

**Notes pa una propuesta categorial d'obres escéniques pa la
determinación teatrolóxica d'un corpus del Teatru Popular Asturianu /
*Notes for a categorical Proposal of Theatrical Works for the Theatrical
Determination of an Asturian Popular Theater Corpus***

Sergio Manuel Buelga Casas

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-6925-6949>

Resume: El presente trabayu preséntase pa establecer una propuesta primera de llinies d'anális que describan un sistema de carauterístiques fundamentales de les obres dramáturxiques y escéniques del Teatru Popular Asturianu, énte la inesistencia d'un estudiu teatrolóxicu fonderu que presente unos parámetros d'identificación sobre los que sofitar el so corpus d'obres escéniques.

Estes categoríes estudien, dende una visión teatrolóxica, dellos aspeutos dramáticos, estéticos, ambientales y sociollingüísticos singulares del suxetu d'estudiu y que presenten, de forma xeneral, los espectáculos del Teatru Popular Asturianu.

Cada item analizáu presenta la so fundamentación histórica dientro'l movimientu, amás de les funciones que cumplen dientro de les obres.

Pallabres clave: Teatru popular asturianu, teatroloxía, corpus

Abstract: *This essay aims to establish a set of guidelines to describe a number of key features of plays in Asturian Popular Theatre since, due to the lack of in-depth studies into Asturian theatre, there are currently no guidelines providing parameters which could be used as a base for a corpus of plays.*

From a theatrical perspective, these categories focus on some dramatic, aesthetic, environmental and sociolinguistic aspects specific to the plays of Asturian Popular Theatre.

Every item is analysed for its historical foundation within the movement as well as its specific function within the plays.

Keywords: *Asturian Popular Theatre, Theatre studies, corpus*

Por esto tan pocos poetas han logrado arraigar su canto en el pueblo, y los que lo consiguieron fueron porque les vino directamente de él la palabra encontrada para su verso, porque no era el alma del poeta más que resonadora de la de todos. No hacer arte para el pueblo, sino hacer del arte del pueblo el verdadero itinerario de emoción.

Luis Buñuel

1. Suxetu d'estudiu y criterios metodolóxicos

Pa començar, precísase d'ufirir una definición del suxetu a estudiu, el Teatru Popular Asturianu, que podemos carauterizar dende una doble perspeutiva: l'artística y la sociocultural. D'esta miente, el Teatru Popular Asturianu ye, per un llau, el conxuntu de les obres dramáturxiques vehiculaes n'asturianu y de les representaciones dramátiques y sincrónicas de les mesmes, producíes y escenificaes dende les estayes non privilexaes de la sociedá asturiana y que tienen como públicu oxetivu principal persones de la mesma condición social y, pol fechu sociocultural que se produz n'Asturies alreduro d'estes espresiones artístiques y comunitaries y que caltién una vixencia ininterrompida dende los sos inicios, nes primeres décades del sieglu XX, hasta l'actualidá.

Esti artículu va centrarse nel fechu escénicu anque, como fenómenu dual que ye'l Teatru Popular Asturianu, va tenese siempre presente la segunda vertiente, porque nun son independientes, tán fonderamente interconectaes y en continuu procesu de retroalimentación.

La siguiente propuesta pa categorizar les obres del Teatru Popular Asturianu dende una perspeutiva teatrolóxica vien dada pola necesidá de superar los modelos d'estudios teatrales sofitaos en criterios únicamenteliterarios que se vienen utilizando pa comprender les artes dramátiques asturianas, qu'afonden nel esame del testu y del discursu, de los xéneros y les formes figuratives y de l'aición, del personaxe, del espaciu propuestu y del tiempu propios de la dramaturxa, pero que, pela contra, desanicien importantes estayes de la conocencia teatral, como la rellación ente actor y personaxe (Fo, 1998; Stanislavski, 2002, 2009), la puesta n'escena y los sos criterios de conceición, organización, estructuración, estética y semiótica (Ubersfeld, 1997; Pavis, 2000, 2021; Meyerhold, 2023) y la receición del espectáculu per parte'l públicu (Pavis, 2000; González-Díaz, 1987; Ubersfeld, 1997; Sastre-Salvador, 2002).

Pal estudiu teatral concretu d'esti movimientu, l'enfoque lliterariu nun tien en cuenta les vinculaciones artístiques y sociales ente productores. D'esta miente, tampoco se consideren los venceyos ente productores y públicu y del públicu consigo mesmo. Tampoco se tienen en consideranza les diferentes interpretaciones surdiés de los intermediarios ente'l testu y el públicu, los mecanismos y ferramientes del trabayu grupal y de puesta n'escena o los procesos d'asentamientu d'un mensaxe dramáticu na sociedá.

La voluntá de superar l'estudiu centráu nel testu sofítase nel entendimientu de qu'esti provoca l'escaezu d'otres dimensiones dramátiques, d'igual forma que'l teatru sometíu a la lliteratura queda perversu d'inmovilidad.

Esto sí me parece una verdad primera, anterior a cualquier otra: que el teatro, arte independiente y autónomu, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencie del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo (Artaud, 1996, p. 120).

El teatro es la representación, nace con la representación, la literatura dramática instituida como tal aparecerá mucho después, cuando los espectadores reclaman historias más complejas, elaboradas y bellamente construidas, lo cual exige la participación previa de un especialista a quien, andando el tiempo, hemos denominado en nuestro idioma como autor (Hormigón-Sánchez, 2008, p. 16).

La teatroloxía ye, precisamente, el métodu d'estudiu del teatru dende toles sos manifestaciones, siendo lo determinante d'ella la globalidá y l'autonomía de la disciplina (Pavis, 2021, p. 483). Nella alcuentren sitiu les dimensiones espectacular y semiótica. Elles, ente otres disciplines, conformen la naturaleza del teatru como espectáculo artísticu ficcional y mediu d'espresión y tresmisión ente individuos y coleutivos (Demarcy, 1973).

L'actual conceición d'espectáculu foi resumida por Pavis, mediante les siguientes «razones en favor del “espectáculo”»:

Todo es significativo: texto, escenario y lugar del teatro y de la sala. El espectáculo ya no se circunscribe en el área escénica; invade la sala y la ciudad, desborda los límites de su marco.

Todos los medios son buenos para la teatralización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro aborda su exigencia de forma pura para apoderarse de todos los medios que le pueden ser útiles.

Ya no se pretende producir una ilusión enmascarando el proceso de fabricación; este proceso es integrado a la representación, subrayando el aspecto sensible y sensual del juego teatral, sin preocuparse por la significación (Pavis, 2021, p. 179).

Estes tres razones sobre les que se fundamenten los espectáculos teatrales contemporáneos, han ser analizaes tamién nel restu de propuestes escéniques. P'algamar una visión global de la dimensión espectacular d'una representación teatral ye fundamental entrugase polos significaos y les propuestes ufríes nel testu, evidentemente, pero, sobre too, polos camientos, procesos artísticos y ideolóxicos y los niveles de conocencia de les téuniques y les ferramientes propies de la puesta n'escena —de l'actuación, de la escenografía y d'otros oficios escénicos, de la xestión grupal y de l'alministración de medios materiales y económicos, ente otres estayes— que son los que mueven y permiten a un coleutivu concretu representar teatru (Pavis, 2000).

