crisis and loss of values fosters the idealization of the Asturian village, helping it become Arcadia. Thus, authors show the transition towards a new universe of values, perceived as destructive and perverse, where they find the traditional values they cling to in the Asturian village. Therefore, the space where plots happen does not change to adapt to the city, but it continues to praise the Asturian village by idealising it, turning it into a transmitter of the yearning for traditions and landscapes. By contrast, the urban space offers new ways of life which represent progress and modernity, which are strongly rejected by the *costumbrista* theater. That creates the opposition between goodness-village and evil-city, which is portrayed on the characters, who are fully connected with the space they move in.

Keywords: theatre, *costumbrista*, Pachín de Melás, village, city.



1. INTRODUCCIÓN

El teatro costumbrista asturiano vive su máximo esplendor durante las décadas de los años 40 y 50 de la mano del autor Eladio Verde. A partir de los años 50, se percibe un declive que irá en aumento hasta la década de los 80. Esta circunstancia se debe al repertorio de las compañías, así como a las nuevas producciones de Eladio Verde, José María Malgor, Eloy Fernández Caravera «Pepe Rivero», Antón de la Braña, José León Delestal o Manuel Piñera, cuyas tramas son repetitivas y ampliamente conocidas por parte del público. Así mismo, cabe destacar la atemporalidad de las mismas, pues las nuevas generaciones no se sienten históricamente identificadas ni con las tramas ni con los personajes, por lo que es necesario llevar a cabo una renovación y una actualización del repertorio que el propio Eladio Verde ya vislumbra en *La musa de Madrid* (1957): «MUSA: (...) Pretendes darte a conocer con una zarzuela de época, que aunque te salga bien, eso hoy día no lo aguanta nadie. (...)»; y en *El camerino* (sin fechar): «ENRIQUE: (...) Yo te aconsejé tal cambio durante la temporada estival, como una prueba, una renovación. Por ir con los tiempos buscando nuevos horizontes (...)».

A finales de la década de los 90, comienza a percibirse una ligera renovación textual de la mano del Grupo de Teatro Carbayín (Siero) a través de las obras escritas por su director, José Ramón Oliva. Pese a que las tramas comienzan a modificarse, la ambientación y el prototipo astur siguen latentes en la escena a día de hoy. Cabe destacar el caso del Grupo Trasluz (Xixón) y de su directora Carmen Duarte, quien además de sumarse al camino abierto por José Ramón Oliva, introduce dos innovaciones de gran importancia: la utilización de espacios urbanos y el gran peso que adquiere la temática social encaminada hacia temas de actualidad como el movimiento feminista o el colectivo LGTBI. Es precisamente la convivencia de los textos clásicos y de los más renovadores en la actual escena asturiana la circunstancia que plantea la necesidad de un acercamiento al teatro costumbrista desde un punto de vista teórico que posibilite arrojar luz sobre un género en muchas ocasiones olvidado por la crítica.

Este artículo supone una primera aproximación a algunas consideraciones teóricas que permitan entender en qué contexto surge el género, así como su asentamiento y caracterización. A lo largo de esta investigación, se analizará el espacio en el que se desarrollan las tramas, entendido como un elemento fundamental a la hora de la caracterización de los personajes y del desarrollo de estas. A este respecto, cabe destacar el gran corpus textual existente, así como la dificultad de acceso a una parte del mismo, pues una gran cantidad de textos clásicos están perdidos o deteriorados. Por ello, se realiza una breve contextualización de carácter



histórico que recorre los principales hitos del teatro costumbrista asturiano y a través de la que se perciben rasgos formales característicos del género y sobre los que profundizará Pachín de Melás, el autor objeto de análisis.

El hecho de que el análisis espacial se realice a través de la obra de Pachín de Melás se debe a que es el autor que aúna las dos formas teatrales que venían representándose en el siglo XIX: la sátira, heredera de Antón de Marirreguera, y la costumbrista, de Napoleón Acebal o Fernández Santa Eulalia. Pachín de Melás no solo asienta las características formales y canónicas que conformarán el género, sino que su obra sirve como inspiración a los autores de posguerra, caso de Eladio Verde. Por otro lado, las extensas y precisas acotaciones utilizadas, así como las anotaciones realizadas a modo de prólogo en sus principales representaciones suponen un tratado teórico sobre el género, el porqué del bucolismo y su influencia en la caracterización de los personajes y cómo la aldea astur se transformará en la Arcadia perdida, defensora de los valores tradicionales que el progreso y la industrialización han cambiado y que ya nunca se recuperarán.

2. UNA APROXIMACIÓN AL NACIMIENTO DEL TEATRO COSTUMBRISTA ASTURIANO

El teatro costumbrista asturiano no se conformará como subgénero hasta finales del siglo XIX. Sin embargo, sí se puede observar una tradición literaria regional que sirvió como modelo para la conformación de este y que se remonta hasta la Edad Media a través de los villancicos (Menéndez Peláez, 1981). A pesar de la existencia de villancicos que amenizaban las celebraciones litúrgicas de la Navidad o del Corpus Christi y en las que se puede apreciar la presencia del personaje arquetípico del aldeano asturiano, Jesús Menéndez Peláez (2004) data los orígenes del costumbrismo teatral asturiano dentro del contexto eclesiástico rural de la mano del sacerdote Antón González Reguera «Antón de Marirreguera», siendo su entremés *L'ensalmador*, la primera manifestación del teatro asturiano. No será hasta el siglo XVIII cuando comiencen a vislumbrarse pequeñas obras cuya finalidad es poner sobre las tablas el modo de ser de los asturianos (Menéndez Peláez, 2004, pp. 15-53). Estas representaciones se llevaban a cabo con motivo de diversas celebraciones religiosas. Y entre ellas destaca el *Entremés* de Teresa Cónsul, representado en la festividad de San Benito, patrón de la orden a la que pertenecía la autora. En esta pieza, se observa una situación de diglosia que conformará una de las principales características del género hasta la actualidad. La lengua representa no solo la clase social del personaje, sino también el espacio del que procede. Así, los aldeanos de baja con-



dición social hablarán en asturiano, mientras que los emigrantes que regresan desde la ciudad a su aldea natal, los estudiantes, los sacerdotes o los terratenientes poseedores de la propiedad de las tierras de la aldea utilizarán el castellano.

Hasta principios del siglo XIX, la producción de piezas teatrales tiene un carácter esporádico y el corpus textual está conformado por muy pocos textos. No será hasta la muerte de Fernando VII cuando comience a ser más prolífica. Cabe destacar en 1837, la aparición del poema dialogado *Relación de un aldeano llamado Francisco Fernández por mote de La Candonga*, de autor desconocido, que puede considerarse como un antecedente de la configuración del espacio en el teatro costumbrista asturiano, ya que presenta la dicotomía espacio urbano frente a espacio rural a través del impacto que produce la ciudad en el protagonista. Es importante destacar que, en este periodo, únicamente el 5% de la población asturiana reside en las ciudades. Si a este dato se suma la irrupción del movimiento romántico en la región a través de la prensa y la idealización de las formas de vida campesinas, su lengua y su folclore por parte de la burguesía asturiana, los autores tendrán los elementos necesarios para la creación de una Arcadia asturiana que será uno de los rasgos característicos del teatro costumbrista. Como afirma Miguel Ramos Corrada en la *Historia de la Lliteratura Asturiana*: «Esta burguesía dueña de la tierra y de la prensa va poner el so enfotu en desendolcar una matriz ideolóxica asturianista mitificando ya idealizando la nuesa historia, costumes, llingua, etc., teniendo pa ello como mediu afayadizu la lliteratura asturiana» (2002a, p. 162).

A este respecto, la obra de Xosé Caveda y Nava es un ejemplo de cómo el movimiento romántico se inserta en la literatura asturiana, introduciendo cambios fundamentales en el panorama literario y en la forma en la que presenta el espacio rural. A partir de este momento, se potencia el desarrollo de una literatura escrita en asturiano en la que destacan el bucolismo, la idealización del campesino, de sus costumbres y de su moral, así como la poetización de la tierra asturiana y su naturaleza, rasgos que no solo se trasladan al teatro, sino que se convertirán en su seña de identidad. De esta forma, la aldea asturiana se transformará en una Arcadia modélica en la que destaca la hermosura de sus montes y prados, donde no caben ni la maldad ni la violencia propias de los espacios urbanos, sino que se caracteriza por la seguridad y la inocencia de sus habitantes. En este sentido, Miguel Ramos Corrada explica la forma en la que el espacio rural y sus habitantes se convierten en una *matriz ideológica* que se perpetúa en el tiempo:

Nunos momentos nos que'l zarráu mundo rural y patriarcal entamaba a esboronase, la lliteratura asturiana sigue, en cambiu, reproduciendo'l so códigu de va-



lores, haciendo uso pa ello de la estética de la risa, del costumismo y de los patrones arcádicos y paradisiacos. La risa sofita'l códigu al burllase de los que lu incumplen o s'alloñen d'elli; el costumismo ufierta modelos de tipos y vezos y la pintura paradisiaca ufre l'espaciu ideal como llugar de vida, y toos ellos van contribuir, d'esti mou, a definir una matriz ideolóxica que tenderá a perpetuase nel tiempu. (2002a, p. 165)

Este esquema se observa en la obra de Napoleón Acebal, autor de dos piezas teatrales que abren las puertas al asentamiento del teatro costumbrista durante el periodo finisecular. Tanto *Los trataos* (1835) como *El camberu ensin les truches*, escrita entre 1842 y 1859, se ambientan en un espacio rural con las mismas características mencionadas anteriormente y cuyas tramas abordan un tema prototípico del teatro costumbrista: el trato del casamiento por parte de las familias de los futuros contrayentes y el matrimonio sin amor, presentados a través del enredo. Resulta significativo el hecho de que predominen la farsa y el enredo encaminados hacia un final feliz en el que triunfa el amor y los padres permiten que la pareja de enamorados contraiga matrimonio, constituyendo, a este respecto, una excepción la obra de *El camberu ensin les truches*, en la que se observa una cierta crítica hacia los padres que conciertan los matrimonios de sus hijos pensando únicamente en los beneficios económicos que podrían obtener las familias tras la unión.

Junto a la figura de Napoleón Acebal, cabe destacar las representaciones que surgen directamente del folclore de la región. Durante las festividades litúrgicas, tenían lugar una serie de representaciones que corrían a cargo de pequeñas agrupaciones formadas por los habitantes de los pueblos, es el caso de los *sidros*, los *zaparrastros* o los *guilandeiros*. Las celebraciones más fastuosas y mayoritarias se desarrollaban durante las celebraciones navideñas, concretamente, con el aguinaldo. A este respecto, Fausto Vigil (1926) distingue dos tipos de comparsas: las que solo buscan pedir el aguinaldo y realizan para ello pequeñas representaciones y las que llevan a cabo auténticas obras de teatro como las que se realizaban en La Pola Siero donde surge la figura de José Noval «Siero», quien escribía las obras por encargo de los *sidros*. Jesús Menéndez Peláez (2004, p. 49) le atribuye 15 comedias cuya temática se centra en los principales acontecimientos históricos de la España del momento en las que expresa el sentir y el modo de ser de los asturianos.

De manera paralela a las obras de «Siero», Menéndez Peláez (2004, p. 39) destaca el papel que jugó el ámbito eclesiástico en el asentamiento del género, ya que los clérigos utilizaban durante la catequesis representaciones en asturiano para facilitar el aprendizaje de la doctrina. En los autos representados durante las celebraciones navideñas, se recogen escenas de la vida cotidiana de



las gentes de la parroquia a través de las cuales se transmite el mensaje doctrinal. En realidad, se trata de pequeños cuadros de costumbres en los que se intensifica el realismo psicológico y la belleza del espacio en el que se escenifican destacando su finalidad didáctico-moralizante puesto que se trata de representar el nacimiento del Mesías. De hecho, los pastores que anuncian su llegada entroncan directamente con la realidad del espacio presentada en el auto. Por tanto, se puede concluir que este tipo de representaciones suponen el antecedente del teatro de la naturaleza, es decir, cambiar los escenarios y la tramoya por espacios naturales para potenciar el realismo de la escena, un proyecto defendido por Francés (1909) desde el punto de vista teórico y llevado a la práctica por Pachín de Melás en 1916 a través de su comedia *Na quintana*.

3. LA EMIGRACIÓN Y EL PROYECTO DE PEDRO GRANDA. EL ASENTAMIENTO DEL GÉNERO

La segunda mitad del siglo XIX va a estar marcada por la emigración tanto a las ciudades asturianas como a América.¹ Este hecho no solo va a condicionar la temática y el tratamiento del espacio teatral, sino que va a asentar los rasgos teóricos del género a través del proyecto de Pedro Granda y su repercusión en el ámbito intelectual, cuestiones teóricas que serán puestas en práctica por Emilio Robles Muñiz «Pachín de Melás», el autor objeto de análisis en este artículo y considerado por la crítica como «el padre del teatro costumbrista asturiano» (Menéndez Peláez, 2004, p. 264), en tanto que fue el primer autor que supo dar vida al teatro asturiano (Menéndez Peláez, 2001, p. 42). Hasta el fin de siglo, el teatro goza de poco prestigio y tiene un escaso desarrollo, ya que necesitaba de la buena acogida y del beneplácito de la burguesía urbana que no acepta la literatura asturiana y se distancia de ella mediante mecanismos como la burla y el desprecio hacia el mundo rural.

La eclosión del teatro costumbrista asturiano no se da hasta este momento porque no existe un público urbano que se identifique con las obras y demande este tipo de espectáculos. Esta identificación se produce como efecto de la emigración asturiana a América. Allí, el emigrante asturiano, el indiano, procedente de un entorno rural, se convierte en un burgués que desde un espacio urbano demanda un espectáculo que le permita revivir la Asturias rural que abandonó

¹ La emigración asturiana a América será masiva a principios del siglo XX tal y como muestran las cifras recogidas entre 1905 y 1913 que se concretan en un total de 115.084 asturianos, de los cuales 15.550 se registraron en 1912, el año en el que se produjo el pico más alto, unas cantidades muy elevadas si se tienen en cuenta la extensión y la población de Asturias (Anes, 1993, p. 32).



años atrás en busca de unas mejores condiciones de vida. La añoranza y la nostalgia por la quintana potenciarán aún más la idealización del bucólico espacio que se venía presentando hasta el momento. Esta circunstancia comienza a darse también en las ciudades asturianas industrializadas, fundamentalmente en Xixón, donde los nuevos obreros de las fábricas proceden de las aldeas y demandan espectáculos en los que se recree su pasado.

Ramos Corrada (1983) realiza un inventario con 12 textos teatrales de este periodo. A este respecto, resulta significativo el hecho de que, prácticamente en su totalidad, las obras están relacionadas con el tema de la emigración americana, concretamente con Cuba. Las piezas de Perfecto Fernández Usatorre «Nolón» son un claro ejemplo. En ellas reaparece la diglosia como un rasgo diferenciador de la clase social y del espacio del que procede el personaje y una vez más el argumento folletinesco destaca por encima de cualquier elemento social, asentándose como uno de los ejes temáticos más repetidos por los autores hasta la actualidad. Su obra *Manín el güerfanu* (1884) es protagonizada por un viejo avaro que se quiere casar con la novia de Manín para quitarle la herencia de un hermano indiano fallecido en Cuba. El triángulo amoroso y los enredos del viejo avaro se resuelven con la llegada de un misterioso indiano, albacea de la herencia de la joven y que resulta ser el padre biológico de Manín, a quien abandonó antes de nacer para marchar a América.

Como se puede observar, los protagonistas proceden del mundo rural y se enfrentan a rivales de mayor nivel económico o social que conforman un antagonista que representa los vicios morales que destruyen la paz y la armonía de la aldea. Los personajes antagonistas suelen ser ambiciosos, cobardes, hipócritas y materialistas. La maldad y el daño causados en la joven pareja de enamorados desaparecen tras la intervención de personajes protectores que representan las virtudes y la buena moral. De esta forma, los personajes malvados, o bien son derrotados y obligados a abandonar la aldea, o bien se arrepienten de sus fechorías propiciando un final feliz en el que destaca la recompensa de las conductas virtuosas como un ejemplo moral para los espectadores.

Como destaca Antonio Fernández Insuela, los rasgos de la obra de Nolón no solo comienzan a afianzar los espacios y las líneas temáticas que adoptará el género, sino también,

[...] la vigencia que a lo largo del siglo XIX tenía en el campo teatral el género folletinesco como medio de difusión de unos ideales básicamente conservadores. Tal conservadurismo ideológico se transmite encarnado en dos temas diferentes, que pueden coexistir y de hecho a veces coexisten en una misma pieza: el amor y el patriotismo (1997, p. 90).



El patriotismo está interrelacionado con la temática de la emigración, puesto que las obras presentan una finalidad didáctica a través de dos contextualizaciones: la defensa de los valores del país o el amor a su pueblo y a la familia. En este sentido, la representación teatral tiende a justificar el sacrificio del emigrante a través del personaje del indiano rico y, en tiempos de guerra, anima el sentimiento patriótico, como se observa tanto en las obras de Nolón como en *Andrésín el de Raíces o una promesa cumplida* (1883), de Francisco Fernández Santa Eulalia o *¡A L'Habana!* (1895) y *Pinín l'afrancesau* (1895), de Pepín de Pría.² Esta circunstancia lleva a que gran parte de los textos de este periodo contengan una intervención al final del mismo que aclara y explicita el mensaje social transmitido y la finalidad didáctico-moralizante de la obra.

Por tanto, el contexto de la emigración resulta perfecto para desarrollar y potenciar un género que no solo permita a los emigrantes recordar su hogar y su familia, sino también que represente la identidad de los asturianos. Este hecho es el que lleva al langreano Pedro Granda a desarrollar un proyecto cuya iniciativa es la escenificación de textos que evoquen los paisajes de Asturias, sus costumbres y sus gentes.³ Ante la escasez de títulos que se ajusten a su iniciativa, anima a los dramaturgos a adaptar escenas y tramas procedentes de la narrativa asturiana para que, una vez cimentado el proyecto, los autores comiencen a innovar las tramas y la forma de las obras. Toma como referentes dos novelas clave: *La aldea perdida* (1903), de Armando Palacio Valdés y *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas «Clarín», siendo la primera un reflejo de la vida en los espacios rurales, mientras que la segunda será un ejemplo de las costumbres urbanas.

A pesar de que Pedro Granda plantea la posibilidad de que las obras se desarrollen en un espacio urbano, los autores se van a decantar mayoritariamente por la ambientación rural. En todas las obras se busca ofrecer una descripción de la aldea asturiana que resulte reconocible para el espectador. El escenario representa una casa de labranza pobre, con los aperos y el llar. En estrecha relación con el espacio, se encuentran los personajes: aldeanos prototípicos sin pro-

² El corpus teatral de este periodo es muy extenso. A modo de ejemplo, se mencionan los autores más representativos. Para la relación completa de obras escritas y representadas en el siglo XIX véase la catalogación de Enrique Miralles (2003).

³ El artículo «Laboremus por el Teatro Regional», publicado en *El Comercio* el 5 de noviembre de 1907, supone, junto con la conferencia «Teatro Asturiano» (Francés, 1909), un manifiesto teórico que marca un punto de inflexión en la configuración teórica del género. Como así recoge el artículo, el afán de Granda se resume en «llevar al teatro escenas campestres saturadas de poesía y de belleza».



fundidad psicológica pero que destacan por su carácter bondadoso, carente de maldad y perversidad. Así, tanto espacio como personajes permiten que el emigrante se identifique directamente con ella y se produzca la catarsis aristotélica.⁴

4. EL FIN DE SIGLO Y LA RECUPERACIÓN DE LA ARCADIA PERDIDA

Durante el fin de siglo, tienen lugar una serie de cambios sociales tanto en el sector minero e industrial como en el financiero. Junto a ellos, se crea un sentimiento de crisis debido a la pérdida de los valores tradicionales y a la transformación de la sociedad. Comienza a afianzarse la burguesía oligárquica favorecida por la vuelta del capital indiano, a la vez que aparece una nueva burguesía de clase media que ocupa las profesiones liberales. Esta situación va a producir una pluralidad de ideologías dentro de clase burguesa que anteriormente destacaba por su carácter conservador, al introducirse el pensamiento republicano o la defensa del progreso. La industrialización no solo influye en las capas medias y altas de la sociedad asturiana, sino también en la conformación de la clase obrera marcada por el éxodo rural hacia destinos como Avilés, Xixón y las Cuencas Mineras, lo que va a impulsar la transformación del espacio urbano. Como afirma Miguel Ramos Corrada:

La concentración nes ciudades de xente cada vegada más numberoso, de capes medies y populares, va dar llugar a nueves formes d’ociu ya instrucción; dexando a un llau a l’alta burguesía y les sos velaes operístiques, los sectores sociales culturalmente más productivos y qu’equí más nos interesen son la burguesía media, la intelectualidá y les capes obreres conciencaes. Estos grupos van facer posible unos espacios de confluencia (2002b, p. 268).

Estos espacios de confluencia jugarán un papel fundamental en el desarrollo y la difusión del teatro asturiano. Los trabajadores demandan una oferta cultural y educativa que les permita alfabetizarse, ya que consideran que la ignorancia es una de las razones de la explotación que padecen. Al mismo tiempo, los burgueses necesitan mano de obra cada vez más especializada por lo que estas actividades les servirán para cualificar a los trabajadores a la vez que se les ofrece un punto de esparcimiento y descanso en el que ambas clases pueden confluír. Surgen así los Ateneos, las Asociaciones Musicales Obreras y la Escuela Neutra. Los estudiantes organizan excursiones, coros y pequeñas agrupaciones teatrales, por lo que este ambiente se convertirá en un espacio de promoción de la literatura asturiana en general y del teatro en particular. De hecho, un

⁴ «La concepción de la *catarsis* [...] consiste, para la tragedia, en tratar el temperamento más o menos emotivo del espectador con emociones provocadas» (Aristóteles, 1974, p. 373).



gran número de obras teatrales de Pachín de Melás y de otros autores como Pepín de Pría se representaban en pequeños teatros de las ciudades y en los centros y organizaciones obreras como el Ateneo de El Llano o el café Dindurra, ambos en Xixón.