Finalmente, nun se puede escaecer l'estudiu de los signos y los códigos. Por embargu, más p'allá del análisis semiolóxicu tradicional de los modelos actanciales de Propp, Souriau o Greimas, qu'apurríen un sistema esquemáticu y indiferenciáu, los análisis semióticos de los textos, les puestas n'escena y de la representación en sigu mesma, sofitaos na rrellación ente'l signu y la realidá dada, permiten una mayor conocencia de los códigos y los marcos espuestos, amás de la comunicación ente les diferentes partes de la producción escénica y ente estes y l'espectador (Demarcy, 1973; Ubersfeld, 1993, 1997).

El estudio se centra tanto en la producción del texto y de la puesta en escena por el equipo de creadores y de «realizadores», como en su recepción por parte del lector o espectador o, mejor aún, en su dialéctica en el seno de una semiótica que describa a la vez los mecanismos de la comunicación (entre teatro y público) y los de su inscripción en una semiótica de la cultura (Pavis, 2021, p. 190).

Son estes dimensiones fundamentales na puesta n'escena y nos procesos y ferramientes que la conformen, les qu'ufren la visión global d'una representación teatral concreta, coles sos especificidaes, más p'allá de la visión inmovilizadora d'un análisis lliterariu acotáu al testu d'una obra.

2. Propuestes teatrolóxicas precedentes

Llamentablemente, tovía nun esiste estudiu teatrolóxicu completu que presente tales fundamentos pal casu del Teatru Popular Asturianu. Por embargu, si tenemos dos propuestes categoriales d'interés:

2.1. Oríxenes y planteamientos del teatru rexonal asturianu

L'artículu «Orígenes y planteamientos del “teatro regional asturiano y de la naturaleza”», del profesor Miguel Ramos Corrada, asoleyáu en 1982 nel número 9 del Boletín Oficial de l'Aca-

demia de la Llingua Asturiana, *Lletres Asturianes*, ye, quiciás, el primer estudiu de pretensiones teatrolóxicques al respetu de les artes escéniques asturianas. Asina lo espresa'l propiu autor, nel entamu de la segunda parte:

Antes de entrar en la exposición de las características genuinas del teatro regional queremos dejar sentado cuál es nuestra concepción del teatro. Para nosotros el teatro es ante todo espectáculo, puesta en escena y representación; de ahí que no hemos de limitarnos en la presente descripción al texto literario, pues tan esenciales como éste para que exista teatro son los intérpretes y el público; por otra parte, el teatro es, sin lugar a dudas, el género literario en el que la presión económica y social ejercen una mayor incidencia. Por todo ello examinaremos las características del Teatro Regional teniendo en cuenta: 1º) el autor, 2º) los intérpretes, 3º) el público (Ramos-Corrada, 1982a, p. 17).

L'oxetu d'estudiu ye'l «Teatru Rexonal Asturianu», entendíu como un proyeutu de xeneración de teatru propiu d'Asturies, que surde col actor llangreanu Pedro Granda en 1907, tien ecu na comunidá asturiana en Madrid dos años depués. Esti proyeutu ye plantegáu dacuando como xerme del Teatru Popular Asturianu, por ser la primer vez que se planifica un proyeutu d'esta magnitú (Ramos-Corrada, 1982a; Menéndez-Peláez, 2004). Por embargu, nun pasa de ser un alderique teóricu que nun xeneró direutamente denguna obra, nin lliteraria, nin teatral.

Magar de la predisposición teatrolóxica espuesta, Ramos vuélcase na lliteratura, analizando, presuponemos, un corpus d'obres espublizaes n'asturianu enantes de 1936, que presenta más enriba (Ramos-Corrada, 1982a, pp. 15-16). En determinaos casos, la so fonte ye la crítica en prensa del momentu, a quien sigue tamién p'analizar los intérpretes y el públicu, énte la falta d'estudios sociolóxicos al respetu existentes nel momentu (Ramos-Corrada, 1982a, p. 19).

D'esta miente, entama enunciando la parte onde estudia estes carauterístiques como «El Autor como creador de un texto literario» (Ramos-Corrada, 1982a, p. 17), ensin atender a dengún otru tipu de creación escénica en tol estudiu, nin cuando se refiera a los intérpretes.

Formula cuatro carauterístiques que doten de personalidá al Teatru Rexonal Asturianu:

1. Teatru costumista d'ámbitu rural¹.
2. Teatru con caráutes melodramáticos.
3. Teatru non convencional².
4. Teatru diglósicu³.

Les principales crítiques a esta propuesta de categorización son la inconcreición del oxetu a estudiar, les contradicciones ente les distintes sentencies y les fontes del estudiu, llendaes y con sesgu.

2.2. Notes pa la fixación d'un corpus del Teatru Nacional Asturianu

De puntu d'inflexón sirvió'l trabayu *El Teatru Popular Asturianu. Notes pa la fixación d'un corpus del Teatru Nacional d'Asturies*, col qu'Adolfo Camilo Díaz López, conocedor de primera mano del fenómenu, gana'l Concursu d'Investigación Llitteraria de l'Academia de la Llingua

¹ «Es este un teatro donde prima la descripción superficial y amable de las costumbres, que huye de la individualización síquica de los personajes y del planteamiento de conflictos sociales en escena» (Ramos-Corrada, 1982a, p. 17).

² Ramos Corrada presenta una particular visión cualitativa del términu «convención», que la avera a una especie de puesta en xuegu que meyor resultáu escénicu produz cuanto más llueñe de la realidá se plantea y que, paez ser, el teatru rexonal asturianu del momentu, qu'analiza dende llibretu y crítica, nun algama (Ramos-Corrada, 1982a, p. 18).

³ «Los propios planteamientos teóricos sobre los que se intentaba levantar el proyecto de teatro regional están infectados de ideas diglósicas y prejuicios lingüísticos hacia el bable; por ello relegan la lengua asturiana a un segundo término [...]» (Ramos-Corrada, 1982a, pp. 18-19).

Asturiana del añu 1999. Nesti estudiu teatral xúntense dos fechos d'importancia mayor pal teatru n'Asturies.

Per un llau, acúñase'l conceutu «teatru popular asturianu», una denominación que permite clasificar el fenómenu con criterios oxetivos, asitiándolu nunes coordenaes socioculturales concretes dientro de la bayura cultural y artística asturiana.

Per otru, utiliza sofitos teatrolóxicos p'apurir el primer análisis críticu de les artes escéniques asturianas, al plantegar un métodu d'identificación de les obres populares asturianas, al traviés d'un, nes propies palabres de Díaz-López, «resume d'asuntos, motivos dramáticos al cau, qu'unifiquen la propuesta teatral popular n'Asturies y qu'evidencien esa bayura d'asuntos, de decoraos, de referencies» (Díaz-López, 2002, p. 41).