En este sentido, cabe destacar que tanto los actores como el público al que se dirige la representación proceden de las ciudades, por tanto, los receptores de los textos se modifican con respecto a las obras de épocas anteriores, ya que se dirigían a personas procedentes directamente del campo. Ahora, además de los campesinos emigrantes, el público también va a estar formado por obreros y por trabajadores de profesiones liberales. Sin embargo, el espacio en el que se desarrollan las tramas no se adapta a la ciudad, sino que continúa ensalzando la aldea asturiana y poetizándola hasta convertirla en una Arcadia a través de la que se transmite un sentimiento de melancolía por las costumbres y los paisajes. Este inmovilismo, en cuanto a la configuración del espacio se refiere, se debe al proceso de industrialización, destructor de los ideales y de las costumbres tradicionales, por lo que los autores de este periodo recuperarán y potenciarán la imagen fijada en la obra de Xosé Caveda y Nava durante la primera mitad del siglo XIX. Por tanto, a través de escenas desarrolladas en los espacios rurales, los autores muestran la transición hacia un nuevo universo de valores que se les presenta como destructor y perverso, y encontrarán en la aldea las costumbres y los valores tradicionales a los que se aferran.

El sentimiento de crisis y de pérdida de valores entronca con el movimiento regeneracionista que viene impulsado por la pérdida de las últimas colonias en 1898. Sin embargo, como afirma Ramos Corrada (2002b, p. 271), el desastre del 98 tuvo una escasa repercusión en la literatura asturiana, a excepción de la obra de Pepín Quevedo. En este caso, será el ámbito eclesiástico el que juegue un papel fundamental en la ideología que transmiten los textos teatrales. La institución eclesiástica ejercía un enorme poder sobre las formas de ocio y las costumbres de los aldeanos, resaltando como valores ejemplarizantes la humildad, la sumisión y el conformismo, al mismo tiempo que prestaban especial atención a la moral sexual de las jóvenes. Un ejemplo de ello es la obra *Alma Virxen*, de Pepín de Pría, cuyo título ensalza la honra y la bondad de la joven protagonista, apodada por su amado «alma de virgen», una denominación que terminará sustituyendo su nombre y, por tanto, su identidad, puesto que al final de la obra su padre también se dirigirá a ella como «Alma de virgen». Aurina sueña con huir de la aldea a la ciudad en busca de la libertad y de las comodidades de las que carece en su casa:



AURINA. (*Sola*). Sí, aquí solina, con Michinela que ye una tocha, y mio padre, que non tá'n sos cabales. Nalda tien razón: vome a la villa como ella. A tar bien vestía, bien calzaa, folgando, como quien diz, que tener por un neñu non ye trabayar; comer bien, divertise y trer reló'n pulsiu como una señorita principal. ¡Tantu tar aquí, tantu tar en casa, tantu facer los caprichos de toos. Si canto, non había cantar; si non canto, por qué callaré... ¿Quién va dar gustu a estos tochos?... ya que Carcoxu ye el mayor de los tres... (Pepín de Pría, 1992, p. 314)

Las palabras de la joven explicitan no solo sus ansias por salir de la aldea, sino que presentan una situación nada idílica para ella, esclavitud, pobreza y hambre. Tras este monólogo, irrumpe en escena Barel, su padre, quien trata de convencerla para que no huya, puesto que su vida en la ciudad será su perdición moral y caerá en la más absoluta pobreza. Aurina decide marchar con Nalda, pero en el último momento pierde el coche y regresa a casa. Será Silvio, el joven procedente de la ciudad de quien se enamoró, quien impida su salida de la aldea al venir a buscarla para casarse con ella. La obra termina con el feliz matrimonio y el asentamiento definitivo de Aurina en la aldea, ahora colmado de felicidad y dicha tras la futura boda. En este sentido, como sostiene Miguel Ramos Corrada:

Los planteamientos rexonalistes nun cuayarán políticamente, pero xunto cola crisis que se vive nos entamos del XX, los nuevos medios, costumes y formes culturales que desendolca y les reaiciones que provoca, van favorecer una lliteratura asturiana na que s'afaya un sentimientu de señaldá, de perda y de defensa d'un mundu y unes costumes que se van alloñando. Unos autores empobinarán esi sentimientu haza lo íntimo, lo máxico, lo espiritual como señes nueves d'identidá individual y coleutiva a afitar; otros, en cambiu persistirán na pintura castiza de l'Asturies rural. (2002b, p. 276).

En el caso del teatro, se observa una tendencia hacia el casticismo al presentar un espacio a partir de la profundización idealista mediante el ensalzamiento de la armonía, de la belleza y del pasado mítico. Coincide con la corriente regeneracionista que recrea el pasado glorioso de la patria a través de la imagen de Castilla y de las costumbres de la sociedad preindustrial que se observa en las obras de Azorín o Marquina. Los autores asturianos van a recurrir a la mitología⁵ como seña de identidad del pueblo asturiano a través de alusiones al *Nuberu*, al *Trasgu* o a los encantamientos producidos por el mal de ojo

⁵ Jesús Menéndez Peláez (2004) apunta el hecho de que, a pesar de que diversos teóricos defendieron la creación de un teatro regional que huyese de las formas del sainete y que buscase en sus propias raíces históricas y folclóricas nuevas tramas, los autores utilizan la mitología en forma de referencias colaterales, como menciones o leyendas, que ayudan a la idealización del espacio. Una excepción la constituye *La venganza de la Xana* de Eladio Verde (1964), donde se entremezclan leyendas y personajes mitológicos con los personajes prototípicos del teatro costumbrista asturiano.



como se observa a lo largo de la obra de *Los malditos* (1913) de Pachín de Melás, donde el personaje de Pepón culpa a Josefa del Lloréu de la situación de enemistad de las familias de Selma y Pablo, las protagonistas de la obra, y de las desgracias que suceden en el pueblo:

PEPÓN. ¡Quién ha de ser, puño! Ella y nadie más que ella. Tiene mal de ojo, sí, señor. No hay rapaz ni ganado que ella mire, que no enferme; tiene mal de ojo esa Josefa. Que no llegue a cien varas de mi corral, porque la mato ¡repuño! (2001, p. 252)

La respuesta del maestro don Manuel a todas estas afirmaciones es acorde no solo a la configuración del personaje que, procedente de la ciudad y con estudios, no comprende las costumbres y supersticiones del pueblo asturiano, sino también resulta ser un manifiesto poético que ensalza el valor literario del folclore astur, a la vez que enfatiza la belleza del espacio rural:

D. MANUEL. Si no me comprendes, Pepón, si no me comprendes. ¿A qué vienes todos los días con esas cosas? ¡Qué carape! ¿Quién te habla a ti de vuestra Mitología, de vuestras leyendas, de vuestras tradiciones? Para ti y para todos vosotros, es cosa muy natural que la lluvia la traiga el *Nuberu*, que la *Santa Compañía* prediga la muerte y te siga por las noches, que las *Xanas* salgan de sus fontanas, que los *Trasgos* se tercién en tu camino y que la *Guaxa*, la misteriosa, tenga la culpa de todas las cosas que no podéis explicaros. Todos estos mitos y leyendas para vosotros son cosas reales... ¿verdad?

PEPÓN. ¿Está predicando, señor maestru?

D. MANUEL. De nada servirán mis sermones.

PEPÓN. De moo y manera. Cuando los viejos cuentan todo eso... Y además no crea, hay quien lo vio. No sería, no. Y ¡puño, repuño! lo que se ve y los viejos cuentan es cosa de creer, digo yo ¿eh? Si vusté non diz que no...

D. MANUEL. Por eso os admiro, Pepón. Sois un pueblo de leyenda, de misterio. Vuestro arte, vuestra Mitología, vuestro dialecto, todo es dulce, bello, poético, como vuestra campiña que cubre el cielo gris... (2001, pp. 252-253)

Por contraposición, el espacio urbano ofrecerá nuevas costumbres y manifestaciones sociales y culturales que representan el progreso y la modernidad y que serán fuertemente rechazadas. Félix de Aramburu y Zuloaga «Sico Xuan de Sucu» en la *Monografía de Asturias* (1899) plantea que la degeneración de la sociedad, la desmoralización y los aspectos más brutales del hombre se encuentran en los centros urbanos. Será en las aldeas más alejadas de las ciudades donde se encuentren las costumbres y la moralidad de los asturianos, cuestiones que desarrollará Armando Palacio Valdés en *La aldea perdida* (1903). La invocación que realiza a las musas antes de comenzar la novela funcionará a modo de manifiesto estético para los autores de comedias costumbristas:



¡Sí, yo también nací y viví en Arcadia! También supe lo que era caminar en la santa inocencia del corazón entre arboledas umbrías, bañarme en los arroyos cristalinos, hollar con mis pies una alfombra siempre verde. Por la mañana el rocío dejaba brillantes gotas sobre mis cabellos; al mediodía el sol tostaba mi rostro; por la tarde, cuando el crepúsculo descendía de lo alto del cielo, tornaba al hogar por el sendero de la montaña y el disco azulado de la luna alumbraba mis pasos. Sonaban las esquilas del ganado, mugían los terneros; detrás del rebaño marchábamos rapaces y rapazas cantando a coro un antiguo romance. Todo en la tierra era reposo; en el aire, todo amor. Al llegar a la aldea, mi padre me recibía con un beso. El fuego chisporroteaba alegremente; la cena humeaba; una vieja servidora narra después la historia de alguna doncella encantada, y yo quedaba dulcemente dormido sobre el regazo de mi madre.

La Arcadia ya no existe. Huyó la dicha y la inocencia de aquel valle. ¡Tan lejano! ¡Tan escondido rinconcito mío! (2007, p. 47)

Como se puede observar, Palacio Valdés deja constancia del periodo de profundos cambios económicos y sociales que se produjeron con la industrialización de las Cuencas Mineras al evocar e idealizar la aldea comparándola con la Arcadia clásica para finalizar con su destrucción no solo física, sino moral, ya que «huyó la dicha y la inocencia de aquel valle», cuestión que de manera repetitiva remarcarán los autores costumbristas a través de los diálogos. Por otro lado, la poetización del espacio es clara en cuanto a la adjetivación que acompaña a los sustantivos «santa inocencia», «arroyos cristalinos», «brillantes gotas», «disco azulado de la luna»... un encadenamiento que culmina con la afirmación «todo en la tierra era reposo; en el aire, todo amor», el mismo sentimiento que Barel le repite una y otra vez a su hija para evitar que tome contacto con el caos, el desorden y la maldad de la ciudad en *Alma Virxen*, de Pepín de Pría.

Los cambios sociales y morales experimentados traen consigo una pérdida de poder del clero que ya no es capaz de controlar el ocio y la moralidad y comienza a perder popularidad a la vez que se acrecientan los movimientos anticlericales y se produce una laicización de la sociedad, como deja constancia Pachín de Melás en *La herencia de Pepín* (1915) a través del personaje de Naldo, enfrentado al sacerdote para evitar que su hermano, un indiano al borde de la muerte, legue su fortuna a la iglesia:

CURA. Reflexiona, Naldo. «Bum et placere Ecclesiam, ut Bendicat».

NALDO. A mí qué me diz n'isi mangarao. ¡Home, qué!

CURA. ¿Sabes lo que pienso? Que eres un republicano.

NALDO. ¿Republicanu? Cuasi apetez selo pa non oyar falar asina.

CURA. No quieres proteger la iglesia y de ti no sale nada. (2001, p. 210)



En líneas generales, el teatro se va a mostrar reacio a este cambio y al sistema de valores que trae consigo la industrialización atacando las nuevas costumbres y la moralidad y enfatizando la defensa de la religión a través de la idealización y del refuerzo de la imagen del campesino y de la aldea en contraposición con la ciudad, tal y como presenta Pachín de Melás en la zarzuela *El filandón* (1919), donde ya en el prólogo que antecede la trama, el narrador explica que el cuadro que se va a representar es una imagen de cómo la caridad y la fe cristianas pueden salvar a una niña abandonada en la ciudad de caer en el camino de la perdición, una acción que solamente se dará en un espacio que preserva su moral y su fe intactas, la Arcadia que describía Palacio Valdés:

TINA. Quien soy... no lo sé. Desde la cuna anduve errante en triste caravana, sin una madre que me diera un beso, ni personas amables que calmaran mis dolores. Gestos huraños, genios adustos, frases soeces herían mis oídos y todo fue sufrir en mi infancia. Sólo una viejecita, así como usted, me consolaba, y en la penumbra de mi noche, junto a mi camastro, me inculcó resignación, aprendiéndome a rezar, elevando oraciones a mi desconocida y santa madre, pidiendo al cielo un hogar donde dejara de sufrir mi errante vida. [...]

MARUXA. (*Con toda el alma asturiana*) Non, seas quien seas. Cristiana yes y de alma noble y santa, que no pudo manchar la impureza del mundo. Neña, seas quien seas, de mi casa non sales. (p. 352)

El personaje de Tina, una niña huérfana, encarna la inocencia que será corrompida con el paso del tiempo. Su llegada a casa de Maruxa será entendida como un acto no solo de salvación o de caridad cristiana, sino como un ejemplo de la pureza del alma asturiana tal y como el propio Pachín de Melás explicita en el prólogo y remarca en la acotación que antecede la respuesta de Maruxa ante la situación que Tina le acaba de narrar: «con toda el alma asturiana». Maruxa encarna los valores astures que se mencionaban anteriormente y que se están perdiendo, reforzados aún más con el tema del abandono de niños huérfanos que planea sobre toda la zarzuela a través de Tina. El parlamento de la niña no deja lugar a dudas: desconoce el cariño y únicamente ha vivido entre insultos, hambre y sufrimientos, en «la penumbra de mi noche», pero una viejecita le inculcó los valores cristianos de la resignación y le enseñó las oraciones, con lo que la respuesta de Maruxa «cristiana yes y de alma noble y santa» incrementa los elementos negativos adscritos a las ciudades.

Nótese además que la intervención de Tina describiendo los horrores vividos está realizada a partir de los antónimos que se observaban en la invocación de Palacio Valdés: si la aldea es luminosa incluso por la noche gracias al disco azulado de la luna, la ciudad es sinónimo de oscuridad y de penumbra; mientras los jóvenes cantan romances en la aldea, Tina escucha frases soeces



en la ciudad; si el padre le da un beso al hijo a su regreso a la aldea, Tina no solo carece de ese cariño, sino que vive entre gestos huraños y malos tratos. Este planteamiento dicotómico sirve para reforzar aún más el binomio que plantea el teatro costumbrista: ciudad frente aldea y que recupera la imagen que plasmó fray Antonio de Guevara en su obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Curiosamente, el canto a la aldea guevariano surge en unas condiciones sociales similares al teatro costumbrista: el cambio de orden social. Como se puede observar en la siguiente cita, Guevara plasma en la obra el momento de transición del antiguo orden feudal al mercantilismo de la Edad Moderna:

Es privilegio de aldea que vivan en ella más sanos y mucho menos enfermos, lo cual no es así en las grandes ciudades, a do por ocasión de ser las casas altas, los aposientos tristes y las calles sombrías, se corrompen más aina los aires y enferman más presto los hombres. ¡Oh bendita tú, aldea, a do la casa es más ancha, la gente más sincera, el aire más limpio, el sol más claro, el suelo más enjuto, la plaza más desembarazada, la horca menos poblada, la república más sin rencilla, el mantenimiento más sano, el ejercicio más continuo, la compañía más segura, la fiesta más festejada y sobre todo los cuidados muy menores y los pasatiempos mucho mayores! (1984, p. 170)

Tal y como se recoge en el fragmento anterior, la ciudad se convierte en un ambiente degradado que se aparta de las formas de vida medievales e introduce nuevos órdenes sociales. De ahí que muestre un desprecio no tanto al espacio físico urbano, sino a las nuevas formas de vida que encarnan un comportamiento moral incorrecto y que únicamente buscan el ascenso social del individuo. Por el contrario, el campo es un lugar tranquilo y puro porque en él todavía permanece, al menos en esencia, el orden medieval.

Cabe destacar que la exaltación de la figura del campo se debe, en parte, al hecho de que la ciudad amenaza con conquistar las zonas rurales para adaptarlas a la nueva sociedad, una circunstancia planteada en el teatro costumbrista asturiano. La conexión con la obra de Guevara explica no solo el porqué de la exaltación de la vida campestre en un contexto de cambio social, sino que muestra la finalidad de la construcción de la imagen de la *aldea ideal* y la dramatización del clásico tópico del *locus amoenus* como el reflejo de un mito de un mundo deseado por los autores para contraponerlo al actual. Como explica Asunción Rallo Gruss en su definición del tópico clásico:

En términos abstractos, la aldea no es más que el *espacio* donde, favorecido por ciertas condiciones de la naturaleza, el hombre ha de perfeccionarse y mostrar su propio puesto. En términos concretos, la aldea es la alternativa para aquel que no pertenece al espacio público; y en este sentido es curioso que los privilegios de los desterrados coincidan con los del caballero en la aldea (1979, p. 152)



El contraste entre el modo de vida en el campo y la ciudad que menciona Asunción Rallo se remonta a la época clásica, concretamente a la oposición helénica inocencia/codicia situadas cada una de ellas en una ubicación característica. Este contraste se radicalizará y potenciará durante el Imperio Romano. Un ejemplo de ello son las sátiras de Juvenal que ofrecen un catálogo de corrupción moral situado en la ciudad que se caracteriza como un ente independiente de robos, sobornos, incendios, ruidos, violencia,... en definitiva, como un espacio de peligro constante, por lo que el retiro al campo supone un alejamiento de esta perversa forma de vida.

En este sentido, Williams (2001) afirma que el hecho de que las altas clases sociales se alejen del centro urbano debe entenderse como una primitiva prefijación del suburbio de la segunda mitad del siglo XIX, de una huida hacia las afueras de los muros de la urbe, de una reacción directa contra la corrupción moral, física, el ruido, el peligro, la superpoblación, el hacinamiento y el mal olor de las calles. La estructura del sentimiento poético no se basa solo en la idea de un pasado más feliz, sino en la inocencia rural, asociada a la existencia de un pasado ideal, a una Edad de Oro utópica, como así explica Pachín de Melás en el Prólogo de *La Sosiega* (1919), donde brevemente enuncia los rasgos fundamentales del género y remarca la necesidad de dotar de entidad literaria las piezas para dignificar artísticamente el género, aludiendo directamente a la unidad:

En la penumbra de la noche callada y triste, parece que duermen los cantares astúricos sin que nadie se atreva a hacerlos surgir para bien de nuestro espíritu digno y anhelante de sentir tanta belleza como en nuestra región yace olvidada. [...] Un ensayo de lo que modestamente entendemos por teatro asturiano, es *LA SOSIEGA*, que vamos a representar. Una breve acción, basada en un dulce y poético canto de la fonte, junto con otros que despiertan odios y amor; sin despojarles de su rústica contextura, y sólo para evitar en lo posible que continúen como hasta ahora emitiéndolas en público sin unidad artística alguna. (2001, p. 323)

La clave para comprender el espacio representado en las composiciones objeto de análisis en este artículo radica en el contraste de la vida del campo y de la ciudad, en la contraposición naturaleza/vida urbana, o lo que es lo mismo, en la recuperación del tópico guevariano menosprecio de corte, alabanza de aldea, a la vez que se potencia la belleza del campo mediante el contraste con los medios de producción. Mientras en el campo observamos prados verdes, bosques, montañas y animales, las estructuras urbanas representan la industrialización, las fábricas, el ruido, como se refleja en la hipérbole utilizada por Palacio Valdés para explicar la modificación paisajística que trajo consigo la minería: «Y, sin embargo, te vieron algunos hombres sedientos de riqueza. Armados de piqueta cayeron sobre ti y desgarraron tu seno virginal y profanaron tu belleza



inmaculada» (2007, p. 47). Se observa, además, una conexión con la obra de Pepín de Pría citada anteriormente, *Alma Virxen*, donde la representación de Aurina conecta con la pureza del valle a través del uso de adjetivos como *virginal* o *inmaculada*.⁶

5. LA INFLUENCIA DEL GÉNERO CHICO Y EL TEATRO POR HORAS EN EL TEATRO COSTUMBRISTA ASTURIANO

Gonzalo Torrente Ballester en su estudio *Teatro español contemporáneo* define el sainete de la siguiente forma: «sus caracteres pueden resumirse en estos: tendencia a la pieza breve; personajes típicos; intención cómica o satírica; materia teatral tomada de la vida popular; lenguaje vivo y realista, con tendencia, sin embargo, a la estilización» y continúa profundizando en el enorme éxito del que gozó este tipo de teatro por contraposición con las corrientes teatrales europeas que entraban en España a través del teatro simbolista de Ibsen y Maeterlinck:

Las falanges del casticismo oponen el sainete, con música o sin ella, a la invasión extranjerizante. El sainete es *nacional* y es *moral*; proporciona una *sana* diversión y, además, exalta las *indestructibles* virtudes populares. En la afición al sainete coinciden, como ya se indicó, la aristocracia, la burguesía y el pueblo (1968, p. 70).

Por tanto, el género chico se caracteriza por el retrato amable y ligero de las costumbres, descartando personajes de gran profundidad psicológica y planteamientos y conflictos sociales complejos. En líneas generales, los autores buscaban reproducir ambientes populares y formas de vida llenas de tipos y rasgos generalizadores a la vez que emplean un lenguaje que imita la lengua de la calle y huye de la grandilocuencia. A este respecto, Torrente Ballester explica su asentamiento a través de la definición del *hecho diferencial*, es decir, el arte del sainete radica en la vida popular, concretamente en los rasgos que diferenciaban cada región, concluyendo que se trata de un género regional, «casi un género fol-

⁶ A lo largo de la lectura de los diferentes textos y autores de teatrales, se observa una caracterización de las protagonistas femeninas en conexión con el espacio idílico en el que viven que puede ser interpretada como una representación patriótica de Asturias. Esta cuestión, junto con la misoginia que envuelve la inmensa mayoría de los textos, debería ser estudiada desde la perspectiva de género en relación con el concepto de *nación* decimonónica. Por la naturaleza temática de este trabajo, no cabe abordar este asunto con el detenimiento que merece, si bien resulta oportuno mencionarlo brevemente para que sea tenido en cuenta en futuras investigaciones sobre el género. Sobre la presencia de los personajes femeninos véase Ramos Corrada (2011).



klórico» (1968, p. 72). Esta circunstancia explica el éxito que, de forma paralela, tuvieron en Madrid las obras de Carlos Arniches, en Andalucía la extensa producción de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y en Asturias las comedias de Pachín de Melás o Eloy Fernández Caravera «Pepe Rivero».