Estos asuntos concurrentes son los diez siguientes:

1. Tresvase del campu a la ciudá.
2. Avances ostensibles del progresu.
3. Apaición de fiestes, celebraciones, fartures, xuegos populares, chigres, cuadonguismu, bolos, gastronomía...
4. Conformación de la «sociedá familiar» en toles sos maneres.
5. La propiedá, les posesiones, la casería, l'armentíu, el ganáu, l'usu de la tierra.
6. Afitamientu del tópicu énte'l traumáticu fechu de tener qu'emigrar.
7. La muyer como tópicu referencial, desaveráu, al tópicu críticu que da en favor del proverbial «machismu» d'estes producciones.
8. Les lluches del momentu, les tensiones sociales, les quiebres de clase.
9. Los asuntos de triba escatolóxica.
10. La parodia, l'astracán, l'absurdu.

Amás, ufre otru asuntu d'anális, que noma como «les otres posibilidaes» (Díaz-López, 2002, p. 60) y que ye un mecíu d'esperiencias escéniques asturianas minoritaries a tener en cuenta.

Por embargu, y como'l propiu subtítulu espón, esti estudiu teatral nun tien como oxetu'l «Teatru Popular Asturianu», sinón un «Teatru Nacional Asturianu», de mayor amplitú, qu'ensama delles espresiones dramartúxiques y escéniques, pues inclúi un apartáu dedicáu al monólogu popular asturianu, de diferente ámbitu cronolóxicu, distinta estratigrafía socioeconómica de los productores, orixe xeográficu y diversa orientación de la intención comunicacional, al rodiu de los asuntos concurrentes anteriormente espuestos, alcontrando como idioma vehicular principal l'asturianu, aunque non seya privativu, y l'asturianidá de los autores dramáticos.

Ensin dubia, la propuesta de categorización de Camilo Díaz ye un mui granible primer finxu pal estudiu d'esti fenómenu al establecer un marcu que ponga llendes pal mesmu cuando sorraya los sos motivos dramáticos referenciales. Y val tamién pa valtar prexucios llevaos con anterioridá. Por embargu, pa comprender el marcu identificador de les obres del Teatru Popular Asturianu, faise necesaria una propuesta de categorización más amplia que estos diez asuntos concurrentes o que la simple (y complexa, al empar) definición propuesta enriba.

3. Propuesta categorial

La propuesta de categorización que presentamos equí desendólcase siguiendo un métodu analíticu d'estudiu teatral qu'entama pola llectura crítica de llibretos teatrales y de monólogos asturianos y que sigue cola participación en caúna de les posibilidaes de la producción dramática (escritura, direición, actuación, creación escenográfica, téunica), amás de completar la comunicación escénica esperimentándola como espectador. En total, hasta 2022, pudimos faer un catálogu de 493 títulos, de 57 autores, cola premisa de tratase d'obres que, de forma acreitada, fueren representaes per parte

de dalgún grupu o compañía del Teatru Popular Asturianu a lo llargo de los más de cien años del so percorríu. Poro, el presente artículu fundaméntase nel análisis lliterariu y escénicu de les obres d'aquellos autores más significativos o bayurosos en producción (Menéndez-Peláez, 2004, pp. 433-517; Palomino-Arjona, 2018):

- Aniciu del movimientu (1915-1936): «Pachín de Melás», Aureliano Barredo, «Adeflor», Manuel Llana, Emilio Palacios, José Manuel Rodríguez, Emilio Santurio Rocés y Agustín de la Villa.
- Franquismu: Joaquín Alonso Bonet, «Antón de la Braña», «Pipo Carreño», Eloy Fernández Caravera, Alfonso Iglesias, José León Delestal, José María Malgor y Eladio Verde.
- Democracia: Arsenio González, José Ramón Oliva, Carmen Duarte, Carmen Campo, Carmen López, Fernando Valle Campal, Luis Barrera, Segismundo Meana, Sergio Buelga, Ana Rosa Muñoz, Pilar Murillo, José Neira, Pepín García y Lisardo Suárez.

Evidentemente, complétase col análisis de la lliteratura académica al respetu y de la hemeroteca, pero tamién, gracias a la participación n'alderiques y charres, amás d'entrevistes direutes a los protagonistas del fenómenu. Y, finalmente, al traviés del estudiu de los documentos del centenariu archivu de la Compañía Asturiana de Comedias.

Esta metodoloxía teatrolóxica apurre una visión global del fenómenu a estudiar dende toles sos manifestaciones, lo que capacita pa establecer les coincidencies, semeyances, tresvases, herencies, préstamos y disonancias respeto a otros fenómenos asemeyaos y/o en contautu. Esa bien d'estayes d'estudiu permite superar discursos sofitaos dende un criteriu solamente lliterariu. Y, finalmente, empobina a unes conclusiones que, ensin pretender ser finalistes, sí comprenden plenamente la singularidá del Teatru Popular Asturianu y permiten establecer el marcu identificador de les obres dramátiques y les representaciones escéniques que lu componen.

El marco de la representación teatral no es tan sólo el tipo de escenario o de lugar escénico donde se ofrece la obra; también es, en su más amplia aceición, el conjunto de las experiencias y expectativas del espectador, el hecho de poner en situación la ficción representada. Marco debe ser tomado materialmente («embalaje» del espectáculo) y abstractamente (al poner en situación y en relieve la acción) (Pavis, 2021, p. 279).

Consideramos qu'esisten ocho carauterístiques esenciales que permiten la identificación de les obres dramátiques y les representaciones del Teatru Popular Asturianu, agrupaes en cuatro categorías:

- a) Categoría dramática: convención, contestu y personaxes
- b) Categoría estética: naturalismu y comicidad
- c) Categoría ambiental: amateurismu y musicalidá
- d) Categoría sociollingüística: asturianu

3.1. Categoría dramática

Nesta categoría alcuéntrense aquelles carauterístiques dramátiques qu'usen los productores del Teatru Popular Asturianu, pa que se faiga realidá sobre les tables, delante d'un públicu d'iguales y durante un periodu de tiempu tan prrollongáu.

Nomámosles carauterístiques dramátiques por ser les partes de la obra reconocibles a simple vista pol espectador, una vez puestas n'escena. Sicasí, tamién pueden ser analizaes dende la obra lliteraria, por ser esta fundamentu de la función escénica.

Nestes obres y, sobre too, nestes representaciones, alcontramos tres elementos carauterizadores: una convención particular roblada por autores y espectadores, que se correspuende col complexu cultural asturianu; un contestu espaciu-temporal concretu, que venceya les producciones con ambientes asturianos reconocibles por tolos componentes de la producción dramática, por ser contemporáneos o d'un pasáu cercanu; y una esbilla de personaxes tipu, qu'entronquen cola tradición escénica asturiana y, en dellos casos, col arquetipu sicolóxicu llariegu.