Este tipo de piezas teatrales sustentan la trama sobre el triángulo amoroso formado por una joven bondadosa, un joven enamorado de la protagonista y un antagonista que impide que la pareja de enamorados sea feliz. El desarrollo de la acción se encamina hacia el fracaso del antagonista y la felicidad de la pareja. Ruiz Ramón (1986) aplica este esquema a la obra de Arniches y señala una reformulación del género a partir de 1915 con *La casa de Quirós* como respuesta a la crisis del mismo. A partir de este momento, denomina como *tragicomedias grotescas* toda la producción arnichesca y clasifica sus obras en dos grupos:

Uno en el que lo fundamental es el desarrollo teatral de la situación grotesca que origina la acción mediante el juego de unos caracteres definidos dramáticamente por la contradicción entre su apariencia física o social y su verdadero ser individual [...] Otro en que lo grotesco se da menos en la situación que en el despliegue de unos caracteres con valor de tipo que definen un ambiente —moral, social o político— por medio del cual se denuncia una realidad nacional deformada y defectuosa, lacerada por la ignorancia, el inmovilismo, la hipocresía, la falta de autocrítica moral, la crueldad y el marasmo y vacío espirituales, y frente a la cual, encarnada por el señoritismo ocioso, el caciquismo cerril y las nefastas juntas de mujeres, opone la moral sana y renovadora de otros tipos de conducta, encarnados en personajes en donde resplandecen las virtudes del trabajo, la honradez y la tolerancia ilustrada, virtudes fundamentalmente morales. (1986, pp. 47-48)

Ambas vertientes pueden aparecer conjugadas en el mismo texto, como hizo Carlos Arniches a través de *La señorita de Trevélez* y como se observará en *Al sonar de la salguera* (1935), de Pachín de Melás, donde la joven Gelasia encarna el doble juego entre su apariencia física y su verdadera entidad psicológica al ser burlada por su novio y presentarse ante los vecinos cargada de joyas que ella estima de gran valor y en realidad son simples baratijas. Las dos escenas protagonizadas por la joven sirven para aliviar la tensión dramática que recorre toda la obra y que protagoniza la familia de Manín de Selmo, arruinada por un pleito con el terrateniente del pueblo, que tendrá que hacer frente a la pérdida de su último bien, la vieja vaca Pastora. Además de las metáforas que el autor crea en torno a la vaca y al constante sonido de una flauta, como se analizará posteriormente, los diálogos de la familia de Manín remarcan la denuncia de unos valores morales marcados por la maldad, la avaricia, el inmovilismo y la crueldad, a la vez que los personajes más jóvenes son un ejemplo de la renovación, la tolerancia y la virtud.



Existe una conexión entre la producción, paralela en el tiempo, de Arniches y la de Pachín de Melás en cuanto a la configuración de los personajes y los valores que encarnan, enlazando a su vez con la obra de los hermanos Álvarez Quintero en relación con el espacio. En este sentido, cabe destacar la teorización que del género realizan los autores andaluces, definición perfectamente aplicable al caso asturiano, cuyos procedimientos y finalidad son los mismos:

El sainete, en mi concepto, ha de constar de un solo acto y ha de ser genuinamente popular, respondiendo así a su tradición y a su historia completa... Ya sé que por ahora, por circunstancias que no son del caso, tiende tan castizo género a ensanchar su campo de acción, pero siempre conservando como requisitos peculiares la pintura de costumbres del pueblo y las dimensiones en un solo acto (Álvarez Quintero, 1947, p. 9406)

Este tipo de teatro se convirtió, gracias a la forma del teatro por horas, en un espectáculo de masas y en un negocio industrial de gran importancia, prueba de ello es la extensa producción de los hermanos Álvarez Quintero. El género crece y se afianza debido a la cultura teatral que se instaura en los ambientes urbanos, donde aparece la figura del empresario privado que busca rentabilizar al máximo sus inversiones no solo explotando la capacidad de aforo de los locales o diversificando la naturaleza de los espectáculos ofrecidos, sino extendiendo la costumbre entre las clases sociales más bajas de ir al teatro. Con todo, esta nueva modalidad teatral queda definida, siguiendo el estudio histórico de Carmen del Moral, de la siguiente forma:

El teatro por horas imponía unas normas al autor, un código basado fundamentalmente en la ligereza y la brevedad. La organización del espectáculo partía de un abaratamiento del precio de las entradas y obligaba, por la propia inercia del negocio, a inundar el mercado de obras preludiando lo que Cañete llamaba indignado «la literatura industrial», una «literatura en serie» que nacía al calor de una demanda creciente de este tipo de obras y tenía una difusión y consumo rápidos. (2004, p. 21)

Esta forma de teatro de masas se convirtió en el fenómeno cultural del momento. Sin embargo, en Asturias no tendrá el mismo impacto que en el resto de España, ya que el teatro costumbrista asturiano quedará supeditado a las asociaciones musicales que fomentan la música popular y folclórica a través de los cuadros zarzuelescos, entre los que destacan las obras de Pepín de Pría y Pachín de Melás, *La Llanisca* (1895)⁷ y *La sosiega* (1919), respectivamente. A partir

⁷ Esta zarzuela fue estrenada en Llanes en 1895. El libreto se encuentra desaparecido. Su existencia y los datos del estreno proceden de la catalogación de las obras de Pepín de Pría realizada por Ramos Corrada (1984).



de estas agrupaciones, surgen grupos de teatro *amateur* que se hacen eco del éxito arrollador del género chico y la zarzuela en las principales ciudades y provincias españolas. En este contexto se crea la agrupación más importante, La Compañía Asturiana de Isidro Carballido, antecesora de la actual Compañía Asturiana de Comedias. Estas agrupaciones representaban piezas de ambiente rural que proyectaban de una forma amable y superficial las costumbres populares asturianas, caracterizadas por tramas que explotan la sentimentalidad y el melodrama a través de personajes hiperbólicos sobre los que recae el discurso moralizante y los valores perdidos.

Adolfo Camilo Díaz, valiéndose de la teoría aristotélica, caracteriza el género partiendo de los conceptos de *mimesis* y *verosimilitud*. Aristóteles sostiene que toda creación literaria es una imitación: «pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones» (1974, p. 127). La *mimesis* genera un problema teórico en cuanto a la relación literatura-realidad se refiere. El filósofo griego no precisa ni ahonda sobre el concepto, pero a lo largo de *La poética*, expone diversas conclusiones que excluyen cualquier copia o reproducción exacta de la realidad como un ejercicio ficcional. En este sentido, es fundamental comprender la *mimesis* en relación con *lo verosímil*, es decir, el objeto de imitación literaria no es la realidad que ha sucedido o está sucediendo en el presente, sino lo que podría o debería haber sucedido en el contexto de la obra: «y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde a la poesía decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (1974, p. 157)

Así, es verosímil aquello que resulte posible en un contexto determinado; es decir, aquello que, sea verdadero o falso, se presente ante el receptor como una unidad estructurada sin que exista ningún desajuste que evite la *catarsis* en el caso del teatro. Por tanto, lo fantástico, lo imposible o lo increíble tienen cabida dentro de cualquier manifestación ficcional siempre y cuando sea verosímil y se respeten la coherencia y necesidad, es decir, siempre que se guarden la unidad y la conexión estructural. De ahí que Adolfo Camilo Díaz defina el teatro costumbrista asturiano de la siguiente forma:

Nun ye cierto que namás qu'heba teatru costumista asturianu que se desarrolle nel campu (hailo na mar y na mina y na ciudá...), nin ye verdá que'l teatru costumista seya un teatru de permanente afuxida onde l'Asturies real nun apaeza (otru cantar ye que se critique o se planteguen, espresamente, soluciones de cambiu), nin s'axusta a la realidá que'l teatru costumista seya fondamente conservador, a nun ser qu'entendamos que tou afalagu de lo rural escuenda un ramalazu reaccionariu (2002, pp. 32-33)



Unas afirmaciones que contrastan con las conclusiones que presenta Antón García en *Lliteratura Asturiana nel tiempu* a la hora de analizar el Rexonalismu aplicado al género teatral:

El teatru tamién se mantien dientro de los mesmos paradigmes, cola diferencia de que llogra'l favor del públicu. Pero nun hai, na mayor parte de les obres que producen estos escritores enantes de la guerra, reflexu de la vida social real del país: nun hai movimientu obreru, nin industrialización, nin revolución, nin guerra civil... (1994, p. 121)

En este sentido, no se debe obviar el hecho de que el teatro costumbrista se desarrolla en espacios rurales cuya finalidad es ofrecer al espectador una descripción superficial y amable de las costumbres, por lo que habrá una ausencia de conflictos sociales sobre la escena, a excepción de algunos textos como *La vaca pinta* (1890) de Perfecto Fernández Usatorre «Nolón» donde se plantea el problema de la propiedad de las tierras y la imposibilidad de las familias campesinas de salir de la pobreza en la que viven. Esta temática coincide en el momento de publicación con el cuento de Leopoldo Alas «Clarín» *¡Adiós, Cordera!* y será retomada por Pachín de Melás en 1935 en *Al sonar de la salguera*, una pieza teatral en la que la crítica social hacia los terratenientes se hace más explícita a través de las intervenciones de Manín, el protagonista. El hecho de que se obvian todas las cuestiones planteadas por Antón García (1994) no es tanto un movimiento reaccionario, como afirma Adolfo Camilo Díaz (2002), sino un fuerte carácter tradicionalista que asume la tradición literaria de las obras de Caveda y Nava y Tiadoru Cuesta y que presenta un espacio contrapuesto a todo lo que la industrialización trae consigo: movimiento obrero, revolución, huelgas... cuyos escenarios principales serán las ciudades.

Por tanto, los autores costumbristas ficcionalizarán el espacio asturiano partiendo de la concepción aristotélica de la *mimesis* en relación con la verosimilitud, sin que al espectador le resulte extraña la presencia o la alusión a personajes mágicos o mitológicos, puesto que la idealización del espacio en los términos vistos anteriormente así lo permite, como se observa en el fragmento de *Los malditos* ya citado. De esta manera, se crea un universo de protagonistas-tipo que se repiten de manera constante sobre espacios codificados. Los personajes sobre los que recaen el diálogo y el enredo de la historia suelen ser aldeanos viejos que sienten nostalgia por el pasado, ya que el tipismo costumbrista suele ir unido a la vejez, remarcando que los tiempos pasados huyen y que la modernidad, representada por los jóvenes, trae consigo el desarraigo.