3.1.1. Convención carauterizadora asturiana

Describe Pavis la «convención teatral» como un

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten al espectador recibir el juego del actor y la representación. La convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo» (Pavis, 2021, p. 94).

Les convenciones son más bien regles olvidaes, interiorizaes polos prauticantes del teatru y descifrables depués d'una interpretación qu'implica al espectador. Nuna llectura macro, les convenciones de receición y les específicamente teatrales del Teatru Popular Asturianu nun se diferencien del restu la producción escénica occidental. Pero, nuna llectura micro, apaecen ciertas convenciones carauterizadores, qu'autentifiquen el mensaxe de la representación a los güeyos del públicu y que se sofiten nel mediu ideolóxicu y sicolóxicu propiu del complexu cultural asturianu (Rubiera-Tuya, 2000, p. 81-82).

Diz San Martín:

Esiste (dende siempre) una idea, o conciencia, d'especificidá comunitaria asturiana: Asturias ye entendida como una comunidá humana, definida por dellos fautores comu la hestoria, la cultura, etc. [...], que constituye una entidá política estremada d'España» y que «Ye una conciencia de presente y de futuru: a lo llargo del tiempu, [...] un fuimos... [...], un somos... contemporaneu a los qu'en cada momentu lo manifesten [...] un vamos seguir siendo...» (San Martín-Antuña, 1998, p. 14).

Les situaciones y les trames del Teatru Popular Asturianu van quedar marcaes poles respuestes particulares ufries pol complexu cultural asturianu y polos arquetipos culturales sancionaos pola tradición asturiana. Son perimportantes pa l'aceutación de la propuesta por un públicu d'estaya popular que caltién presentes estos parámetros vitales, independientemente de si'l so mediu ye rural o urbanu (Milio-Carrín, 2008).

Pa consiguir esta aceutación, utilizaránse una serie de motivos dramáticos —«unidad indivisible de la intriga que constituye, según Tomachevski, una unidad autónoma de la acción, una unidad funcional del relato, un tema recurrente» (Pavis, 2021, pp. 301-302)— asturianos, qu'apaecen, na mayor parte de les veces, nun segundu nivel de la fábula, cola función d'alterar asturianamente'l discursu de les aiciones principales.

Podemos citar, como más recurrentes, los siguientes grupos de motivos dramáticos:

a) La llucha contra'l poder establecíu

Espeyu de les clases non privilexaes, esti grupu de motivos de llucha contra'l poder establecíu ye referencial pa la comedia popular universal. Nel Teatru Popular Asturianu, aunque nun se trate d'un teatru de contestación social, apaecen continuamente situaciones de conflictos verticales, que pueden llegar ser el discursu principal de l'aición. Nestos casos, el poder d'élites económicques

principalmente, pero tamién sociales y culturales, ye respondíu con discursos de reación per parte de los personaxes afeutaos, anque, en respuesta a la visión naturalista, l'éxitu suel depender del tipu del poder que s'alcuentren y del momentu históricu nel qu'ocurra l'aición y s'escriba y represente la obra.

El paradigma d'esti motivu sedrá'l conflictu, a nivel llaboral y social, ente los criaos y los amos de la quintana y de los caseros col dueñu.

El motivu, asina presentáu, sirve de coordenada pa orientar al espectador nun contestu social que reconoz, presentando, al empar, situaciones de desequilibriu que queden al xuiciu del públicu.

Sicasí, la llucha contra'l poder estableció asítiase tamién na estaya doméstica, convirtiéndose equí en dellos motivos que suelen acabar siendo temes protagonistas de les trames. Nesti puntu, atopamos dos tipos de conflictividá:

- Conflictividá horizontal: protagonizada polos personaxes carauterísticos de dambos sexos, d'igual consideración, y orixináu pola matrifocalidá, sedrá xeneradora de comicidad.
- Conflictividá vertical: desendolcada ente les distintes xeneraciones convivientes, surge del enfrentamientu ente la regulación consuetudinaria y los proyeutos vitales, seyan económicos o sentimentales, de los nuevos. Esti motivu, xenerador d'una atmósfera melodramática, convertirás en fundamentu argumental de les trames centrales del Teatru Popular Asturianu.

b) La regulación consuetudinaria

Les trames del Teatru Popular Asturianu recueyen el sistema llegal tradicional d'instituciones, usos y contratos, que surge del pueblu asturianu y que va más allá d'una ambientación colorista: los autores amuesen una bayurosa comprensión del funcionamientu y les implicaciones sociales que tien esti sistema llegal popular, faciendo d'él un motivu de primer orde pa l'asimilación de la propuesta escénica como propia del coleutivu..

Dientro d'esti motivu dramáticu alcontramos espresiones de diferente naturaleza que, siguiendo a Tuero Bertrand, podemos catalogar n'instituciones (andecha, casería, filandón, matrimoniu...), usos (antoxana, finxos, molinos, montes, pesos y midíes...) y contratos (aparcería, capitulaciones, herencies...) y que son usaos espresamente n'aición dramática o mediante espresiones, nomatos y refranes. Pero tien mayor presencia na estructura situacional de les obres, favoreciendo l'apaición y el desendolcu de conflictos. Destacamos cuatro situaciones llegalles consuetudinaries que cumplen esti oxetivu situacional: la sociedad familiar tradicional, el procesu del matrimoniu, les herencies y la casería.

Na actualidá, el cambi de paradigma social, provoca dos efeutos na producción dramática: la desapaición de los motivos consuetudinarios y l'averamientu a un contestu llegal actual.

c) Les maneres propies asturianas del trabayu y l'entretamientu.

Amás de cumplir cola función principal d'autenticación de les situaciones, desendolca un procesu nel espectador, de calter identitariu y/o comunitariu, al identificar como propies delles formes de proceder na comunidá. Y, según seya l'autorreconocencia, tamién un procesu d'aproximación p'hacia los personaxes. De producise distanciamientu, cumple una función de comicidad.

Los motivos d'esti tipu referenciaos nes obres del Teatru Popular Asturianu son mui variaos y van adautándose a los usos del tiempu y del ambiente.

Ente les formes propies d'Asturies del trabayu comunitariu, referenciaes direuta o indireuta-mente, alcuéntrense les andeches y les sestaferies. Per otra parte, ye referencial pal desendolcu d'abondes trames la tresmisión de la conocencia de dellos oficios articulada nel deprendizaxe gremial.

En cuantes al entretenimientu, atópense nel Teatru Popular Asturianu munchos motivos procedentes de fiestes, xuegos y deportes y delles formes d'ociu, autóctonos o asimilaciones, amás de tol refileru d'espresiones y refranes surdíos de toos estos ámbitos.

d) La proyeición del caráuter estrovertíu desaxeráu del arquetipu asturianu

«En la psicología de Jung, el arquetipo es un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del imaginario humano» (Pavis, 2021, p. 51) Dientro d'una realidá cultural concreta, l'arquetipu furrula como parámetru del comportamientu individual aceutáu socialmente, como referencia pal endodeprendizaxe y como filtru d'elementos aculturizadores. D'esta miente, l'arquetipu sedrá un importate motivu dramáticu con calter d'identificación identitaria y comunitaria.