6. PACHÍN DE MELÁS. UNA POÉTICA PARA EL TEATRO COSTUMBRISTA ASTURIANO

Emilio Robles Muñiz «Pachín de Melás» es el autor de teatro costumbrista asturiano más destacado y prolífico del periodo anterior a la Guerra Civil. Sus textos destacan por la sencillez y por una temática que ensalza los valores de la vieja Arcadia frente al progreso industrial que está cambiando tanto la estética como las costumbres y formas de vida de los asturianos. En este momento, la escena asturiana sigue dos tendencias: la sátira, heredera de la obra de Antón de Marirreguera, y el costumbrismo de autores como Napoleón Acebal. Ambas líneas van a ser unificadas y cultivadas por el autor gijonés creando un teatro cuya esencia se dirige al pueblo sin buscar la crítica o la moralización, sino el puro entretenimiento, y cuya finalidad reside en retratar mediante el espacio en el que se ambientan la realidad tradicional asturiana. Representa la imagen típica de la aldea a través de las quintanas, los prados verdes, las montañas, los hórreos, la rusticidad y la vejez de las casas, símbolos de la tradición... tal y como el autor deja constancia en las acotaciones iniciales, como la que se cita a continuación, perteneciente al Acto Primero de *Los malditos* (1913):

La escena representa la *corrada* o antojana común a dos casas. A la derecha ve-rase la parte trasera de una casa, dando a la escena un costado con una ventana. A la izquierda otra de frente. Al foro una *muria* vieja (muro poco alto), con la portilla en el medio y al foro paisaje florido. Las casas rústicas, antiguas, viejas. Derecha e izquierda la del actor. (2001, p. 251)

Las obras son de corta extensión, pero se hará hincapié en la configuración de los personajes en relación con el espacio anteriormente descrito, resaltando la burla de algunas de sus costumbres y generando un universo costumbrista prototípico que se repetirá de forma constante a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. A pesar del carácter realista que pretende darle a la acción, se puede observar una tendencia a la poetización del espacio, así como una mitificación de los personajes que lo habitan, como se observa tanto en las acotaciones como en los diálogos. La acotación inicial de *Al sonar de la salguera* (1935) ni siquiera hace referencia a la morfología u orografía del paisaje astur, a diferencia de la citada anteriormente, sino que se centra en la melodía que emite la flauta de salguera y que preludia los momentos de máxima tensión de la obra:

Mañana de bello sol. Al levantarse el telón se escucha el cantar de los *paxarinos*, y en la lejanía el sonar de una *xiblatina* rústica, de las que los niños, en la aldea, mientras están cuidando el ganado o *llendando*, hacen de cañas de salguera, cuyo sonido semeja a un flautín. Pausa, dando sensación de calma en la aldea. (2001, p. 305)



El hecho de que Pachín de Melás obvie la descripción de la escenografía y focalice sobre la belleza, la paz y la armonía que el espacio transmite al espectador se debe, en primer lugar, a que, por la fecha de composición de la obra, el espacio ya se ha convertido en un prototipo que se viene repitiendo de manera constante. Es por ello que el autor fija su atención en la melodía de la flauta que debe inundar la escena y sirve para reforzar no solo el carácter dramático, sino también el mensaje que, a modo de metáfora, transmite a través de la vieja vaca Pastora: la pérdida del pasado arcádico, como así se observa en las dos últimas intervenciones que cierran la obra:

PEPE. Sí, pero ahora no es sonido que trae el odio, que alienta pequeñas pasiones. Son arpegios que cantan nuestro amor, que guían el nuevo vivir, que inician una era de paz, de justicia, de amorosas sensaciones humanas. (*Abraza a Lalina*) Miremos así, frente al sol, cara al mundo.

MANÍN. (*Mirando al corral*) ¡Solu! ¿Al matate a ti, destruí mi viejo pasado vivir? No: quedo conmigo mismo, contra todos, mi mundo es mío. Ni un pasu. Voy a ti, naide me quier, todos me echan, todos me odian. Me dejan solu, solu. No tienen compasión ni al sonar de la salguera, ni al sonar de la salguera, ni al sonar de la salguera. (2001, p. 320)

El tipismo con el que se caracteriza el género desde sus primeras manifestaciones conecta con las tramas que tienden a la artificiosidad y se sustentan sobre el enredo amoroso con final feliz. Tanto los escenarios como los personajes buscan conectar con el público a través de la *anagnórisis*. Este reconocimiento público-espacio-personajes contribuyó a aumentar la popularidad y la gran acogida del género por parte de los espectadores. Como afirma Miguel Ramos Corrada, «el compromiso d'Emilio Robles cola realidá respunde a un claru proyeutu casticista: retratar lo que representa y estremar al pueblu asturianu (paisaxes, fiestes, vestíos, etc.) enlazando en ciertu sen, d'esti mou, colo que ye'l folclore» (2002b, p. 353).

A través de la presencia del pueblo en la escena, Miguel Ramos Corrada explica el éxito de autores como el propio Pachín de Melás, Baldomero Fernández o Eloy Fernández Caravera «Pepe Rivero» coincidiendo con el impulso del sainete y de lo castizo a través de autores como los hermanos Álvarez Quintero, Vital Aza o Carlos Arniches, ya que «[...] l'alma nacional, la que representaba al home d'España, algamábase gracias a la creación d'un vínculo d'estirpe qu'arrexuntara les estremaes almes rexonales, almes qu'apaecien recoyíes ya nel teatru sainetesu del sieglu XIX» (2002, p. 346).

La temática asturiana y el interés regionalista serán las características comunes de todos aquellos autores que buscan reflejar la vida real en el mundo rural asturiano frente a la industrialización. Como afirma Ramiro González Del-



gado en el estudio preliminar de la edición crítica de la *Obra Completa* de Pachín de Melás, el tema de la naturaleza arcádica, la emigración y el retrato de la gente de la aldea van a convivir con una literatura romántica tardía en la que se enfatizan la sentimentalidad y las desgracias en busca de la lágrima fácil del público en el que prenden las ideas regionalistas, especialmente entre los emigrantes (2001, p. 17). Sienten que la identidad de Asturias está cambiando, que ya nunca volverá a ser esa vieja Arcadia. De ahí, el dualismo con el que traza los personajes y los espacios.

Los autores costumbristas sienten predilección por tres escenarios que se repiten de manera constante en todas las obras de Pachín de Melás. En primer lugar, si la obra se desarrolla en un espacio interior, este será una cocina con *llar* provista de *tayueles*, *candiles*, *escudielles*, una *masera* y diferentes objetos de labranza, quedando establecido el prototipo de la casa asturiana. Por el contrario, si la acción se lleva a cabo en el exterior, la escena representa o bien una *quintana* con *portilla*, *muria* y hórreo o bien el campo y la naturaleza asturiana con la *llende*, el ganado, los cantares de los labriegos, los pájaros, la fuente, los ríos,..., como se observa en las acotaciones iniciales de *¡Probe Melandru!* (1909) —primer fragmento— y *¡Hebia arreglu!* (1906) —segundo fragmento—:

La escena, una casa humilde de la aldea asturiana. A la izquierda el «llar» con todos los «cacíos» y un candil encendido. A la derecha hacia el centro de la escena, una mesa y dos sillas. Por las paredes aperos de labranza. A toda la escena se le dará aspecto de pobre casa de aldea. Época actual. Derecha e izquierda, la del actor. Son los ocho de la noche en un día de invierno. (2001, p. 127)

La escena figura la *corrada* de una casa de aldea de relativa comodidad. A la derecha, un hórreo viéndose la mitad de él; bajo del hórreo, un carro y demás *preseos* de labranza. A la izquierda, la casa. Al fondo, campiña; y cruzando la escena, una *muria* con su correspondiente *portiella*. (2001, p. 193)

En la obra de Pachín de Melás publicada hasta la fecha actual, apenas se encuentran textos de naturaleza teatral desarrollados en espacios urbanos⁸, aunque sí hay constantes alusiones a él a través de personajes que o bien regresan a la aldea después de un tiempo fuera o bien acuden a la villa más cercana a comprar o a vender productos del campo. En todas las alusiones a la ciudad, destaca el uso de adjetivos con un significado que connota negatividad y remar-

⁸ Una excepción en la configuración del espacio en la obra de Pachín de Melás la constituye el sainete *De telón adentro*, una pieza teatral escrita para ser representada por los tramoyistas del Teatro Dindurra en una función benéfica. El argumento del mismo conforma un ejercicio (meta)teatral al poner sobre las tablas el proceso de escenificación de una obra de teatro antes de ser representada. (González Delgado, 2017, pp. 93-105).



can el progreso con respecto al campo, pero también la maldad de sus gentes. La conexión espacio-personaje queda patente en *Noche de luna* (1933) a través de las dos protagonistas femeninas: Maravilla y Carmela. La joven cabaretera Maravilla llega al pueblo con un contrato al café de Leto, símbolo de que el progreso también comienza a llegar a los pueblos, como así afirma Antón en dicho melodrama:

ANTÓN. ¿Pero rapazos? ¿Vais reñir agora? ¿Qué dexáis pa cuando vos caséis? Si les aiciones de Maravilla son buenes o no, ¿qué sabemos nosotros? Ella vino al pueblu llamá por Leto el del café, pa que baile y cante, pos dicen que así lo gana pol mundo. La moda, el progresu, también llegó a esti pueblu de quinientos vecinos con café y todo, y había que traer algo de los pueblos grandes, porque los señoritos aburriense, y trajeron a Maravilla. Leto non tenía acomodu en su casa y pidióme acomodu en la mía. Y ahí tán, en el cuartucu de xunta la forna, ella y so madre tan guapamente... ¿E verdá o non e verdá? (2001, p. 280)

La trama se sustenta precisamente en el enamoramiento fugaz entre la cantante y Nelo, un joven que fue acogido por Antón, un labrador acomodado, cuando fallecieron sus padres y que se ha comprometido con Carmela, la hija de Antón. La llegada de Maravilla al pueblo causa un enorme revuelo entre sus habitantes. Este personaje, al contrario que el resto, presenta una enorme complejidad psicológica, pues encarna las nuevas formas de vida, relacionadas con el progreso que menciona Antón. Su caracterización entronca con la de Isabel, la protagonista de *La heroica villa* (1921) de Carlos Arniches, en tanto que los habitantes del pueblo no solo no comprenden el comportamiento de las jóvenes, sino que son demonizadas a la vez que se destaca su sexualidad y promiscuidad, cuestiones que son duramente castigadas por el clero. Así deja constancia de ello Carmela:

NELO. ¡Home! ¿Qué malo va facer?

CARMELA. (*Con intención*) Algo... Cuando el Sr. Cura habló de ella en misa mayor...

[...]

CARMELA. Pues cuando tanto dicen... Que si corrió mucho mundo... Si conoció muchos hombres, que si tuvo... (2001, pp. 280-281)

A medida que se desarrolla la trama y que la tensión sexual —nunca resuelta— entre Nelo y Maravilla crece, conocemos más datos sobre la vida de la joven. Su pasado guarda una estrecha relación con el de Tina, la niña protagonista de *El filandón* (1919), mencionada anteriormente. Al igual que ella, fue abandonada por su madre al nacer y acogida por doña Lola, la mujer que la acompaña en sus actuaciones y que se hace pasar por su progenitora. La vida de



Tina cambia radicalmente al llegar a la casa de Maruxa y ser acogida por ella y redimida de la maldad de la ciudad, algo que no sucede a Maravilla, quien confiesa que su forma de vida encarna los vicios y la maldad propios de los espacios urbanos:

NELO. Deje Vd., Maravilla. Cuando se habló por el pueblo que una mujer venía a cantar y bailar al cafetín, todo el mundo se hacía cruces. La gente murmuraba; hasta el Cura habló en misa. Influencias echaron al señor Antón para que no le diera acomodo en su casa. Llegó Vd., cantó, bailó, y ná. Vieron que todo aquel miedo, todo aquel coco...