Siguiendo a Jung, Rubiera detiense nel análisis del arquetipu asturianu, considerándolu dientro del «caráuter estrovertíu desaxeráu» (Rubiera-Tuya, 2000, p. 70).

La proyeición d'estos rasgos significativos a les carauterístiques sicolóxicques de los personaxes del Teatru Popular Asturianu ye total. Alcontraremos, en consecuencia, una retafila de personaxes tipu, que pueden describise nos siguientes trazos (Rubiera-Tuya, 2000, pp. 77-80).

- En rellación colos demás, son abiertos, tolerantes, comunicativos y con un conceutu amplísimu y confiáu de l'amistá.
- En rellación col oxetu, apaecen como desprendíos, fanfarrones y irrelixosos, al nun dar valor a les coses que nun seyan de primer necesidá.
- En rellación consigo mesmos, son fonderamente suxetivos y inconscientemente egocéntricos.
- En rellación coles circunstancies, son complacientes pero defensores de la so identidá y postures hasta l'estremu.
- En cuanto a los sos desequilibrios, tienen abonda facilidá pa enritase.

Toes estes carauterizaciones del arquetipu asturianu pueden responder como motivos independientes de los personaxes, nes situaciones dramátiques, cumpliendo entós coles funciones d'autenticación y reconocencia.

e) La sociedá matrifocal tradicional

Asturies esperimentó tradicionalmente un patriarcáu a tolos niveles, salvo nel domésticu onde

el grupo familiar tiende a ser matrifocal en el sentido de que una mujer en la condición de «madre» suele ser la líder de facto del grupo y, por el contrario, el marido-padre, aunque cabeza de jure del grupo familiar (si lo hay), suele ser marginal en el complejo de relaciones internas del grupo (Smith, 1956).

La matrifocalidá desplica abondes fórmules sociales propies de les families y la vida cotidiana d'Asturies: la figura d'autoridá de les güeles y madres dientro del llar, la villedá universal, la dote femenina (Tuero-Bertrand, 1997), la vinculación nominal de la descendencia y les cases coles madres y güeles y, inclusive, una relativa llibertá sexual. Toes, circunstancies específiques qu'ufren motivos de reconocencia, identificación y autenticación. Tienen tantu pesu que se convierten na fábula central de delles obres y na situación referencial pa dellos personaxes, tanto femeninos como masculinos.

f) L'humor y la música

Más embaxo falaremos posao d'estes dos carauterístiques estructurales, estética la primera y ambiental la segunda.

Sicasí, los motivos dramáticos fueron evolucionando a la par cola sociedá asturiana. Poro, anque podemos falar d'un corpus motivacional continuu, dalgunes formes fueron medrando n'importancia (como les maneres d'entretenu) y otre tán desapareciendo del imaxinariu (como'l derechu consuetudinariu).

3.1.2. *Contestu dramáticu*

El papel del contestu de les obres del Teatru Popular Asturianu va más p'allá de la so función dramática, facilitadora de la comprensión de lo representao.

El contexto de una obra o de una escena es el conjunto de las circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación, circunstancias que facilitan o permiten su comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordinadas espaciu-temporales, los sujetos de la enunciación, los deícticos, es decir, todo aquello susceptible de iluminar el «mensaje» lingüístico y escénico, su enunciación (Pavis, 2021, pp. 92-93).

Nesti casu, los elementos de sicología humana, el sistema de valores o la especificidá histórica, que presupón cualquier escenificación, nun son solamente conocencies compartíes por tolos axentes de la producción dramática, sinón que son el tresuntu de los temas, trames y situaciones de les obres. Dende esti puntu de vista, el contestu, y más específicamente'l contestu espaciu-temporal, conviértese en fórmula d'autorreconocencia del espectador, a nivel individual y coleutivu, colo representao nes tables y en carauterística definitoria del Teatru Popular Asturianu.

Evidentemente, estes coordenaes camuden en cada obra, dependiendo de les circunstancias del so autor y del momentu de la so representación.

Per un llau, los autores escriben obres rellacionaes col so mediu de vida o col de xeneraciones anteriores a la so edá adulta, que conocieron de primer mano o al traviés de la herencia familiar o cultural, pero nunca más antigües, porque rompería cola carauterística d'identificación de les obres col públicu. Esto trai consigo que les obres tengan un periodu de caducidá na so actualidá o, cuando menos, de dellos xiros y efeutos que responden a modismos de la época, como canciones populares, referencies a personalidaes, anéudotes a nivel llocal, incluso eslóganes de publicidá escaecíos de la memoria coleutiva.

Por otra parte, la direición escénica y l'elencu, conscientes de la estructura psicológica del so momentu, pueden adautar obres, con temas, formes y referencies poco actuales, a unes estructures contemporanees (Aragón-Daroca, 1971; García-Lorenzo, 1975; Campal-Fernández & Sánchez, 2009). Sicasí, los grupos teatrales de l'actualidá suelen preferir estrenar obres nueves, más compatibles colos gustos de los espectadores, o rescatar obres de décadas anteriores d'ente un corpus d'obres que, pola so xeneralidá na convención, podemos denominar «clásiques» (Ortiz-Cabello, 2008-2024).

Con estes considerances, podemos establecer que:

- a) El contestu espacial ye Asturias, en tolos sos ámbitos territoriales

Les obres asoceden n' Asturias. Anque los sitios nun seyan determinaos polos autores, responderán a les carauterístiques de la convención carauterizadora. Pasa igual con aquellos que salen de la imaxinación de los autores. Les poques vegaes que los espacios nun pertenezan al territoriu asturianu, como'l Cielu o'l Más Allá, responderán tamién a la idea arquetípica qu'ufre l'imaxinariu coleutivu asturianu.

Amás, a la contra'l prexiciu xeneralizáu de la ruralidá de los temas, les obres amuesen qu'estos sitios pueden integrase en tolos ambientes territoriales, seyan rurales, urbanos, portuarios o industriales.

b) El contestu temporal encuadra los sieglos XX y XXI

Dientro del corpus lliterariu del Teatru Popular Asturianu, nun existen obres historicistes o futuristes. Toes s'asitien temporalmente dientro de la contemporaneidá de los autores (aunque, como diximos enriba, puedan usar temes propios de xeneraciones inmediatamente precedentes, porque tovía resista la referencia nel so mediu).

c) El contestu social ye la vida cotidiana de les clases non privilexaes

La fábula de les obres céntrase nes diferentes circunstancies de la vida cotidiana de les clases sociales non privilexaes (Piñera-Entrialgo, 2001; Rato-Rionda, 2001). Pero tamién atopamos incluyíos, sobre too n'obres del sieglu XXI, temes qu'afeuten a otros estayes sociales, aunque pasando'l tratamientu de les mesmes pola peñera de la visión xeneralizada popular y siempre en contactu con trames de calter totalmente popular.

Nesti contestu, los motivos rellacionaos coles formes de vida, son abondos:

- Domésticos: el periodu de cortexu, el casamientu y los sos tratos, les herencies, los problemes de pareya, la falta d'entendimientu interxeneracional, la falta y la bayura de perres, etc. Tamién se traten puntualmente'l maltratu de xéneru y la so rempuesta social, la vildedá, l'amistá..., siempre trataos dende'l sistema de valores tradicional asturianu.
- Llaborales: el paru, la folgancia, la vagancia, la emancipación de la muyer, los conflictos nel trabayu y el compañerismu, la emigración y la inmigración, desubicación pola xubilación, etc., amás d'entornos llaborales específicos, siendo los más comunes la ganadería, l'agricultura y la hostelería y, menos habitualmente, la minería o la pesca. Pero tamién existen referencies a profesiones lliberales y de la implicación económica de la muyer en xeres ayenes al llar.
- Rurales: problemes de vecindá por llindes y usos, rentes, (des)alcuentru col progresu, animales y tierres, etc.
- Urbanos: desagospios, conflictos cola autoridá llocal, corrupción política, etc.
- Ociu: suelen usase como detalles coloristes referencies a bailles, xuegos y deportes, fiestes de calter tradicional, tanto relixosu como civil, teatru, cine, radio, televisión, prensa escrita, sidra, chigres, fartures, concursos de guapura, viaxes, etc.
- Relixosidá: fe, sacramentos católicos, comportamientu y ritos énte la muerte, espiritismu, cielu, infiernu, el más allá, milagros, etc.
- Salú: tratu con médicos, medicines y remedios, alcoholismu, enfermedaes, etc., suelen apaecer como centru de trames o como motivación d'un personaxe.
- Otros: abusu de poder, préstamos y usura, estafes, timos, llotería, venganza, homosexualidá, racismu, etc., apaecen tamién como situación d'obres o escenes concretes.

Por supuestu, el tratamientu estéticu y la repetición de caún va depender de les coordenaes espaciu-temporales, del llugar onde s'asitie la trama y el momentu cuando s'escriba y/o represente la obra.

3.1.3. Personaxes

Los autores d'esti tipu de teatru válense d'unos tipos, moldeaos a lo llargo los sieglos y asentaos nel imaxinariu coleutivu (Caamaño-Vega, 2014, pp. 52-53). Cuenten cola so gran funcionalidá dende'l puntu de vista del discursu dramáticu, que-yos permite aforrar tiempu y esfuerciu (propios y del públicu) na presentación del personaxe y poder centrarse nunes trames que van monopolizar

l'atención del espectador, bien ye cierto que sacrificando la fondura psicológica del personaxe y la imprevisibilidad del motivu (Ramos-Corrada, 2011, p. 104).

Toos estos tipos presenten unos rasgos compositivos concretos, provinientes de la tradición teatral universal (Uribe, 1983; Sánchez-Jiménez, 2006) pasada pela peñera dramática española y asturiana (Menéndez-Peláez, 1987, 2001, 2004), codificaos y validaos pola sociedad asturiana y, en concretu, poles clases populares (Álvarez-Barrientos, 2003), desendolcadores y/o protagonistas d'unos motivos propios (Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1988).

Con toles considerances definitories anteriores, podemos atopar siete personaxes tipu:

a) El vieyu

El «vieyu», a semeyanza del personaxe de les comedies de sidros, ye'l personaxe con mayor percorríu históricu de tolos qu'apaecen nel Teatru Popular Asturianu, pudiendo asimilase a los *senex* de la comedia llatina (Ramos-Corrada, 2011, p. 97).

Los motivos que protagoniza son, xeneralmente, d'un altu grau de comicidad, arreyaos al choque xeneracional, (con dama y galán), domésticu (cola vieya), comunitariu (con otros vieyos y cómicos), y social (col representante que se tercié de la oligarquía).

Preséntase desaxeráu nes formes, con unes carauterístiques psicológicas que-y apurren caráuter (avaricia, desprendimientu, llaboriosidá, folganzanería, vitalidá, amuermecimientu, mixoxinia...), y unos vicios que soporten trames completes (el xuegu, la bebida, les muyeres, la fartería...). Pero'l rasgu común a toos estos personaxes va ser el tener una bayurosa sabencia popular, que rocia la picaresca y que lu avera al arquetipu y lu convierte en la voz de la crítica social.

El vieyu ye'l personaxe más celebráu. Indispensable, ensin ser xeneralmente protagonista de la trama principal.

Como apunte final pa la desplacación de l'aceutación d'esti tipu pol públicu, atopamos a los sos intérpretes, actores veteranos y bien conocíos pol públicu, qu'aplaude por demás les sos intervenciones y celebra les sos improvisaciones o movimientos propios.

b) La vieya

La «vieya» ye un tipu definíu por un condicionamientu de xéneru que surde del alcuentru ente dos mentalidaes contrapuestas: la sociedad matrifocal tradicional asturiana y la sociedad patriarcal urbana y industrial d'entamos del sieglu XX.

La vieya tien como referencia principal el personaxe homónimu de les comedies de sidros y comparte'l caráuter internu (conservadurismu, relixosidá) y esternu (físicu, de vezos y fechos) (Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1998, p. 53). Y tamién evidencia rasgos de los personaxes femeninos de Marirreguera, colos trazos degradantes que les carautericen, aunque se desanicen les referencies a la sexualidá (Ramos-Corrada, 2011, p. 103).

La función primera d'esti tipu ye servir de contrapuntu al vieyu en tolos sos aspectos, pero dirá garrando importancia nes obres col pasu'l tiempu, dende un entamu con presencia testimonial idealizada, hasta ponese a l'altor de los vieyos cola II República, cuando non superándolos en celebridá y acentuación del públicu y, sobre too, na primer década de la posguerra, cuando'l tradicionalismu rural, encamentáu pol Franquismu, llibere'l cliché popular de cualesquier idealización y lu avere a un públicu dafechamente rural, que nun almitiría un tipu femenín que nun-y fuere propiu (Díaz-López, 2002, pp. 53-57).

Como nel casu del vieyu, esti procesu d'aumentu de la so importancia allegará acompañáu de la popularidá de les actrices carauterístiques que-y darán vida.

Los tópicos de xéneru occidentales afeutarán al personaxe tipu de la vieya según los criterios de los dramaturgos y la coxuntura político-social. Asina, la imaxe de figura tradicional na casa y conservadora fuera, que la convierte nel modelu esperable d'una vieya d'aldega, camuda cola dramaturxa contemporánea, onde les vieyes acaben por desendolcase como personaxes con tola llibertá que puean algamar nel momentu y qu'aceuten, d'igual forma, dientro y fuera de casa. Tamién gracias a la presencia, per primer vez, de muyeres autores.

c) El galán

El «galán» (mozu o mocín) ye'l protagonista del motivu principal de les obres de les primeres décadas: l'asuntu amorosu.

Esta figura apaec nes comedies de sidros (Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1998, p. 53), pero'l personaxe tipu galán del Teatru Popular Asturianu pierde la estaya histórica-política, centrándose nel aspeutu amorosu, entroncando colos tipos de namoraos de la *Commedia dell'Arte* (Uribe, 1983, pp. 68-69).