MARAVILLA. Que todo aquello que tanto temían, era una mujer como todas las demás.

NELO. No, como las demás, no, diferente. Las otras no tienen esa gracia, esa alegría, ese tono melguerín que emboba... Vamos, que usted es un cacho de gloria que nos atrae sin querer.

MARAVILLA. Eres muy bueno, Nelo, y tu bondad no te deja ver ciertas cosas. (2001, pp. 292-293).

El acercamiento entre ambos continúa a la vez que se enfatiza la inocencia de Nelo, quien constantemente trata de comprender las «cosas» a las que alude Maravilla pero que nunca explicita y que conciernen a su doble moral, mostrándole al joven la vida urbana de forma velada. El momento de máxima atracción sexual se da tras la confesión de la verdadera identidad de Maravilla que le pide a Nelo que la llame María. Tras hablar de sus orígenes y de su identidad, muestra un fuerte carácter dramático que invita a pensar en una verdadera historia de amor que redimirá a la joven cantante. Sin embargo, Pachín de Melás remarca nuevamente el espacio del que procede la joven en clara relación con su maldad y su capacidad de manipulación para conseguir los favores sexuales de Nelo:

MARAVILLA. No es mi madre, Nelo. Ya ves lo que sabes de la vida. Algo os expliqué de estas luchas que tanto admiráis desde estos rincones de felicidad. ¿Me sigues creyendo buena, Nelo?

NELO. Sí, porque es buena de veras.

MARAVILLA. Aquí sí, entre vosotros, pero en dos horas dejaría de serlo.

NELO. ¿Por qué?

MARAVILLA. Es el tiempo que tardaría en llegar a la capital y allí otra vez empujada... en fin... (2001, p. 293)

A medida que la vida de Maravilla, ahora María, comienza a mostrarse ante Nelo, la tensión sexual aumenta y progresivamente se van acercando hasta llegar a abrazarse, reforzando la idealización de la aldea, la bondad de sus gentes y el amor verdadero, frente a la consideración que de la mujer se tiene en la ciudad por contraposición con la aldea donde «la mujer es algo más que un pu-



ñado de carne que se codicia» (2001, p. 294). La tensión se corta de manera súbita en el momento en el que Nelo afirma querer a Maravilla «casi tanto como a mi Carmelina» (2001, p. 294). Esta aseveración propicia la huida de la cantante que recupera su identidad inicial y repite hasta en tres ocasiones que su nombre es Maravilla. La situación de armonía anterior a su llegada se recupera con su marcha a la ciudad, el espacio que le otorga una identidad, desdibujada en la aldea, y recuperada tras el final de su relación con Nelo.

Este dualismo se transmite a los personajes que se trazarán en relación con el espacio del que proceden: la aldea-bondad frente a la ciudad-maldad, como se observa en *Noche de luna*: Carmela-bondad frente a Maravilla-maldad. Su enfrentamiento es pacífico, sin mucha complejidad psíquica y únicamente se van a mover por pasiones –amor, celos o codicia–. En palabras de Ramiro González Delgado:

Pachín tien una visión de l'aldea y de la xente de pueblu dende un puntu de vista urbanu. La «Arcadia» añorada, frente al progresu y la industrialización asturiana, nun ye la solución pa la tierrina y sábelo. Sabe, mal que-y pese, que los tiempos tán camudando. Pa siguir calteniendo esos vieyos ideales, propón curiar les costumes, allabar el campo y la natura... pero que nun llance estes propuestes na aldea. La situación probetaya y difícil del mundu rural fai que clame en baldre. (2001, p. 24)

Como afirma González Delgado, desde un punto de vista social, Pachín de Melás «clama en baldre», sin embargo, desde una perspectiva teórico-literaria genera una dualidad arquetípica aldea-ciudad que recorrerá buena parte del teatro asturiano hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en el que, coincidiendo con el crecimiento económico y el desarrollismo, los autores comienzan a llevar a la escena obras ambientadas plenamente en espacios urbanos que rebajan la tensión maldad-bondad y presentan una nueva visión de la ciudad, caso de *La musa de Madrid* (1957) o *El día de San Mateo* (1950) del prolífico autor Eladio Verde.

Esta dicotomía se verá reforzada a partir de la conferencia pronunciada por José Francés en el Centro Asturiano de Madrid titulada *El teatro asturiano* (1909) y cuya finalidad es la promoción del proyecto de Pedro Granda. El contenido teórico que transmite se centra en el fomento de una nueva modalidad teatral que introduzca nuevas temáticas y perspectivas, huyendo de las discusiones en torno a la lengua en la que deberían estar escritas –castellano, asturiano o amestao–. Entiende que la perfección del teatro costumbrista asturiano se alcanzará cuando los autores sean capaces de desarrollar un teatro de la naturaleza:



El Teatro de la Naturaleza cumplirá el retorno a la sencillez y a la alta belleza; será piedra de toque donde aquilatar el verdadero oro de los méritos; y así como a la clara luz y al aire libre no valdrán cosméticos ni afeites, tampoco habrán de sonar bien los malos versos ni triunfarán las payasadas [...] (1909, p. 20)

José Francés sostiene que la orografía asturiana no solo permitirá la eliminación de la escenografía y potenciará el realismo de las obras, sino también dignificará el género al despojarlo de artificiosidad. No será hasta 1916 cuando Pachín de Melás lleve a la práctica la propuesta de José Francés a través de *Na quintana*. A modo de advertencia a los actores plantea las mismas cuestiones que recoge Francés en la conferencia, concluyendo con su intención de que este cuadro costumbrista recoja su propia definición teórica sobre el verdadero teatro asturiano. La obra es un ejemplo de la idealización del espacio rural a través de la cual se puede observar una conexión con la poesía helenística donde los pastores son presentados como jóvenes soñadores y enamorados, rasgos encarnados, aunque con cierta comicidad, por Falina y Polín, recordando los cantos de rivalidad entre los pastores de las *Bucólicas* de Virgilio en la Escena Tercera.

Sin embargo, a pesar de las intenciones teóricas de José Francés y de su puesta en práctica por Pachín de Melás, parece que no tuvo una gran acogida ni por parte del público, ni de los autores, ni de las compañías teatrales. De hecho, no incide en la necesidad de este tipo de representaciones más allá del mencionado prólogo de *Na quintana*. El espacio rural tal y como es expuesto en las acotaciones del autor continúa repitiéndose de manera constante sin apenas variaciones, al igual que las tramas y los personajes. Las menciones a la tradición y los cantos a la Arcadia perdida y añorada persisten en prácticamente todas las manifestaciones teatrales que recorren el siglo XX, ya sea a modo de colofón final a través de la intervención de algún personaje, véase *Noche de luna* (1933) o *Al sonar de la salguera* (1935), o mediante poemas recitados en momentos de máxima tensión, como en el diálogo *Veyures* (1908) donde reproduce su poema «Alma asturiana», recogido *a posteriori* en su poemario *Pensatible* (1925), o tonadas al principio y al final de la obra.

Esta idealización será puesta en tela de juicio por Joaquín Alonso Bonet, considerado por Jesús Menéndez Peláez (2004, pp. 81-89) el crítico literario del género por antonomasia. En la década de los años 20, diversos críticos comienzan a plantearse la necesidad de modificar el espacio en el que se desarrollan las tramas. En 1925, Manuel García del Busto quiere retomar el fallido proyecto de Pedro Granda y crear una compañía con actores que se identifiquen con el alma asturiana que Pachín de Melás refleja en sus obras para evitar un falseamiento de la escena. Entiende que la verdadera esencia del teatro asturiano es el reflejo de la vida de sus gentes y esta se encuentra en la aldea, el único espa-



cio en el que se conservan los valores morales sin adulterar como sí sucede en las ciudades.

Como respuesta al proyecto de García del Busto, en 1926, Alonso Bonet plantea el encorsetamiento del género y argumenta que los autores únicamente buscan la risa fácil a través de la rusticidad del lenguaje y de valores y costumbres arcaicas. La temática de las obras es muy repetitiva y está muy limitada, centrándose en la *fabula amoris*, es decir, un triángulo amoroso desarrollado en un espacio rural idílico. Señala como causa del encorsetamiento y el agotamiento del género el apego de los jóvenes escritores, entre ellos Pachín de Melás, a la obra de Tiadoru Cuesta, lo que provoca la involución del género abocándolo a la desaparición. Denuncia la necesidad de engrandecer y dignificar el género tal y como han hecho en el campo de la narrativa Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas «Clarín» con *La aldea perdida* (1903) y *La Regenta* (1884-1885), respectivamente.

El hecho de que mencione *La Regenta* conduce al planteamiento espacial sobre la necesidad de ambientar las tramas en las ciudades asturianas, a la vez que se cuestiona la vestimenta de los personajes. Sobre esta cuestión es importante hacer hincapié en el hecho de que las obras de Pachín de Melás intercalan indistintamente y sin guardar un orden cronológico la utilización o no de los trajes regionales como vestuario, un indicio que invita a pensar que el autor se planteaba una actualización y adaptación del género a la época en la que escribe las obras. Sin embargo, las acertadas reflexiones de Alonso Bonet desconciertan al crítico, pues en este mismo momento, la Compañía Asturiana de Isidro Carballido pone sobre las tablas los sainetes y los melodramas anteriormente definidos y gozan de una acogida muy favorable por parte del público. Así mismo, plantea la necesidad de introducir la tragedia e ir desplazando progresivamente la comedia y el género chico e invita a los autores a tomar como modelo los cuentos de Clarín, fundamentalmente *Boroña* y, el ya mencionado, *¡Adiós, Cordera!*

Cabe destacar la última obra escrita por Pachín de Melás y a la que se ha hecho mención con anterioridad: *Al sonar de la salguera* (1935), donde retoma el tema planteado por Clarín sobre la propiedad de la tierra y el caciquismo en los pueblos. Este melodrama constituye una excepción dentro del género tanto por la primacía del drama sobre la comedia como por la profundidad psicológica del protagonista, Manín de Selmo, así como por la poetización del espacio y la metaforización de la vieja vaca Pastora como símbolo de identidad cultural. Adolfo Camilo Díaz habla de ella como una *rara avis* (2002, p. 128), destacando el deseo del autor de construir la obra cumbre del teatro costumbrista asturiano que cambiaría por completo el género:



Pachín de Melás pudo construir con *Al sonar de la salguera* la gran obra de teatro asturiano, la obra de referencia que, a nun d'aldar, cambiara'l futuru del teatru nacional. Teníalo, en principiu, too: un personaxe con una fuerza dramática indiscutible (Manín de Selmo), con un tema mayor (la perda los raigaños), con antagonistes de ciertu pesu (los especuladores...) y, como compensación traxicómica, una hestoria d'amor identificable. Sicasi, Pachín de Melás escribió namás que la parte dramática... La otra calcóla del tópicu. (2002, p. 127)

Efectivamente, con su última obra de teatro, Pachín de Melás puso sobre las tablas una metáfora de la lucha entre lo que nace y lo que muere a través del sacrificio de la vaca, pero sin renunciar a las características genéricas vistas anteriormente. El sonido de la flauta de la salguera se convierte en un símbolo del pasado esplendoroso de la casa de Manín de Selmo, ahora en la ruina, y cuyo único futuro se encuentra en el amor inocente que su nieta Lalina y Pepe, el hijo del especulador, se profesan en el bucólico espacio de la aldea asturiana. Tras la muerte de Pastora, como así deja constancia Pepe, comienza un nuevo tiempo para la familia donde ya no cabe la forma de vida que Manín de Selmo se aferra en recuperar, ni las tierras, ni su juventud, descritas en las escenas precedentes a través de sus diálogos con Canor. A pesar de todo, *Al sonar de la salguera* continúa demasiado aferrada a los tópicos espaciales y a la configuración arquetípica de los personajes.