La mayor parte de los motivos protagonizaos pol galán son cenciellos conflictos verticales sentimentales, onde s'impón l'amor poles bondaes del galán (básicamente, llaboriosidá y honradez) o pola infelicitá de la dama. Sicolóxicamente, tienen la dificultá añadida de ser tipos afeutaos por una circunstancia vital, l'enamoramientu: la so personalidá queda subordinada al sentimientu. Por embargu, a pesar de ser el personaxe principal de l'aición, queda, munches veces, somorguiáu énte la popularidá de los personaxes cómicos.

Los actores encamentaos al llabor de defender el papel del galán suelen ser mozos, aunque nun importa tanto la edá como l'apariencia física y la voz: la canción úsase como fórmula evocadora de sentimientos, y el galán canta les sos penes y les sos alegríes.

Na década de 1940, apaecen los triángulos amorosos, entrando otru galán (tamién s'atopen foriatos y, aunque mui rara vez, dalguna dama). Esti tipu secundariu tien caráuter negativu y talante violentu y la dama nun suel correspondelu. Pero, en casi tolos casos, sufre una tresformación a meyores que trai'l perdón coleutivu. Sicasí, l'accidentalidá d'esti personaxe, necesaria pal desendolque de l'aición, ye una oportunidá pa que l'autor convierta al galán nun héroe tráxicu, nel sentíu hegelianu de que «los héroes trágicos son tan culpables como inocentes» (Cayuela, 2015, p. 162), al rebaxalu al nivel del contrariu y faelu resurdir.

d) La dama

La «dama» (damita, moza, mocina, neña) ye la exa d'estes obres, al protagonizar el motivu amorosu al rodiu'l qu'orbiten les demás histories.

Ye un personaxe pasivu, pero les sos emociones desendolquen los cambios nel restu de personaxes: soluciona'l conflictu vertical con padres y/o suegros mediante la so capacidá de resignase a les torgues sufríes o faciendo qu'empaticen col so padecer y atopa salida al conflictu horizontal énte un galán que nun se comporta como ella espera dexándo-y claro cómo ye l'amor o decidiendo ente los pretendientes por aquel que demuestre que'l so amor tea a l'altura los sos sentimientos. «L'amor nun se vence con odiu, sinón col mesmu amor». Estes palabres del *Contrasto sopra l'odio e l'amore* d'Isabella Andreini (Uribe, 1983, p. 67) definen perfeutamente la sicología de la dama, espeyu de la namorada de la *Commedia dell'Arte*.

Según Ramos Corrada, cinco son les carauterístiques del personaxe de la moza nes obres d'Emilio Robles Muñiz «Pachín de Melás»: la guapura, la sumisión, la dulzura y la tenrura, la domesticidá y la diglosia (Ramos-Corrada, 2011, pp. 107-109). Estes carauterístiques puen estendese a les dames propuestes pol restu d'autores posteriores, salvo la última: les moces del Teatru

Popular Asturianu falen xeneralmente n'asturianu y caltienen el mesmu rexistru llingüísticu en tola obra, independientemente de con quien falen.

El físicu del tipu sigue'l modelu de la *Commedia dell'Arte*: moza y atrayente (Uribe, 1983, p. 66).

El binomiu «sumisión-domesticidá» apaec nes comedies de «Siero» (Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1998, p. 53). Amás, «[e]l so oxetivu principal ye casase col galán y dedicase al cuidáu de los fíos y de la casa» (Ramos-Corrada, 2011, p. 108). Too esto ye un espeyu de la sociedá tradicional asturiana, onde'l casoriu entiéndese como un contratu comercial (Fernández-Pérez & Vaquero-Iglesias, 1981, p. 340), onde nun cabe l'amor románticu.

Per último, dulzura y tenrura, magar de la pasividá y sentimentalidá, son una fórmula pa llograr l'oxetivu vital mediante l'amor. Y atributos necesarios como enfatizadores del caráuter d'un personaxe qu'aceuta la so sumisión presente y el so futuru domésticu a cuenta del so namoramientu.

Una fienda pa con estos planteamientos úfrenla les obres urbanes de la II República. Les moces d'estes obres solo cumplen con ún: la mocedá, que va marcar el tipu. El respetu a los padres dase frutu del ciñu y cola posibilidá d'enfrentamientu, nun dulden n'imponer el so criteriu; y, si bien l'oxetivu vital ye tar empareyada, toes trabayen de manera asalariada.

Nos caberos años, si se caltién el tipu, la dama pierde toa carauterización anterior, presentándose como una muyer independiente y realizada.

e) Los cómicos

El «cómico» carauterízase pol humor, por un pragmatismu terrenal, de consecuencias negatives pa les sos intenciones, y con comportamientos irónicos y, a veces, fatos. Socialmente, va tar tipificáu siempre como de clase popular, asumiendo'l trabayu de subordináu, formando parte n'ocasiones del *lumpen*, de lo más baxo d'esa clase, pa permitir llicencies que dirien a la contra de les buenes normes sociales. Toes estes carauterístiques faen del cómicu un contrapuntu del galán.

Son una adautación direuta del «donaire» o «gracioso» castellanu, cola so personalidá fiel y pícara y el so humor irónicu y visual (Sánchez-Jiménez, 2006, pp. 639-644). Al donaire amiéstense-y carauterístiques de dos tipos asturianos: los tontos de les comedies de sidros, que-yos apurren una personalidá d'intelixencia oculta y socarronería, y la visión negativa que'l restu tien d'ellos, lo que favorez el desendolcu de les trames onde intervienen (Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1988, pp. 53-54) y los personaxes del monólogu asturianu, qu'incorporen motivos como la guerra de sexos, l'afalagamientu de l'aldea o la escatoloxía (Díaz-López, 2002, pp. 150-151).

Los actores van interpretalos con un tonu de chancia, vistíos como xostrones y xugando cola flexibilidá del idioma en morcielles que lu francen p'apurri-y nuevos significaos a les pallabres (Díaz-López, 2002, pp. 151-158).

El tipu esperimenta una evolución según se los reconozca cada vez más como recursos pa una mayor comicidad. Nes primeres obres, nun tien sitiu, al resolverse la trama colos personaxes protagonistes, dama y galán, y los vieyos xeneradores del conflictu. Sedrá a partir de los años 30, con bien d'actores de talentu pal monólogu y calter cómicu y ensin sitiu nos elencos, cuando se xeneren papeles coloristes nes trames que busquen la risotiada, pero fechos a medida d'actores yá reconocíos. L'éxitu del tipu ente'l públicu fadrá que vayan teniendo mayor pesu nel espectáculu, pasando a protagonizar una historia propia.

Esta nueva trama cómica, que se xeneraliza na década de 1940 y que va consistir habitualmente nun esperpentu de la trama amorosa principal, provoca dellos efeutos: la prolongación de la duración de les obres, ufriendo histories completes pa tolos personaxes tipos; como consecuencia, el cambiu de planteamientu nos programes de les sesiones; la ruralización definitiva del tipu; y la medra d'un tipu poco desendolcáu hasta'l momentu: la cómica.