Acercarse al teatro de Pachín de Melás en su conjunto permite observar la implantación de una temática bien definida con una trama que busca la tensión dramática a través de la *fabula amoris* y el asentamiento de un espacio rural idealizado. Como afirma Patricio Aduriz, «Esta es la verdadera pauta a seguir. Ni más ni menos que recoger las tradiciones del pueblo para sublimarlas con el teatro» (1978, p. 67). Su obra constituye los cimientos teóricos sobre los que se asentará el género que alcanzará su máximo apogeo durante la posguerra gracias a la Compañía Asturiana de Comedias y a su principal autor: Eladio Verde.

7. «MORRIÓ LA LEYENDA, MORRIÓ YÁ L'ARCADIA» A MODO DE CONCLUSIÓN

Este artículo parte de una contextualización de carácter histórico que pretende arrojar algo de luz sobre la configuración de un género que tradicionalmente ha sido apartado del canon académico. Su eclosión puede datarse durante la segunda mitad del siglo XIX, pero no se deben obviar las manifestaciones previas, aunque escasas, que permiten vislumbrar ciertas características que se asentarán en este momento y entre las que destacan la diglosia, los espacios y la configuración de los personajes. La popularidad del género chico y del teatro por horas a finales del siglo XIX junto con el creciente fenómeno de la



emigración y la industrialización impulsan la creación de un teatro regional que ensalza el pueblo asturiano, su cultura y sus gentes. Este proyecto se desarrollará a principios del siglo XX de la mano de Pedro Granda y encontrará en Pachín de Melás al autor que definirá las líneas temáticas y formales del género.

El objeto de análisis de este estudio se centra en la configuración espacial del teatro costumbrista asturiano, concretamente en la aldea idealizada, fuertemente influenciada por la obra de Armando Palacio Valdés, que será tomada como referencia por los autores y se repetirá de forma constante hasta la actualidad, siendo el paisaje-mural con el hórreo y la quintana el escenario arquetípico. Con todo, el teatro costumbrista asturiano se caracteriza por la necesidad de sus autores de captar el alma del pueblo asturiano, convirtiendo la vida y las costumbres de los aldeanos en el verdadero trasfondo social de una trama centrada en un idilio amoroso y cargada de grandes dosis de humor típicas del género chico. La idealización del espacio rural conecta directamente con la caracterización de los personajes prototípicos que se repiten de manera constante en los textos, lo que lleva a un escaso desarrollo de la intriga en favor de la poetización de la aldea asturiana convertida en una Arcadia clásica, cuestión que explica las abundantes descripciones de las acotaciones.

Estos personajes suelen adscribirse a la comedia y a la literatura de tipo festivo, ya que los estereotipos que representan sirvieron de burla y diversión en los espacios urbanos que asociaban sus costumbres a una forma de vida arcaica, ya desaparecida y carente de sentido. Esta recepción hace que la finalidad del teatro costumbrista sea el mero entretenimiento y se pierda el contenido crítico-social que, en sus comienzos, buscaba y que Pachín de Melás explicita a través del poema «Alma asturiana» en *Veyures* (1908):

Los cuentos qu'un día la güela cuntaba
sentá n'el escañu, hoy naide rellata.
Non vese'l «Nuberu» non vese la «Xana»
bañase nel río, fuxir per el agua;
non vese la «Güestia», la «Santa-Compañía»,
rodiada de hoces roldar la quintana.
¡Morrió la leyenda, morrió ya l'«Arcadia»;
matóla'l progresu qu'a Asturias arrasa! (2001, p. 119)

La recreación de ese espacio que el progreso ha matado lleva consigo la recuperación de la verdadera alma asturiana —nótese el título del propio poema— que impregnará no solo los personajes que la habitan, sino también sus acciones. De ahí que la temática se caracterice por la ausencia de tragedias, conflictos sociales o revoluciones obreras, los peligros del mar, la pobreza... un amplio



abanico temático ligado directamente con el espacio urbano, como así se muestra a través de los diferentes fragmentos citados a lo largo del artículo. Por tanto, el fondo de los textos muestra el cambio de la vida agrícola a la industrial a través del canto nostálgico de la Arcadia perdida. En este sentido, cabe destacar, como se ha podido observar a través de las obras de Pachín de Melás, la diferenciación de las costumbres y las formas de vida de la aldea, cargadas de bondad y connotaciones positivas, frente a las de la ciudad, donde priman el odio y la maldad de sus gentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFIQUES

- Acebal, N. (1990). *El camberu ensin les truches. Los trataos*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana. [Edición facsimilar]
- Aduriz, P. (1978). *Pachín de Melás*. Xixón: La Versal.
- Alas, L. «Clarín» (1981). *La Regenta*. [Edición de Gonzalo Sobejano]. Madrid: Castalia.
- Alas, L. «Clarín» (2002). *Cuentos*. [Edición de José María Martínez Cachero]. Barcelona: Random House Mondadori.
- Álvarez Quintero, S. y J. (1967) *Obras completas (X)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Anes Álvarez, R. (1993) Cuantificación del movimiento migratorio. En *La emigración de Asturias a América* (pp.11-36). Colombres: Fundación Archivo de Indianos.
- Anónimo. (1996). Relación de un aldeano llamado Francisco Fernández por mote de La Candonga (1837). *Cartafueyos de Lliteratura Escaecida*, 12. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Aramburu y Zuloaga, F. «Sico Xuan de Sucu» (1989). *Monografía de Asturias*. Barcelona: Romanyá-Valls.
- Aristóteles (1974). *Poética*. [Edición de Valentín García Yebra]. Madrid: Gredos.
- Arniches, C. (1922). *La heroica villa*. Madrid: Prensa Popular.
- Cónsul, T. (1996). *Entremés*. [Edición de Álvaro Arias Cabal]. Uviéu Academia de la Llingua Asturiana.
- Díaz, A.C. (2002). *El teatru popular asturianu. Notes pa la fixación d'un corpus del Teatru Nacional d'Asturies*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Fernández Insuela, A. (1997). El melodrama costumbrista de Perfecto Fernández Usatorre «Nolón». En Alfredo I. Álvarez y Virginia Gil Amate (Eds), *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca Francisco de Paula Coronado* (pp. 89-97). Uviéu: Universidá d'Uviéu.
- Fernández Santa Eulalia. F. (1918). *Andresín el de Raíces o una promesa cumplida*. Xixón: El Noroeste.
- Fernández Usatorre, P. «Nolón» (1899). *Manín el güérfanu*. En <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=409666> (último acceso: 10/06/2021)
- Francés, J. (1909). *El teatro asturiano. Conferencia leída por su autor en el Centro Asturiano el día 14 de junio de 1909*. Madrid: Imprenta El Trabajo.
- García, A. (1994). *Lliteratura Asturiana nel tiempu*. Uviéu: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.
- García Peláez, J. «Pepín de Pría» (1992). *Obres completes (I)*. [Edición de Miguel Ramos Corrada]. Xixón: Llibros del Peixe.
- González Reguera, A. «Antón de Marirreguera» (1997). *Fábules, teatru y romances*. [Edición de Xulio Viejo]. Uviéu: Alvízoros Llibros.



- Granda, P. (1907) Laboremos por el Teatro Regional. En *El Comercio*, 5 de noviembre de 1907.
- Guevara, A. (1984) *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. [Edición de Asunción Rallo Gruss]. Madrid: Cátedra.
- Menéndez Peláez, J. (1981). *El teatro en Asturias (de la Edad Media al siglo XVIII)*. Xixón: Noega Ediciones.
- Menéndez Peláez, J. (2001). Pachín de Melás y los entamos del teatru costumista asturiano. En VV.AA., *Pachín de Melás y el Rexonalismu Asturianu* (pp. 39-46). Uviéu: Trabe.
- Menéndez Peláez, J. (2004). *El teatro costumbrista en Asturias*. Uviéu: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Miralles, E. (2003). Catálogo de teatro del siglo XIX por autores asturianos. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 28, 241-328.
- Moral, C. del y García Franco, M. (2004). *El género chico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Palacio Valdés, A. (2007). *La aldea perdida*. [Edición de Álvaro Ruiz de la Peña]. Madrid: Espasa Calpe.
- Rallo Gruss, A. (1979). *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*. Madrid: Cupsa.
- Ramos Corrada, M. (1983). Orígenes y planteamientos del teatro asturiano y de la naturaleza. *Lletres Asturianas*, 12, 12-19.
- Ramos Corrada, M. (1984). Catalogación de la obra lliteraria de G. Peláez (Pepín de Pría). *Lletres Vieyes*, 19, 123-139.
- Ramos Corrada, M. (2002a). Romanticismo y desdoblaje de la Lliteratura Asturiana. En M. Ramos Corrada (Coord.). *Historia de la Lliteratura Asturiana* (pp. 157-196). Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Ramos Corrada, M. (2002b). Lliteratura finisecular y Modernismu (1890-1936). En M. Ramos Corrada (Coord.). *Historia de la Lliteratura Asturiana* (pp. 265-363). Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Ramos Corrada, M. (2011). Los personaxes femeninos nel teatru asturiano. *Lletres Asturianas*, 105, 95-110.
- Robles Muñiz, E. «Pachín de Melás» (2001). *Obra completa. Volume I*. [Edición de Ramiro González Delgado]. Uviéu: Trabe.
- Robles Muñiz, E. «Pachín de Melás» (2017). De telón adentro. *Pachín de Melás. Obra Manuscrita* [Edición de Ramiro González Delgado y Clara González Delgado] (pp. 93-105). Uviéu: Academia de la Llingua.
- Ruiz Ramón, F. (1986). Fin de siglo, principio de siglo. En *Historia del Teatro Español. Siglo XX* (pp. 21-63). Madrid: Cátedra.
- Torrente Ballester, G. (1968). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Verde, E. (1950). *El día de San Mateo o Los forasteros*. En <http://obraseladioverde.x10host.com/Listado.html> (último acceso: 13/07/2021).
- Verde, E. (1957). *La musa de Madrid*. En <http://obraseladioverde.x10host.com/Listado.html> (último acceso: 13/07/2021).
- Verde, E. (1964). *La venganza de la Xana*. En <http://obraseladioverde.x10host.com/Listado.html> (último acceso: 13/07/2021).
- Verde, E. (Sin fechar). *El camerino. Fui yo*. En <http://obraseladioverde.x10host.com/Listado.html> (último acceso: 30/11/2021)
- Vigil, F. (1926). Costumbres asturianas. Los sidros de Siero. *Boletín del Centro de Estudios Asturianos*, 3, 173-196.
- Virgilio (1990). *Bucólicas*. [Edición de J.L. Vidal, Tomás de la Ascención Recio García y Arturo Soler Ruiz]. Madrid: Gredos.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.