Vamos atopar, dende entós, tipos femeninos que presenten les mesmes carauterístiques que los masculinos: moces subordinaes a una autoridá, criaes o segundes; d'aspeutu descuidáu, y cuando se produz una tresformación, ye estrambótica; terrenales y curtiuplacistes o suañadores irremediables; y con un comportamientu fatu, qu'atopa l'énfasis de la comicidad cuando española nun desenllaz enllenu d'un pragmatismu calculáu. La cómica va furrular como contrapuntu definidor de la «damita», como tipu necesariu pal desendolcu de la trama cómica y, finalmente, como motivu de comicidad per se. Igual que los cómicos, les sos intervenciones van ser mui esperaes, dando gran popularidá a les sos intérpretes.

Finalmente, estos dos tipos permiten una vertiente de crítica social. Los cómicos son ferramientes mui útiles pa presentar visiones alternatives: lo grotesco del tipu fai de filtru pa que la censura (y/o autocensura) lo permita y pa que l'espectador lo valore como dalgo a evitar.

Sicasí, los cómicos van ser pieces claves na aceutación del Teatru Popular Asturianu a partirde la década de los 40 del sieglu XX, al protagonizar les escenes más humorístiques de les obres y apurrir momentos de distensión (y comparanza) énte les escenes más dramátiques.

f) Los foriatos

Embaxo del términu «foriatu» comprendemos una serie de personaxes que, ensin ser un tipu en sigu mesmu, furrulen como tal, al tener una función desendolcadora y, a veces, resolutive de la trama y cuntar con una triba d'atributos asemeyaos.

Si hai aición dramática ye porque un personaxe llega d'afuera y ruerpe la inmovilidad del restu de personaxes. Y, de la mesma que xeneren el conflictu, en determinaes ocasiones son los que los solucionen.

Esti fechu d'allegar d'afuera ye la causa de que califiquemos estos tipos como foriatos, ensin qu'esto suponga que seyan estranxeros. La so historia previa pue ser mui variada, atopando personaxes que regresen a la so tierra, como los indianos o los estudiosos, o que son desconocíos, procurando un componente de misteriu a la obra. Los primeros autores marcarán esa procedencia diferenciadora faciendo que falen castellán.

Otru tipu de foriatos son los non protagonísticos. Son personaxes accidentales, funcionales y independientes de la trama. Apaecen, dan una información y marchen.

Atopamos equí dos estayes diferenciaes pol estatus social del so oficiu. Per un llau, los profesionales ambulantes, que xeneralmente van ser ciegos copleros, tratantes y méndigos, que falarán n'asturianu, o afiladores y reparadores de toa triba, que falarán cierta suerte de gallegu. Y pel otro llau, la riestra de funcionarios, profesionales lliberales y representantes de sociedaes empresariales, que falarán en castellán. Esta visión diglósica ta siendo superada nes producciones dramátiques de les últimes décadas, incorporando rexistros diferentes pa ufrir esa diferenciación social o acentos.

g) Actual fusión de tipos

Dende la primer década de los 2000, tendióse a la producción d'obres d'una llinia argumental, duración más reducida, acordies al teatru comercial contemporaneu, y con menos personaxes. Pa caltener les virtúes d'estos tipos, los dramaturgos fusionenles en determinaos personaxes, que garren un pesu protagonisticu. D'esta miente, consíguense personaxes con mayores matices, pero empobinaos sistemáticamente p'hacia l'humor. Al endefechu, los tipos singulares lleguen a desaparecer na mayoría de los casos, anque se caltengan les sos carauterístiques argumentales y funcionales.

3.2. Categoría estética

El fechu dramáticu desixe conexón col espectador, que'l públicu se faiga partícipe de lo puestu n'escena. P'algamalo, el Teatru Popular Asturianu usará, d'una mano, verosimilitú y procuru; y de la otra, empatía y comunión.

Poru, les carauterístiques estétiques que-y dan forma única al movimientu sedrán el naturalismu y la comidá.

3.2.1. Puesta n'escena naturalista

Pa que la propuesta del Teatru Popular Asturianu seya validada pol espectador, necesita d'un tratamientu minuciosu d'ambientes y contestu idiomáticu, la veracidá de tipos y situaciones y l'orixe popular de los elencos.

Estes son les carauterístiques estétiques propies del teatru naturalista. Dende que'l direutor d'escena André Antoine, lleva'l so *Théâtre-Libre* en 1887, l'oxetivu va ser representar una parte de la realidá tal y como ye, ensin efeumismos, observada con frialdá y distanciamientu y sabiendo que cada personaxe representa una persona sometida a les lleis naturales. Pavis cita tres carauterístiques definitories de la estética naturalista: el mediu, «reproducido por decorados tan verdaderos como el natural»; la llingua, que se convierte en práutica significativa al reproducise «sin modificaciones los distintos niveles de estilo, los dialectos y las maneras de hablar de todas las capas sociales»; y el xuegu l'actor, que refuerza «la impresión de una realidad mimética» (Pavis, 2021, p. 312).

Estes idegues malpenes se tresformen nuna realidá dramática n'España, sacante una aproximación: el drama social de Joaquín Dicenta, sobre too na so afamada *Juan José* (1895), pero tamién n'*Aurora* (1902). Dambes reproducen de forma naturalista les formes d'actuar y pensar, los ambientes y la fala del proletariáu del Madrid d'entesieglos. Y dambes van ser grandes éxitos n'Asturies, onde Dicenta ye aclamáu, y por demás, ente les clases populares xixoniegues, que se ven espeyaes nesi repertoriu (Uría-González, 1996, pp. 67-70).

N'otra llinia apaez un proyeutu, el «Teatru de la Naturaleza», que tendrá ecu ente les élites culturales asturianas. Atiéndese equí al continente estéticu del naturalismu, apropiándose de les tres carauterístiques definitories citaes enriba (mediu, llingua y xuegu l'actor), pero escaeciendu'l conteníu conceutual d'Antoine, somorguiáu en científicidá y determinismu ambiental (Menéndez-Peláez, 2004, p. 75).

En 1916, el Club Náuticu de Salinas va convocar un concursu pa crear el «Teatro Asturiano de la naturaleza». El primer premiu quedará ermu, pero'l segundu llevaránlu *ex aequo* «Pachín de Melás» (Emilio Robles) con *Na Quintana* y «Paco Candil» (Eloy Fernández Caravera), con *Rosina* (Menéndez-Peláez, 2004; Campal-Fernández, 2009, pp. 38-41).

Estes dos obres van convertise na referencia estética pa la puesta n'escena del Teatru Popular Asturianu, al esbozase nelles les tres llinies referenciales pal desendolcu d'una puesta n'escena de cadarma naturalista⁴ y que servirán de puntu de partida pa una representación propia pal Teatru Popular Asturianu:

⁴ Caravera, en *Rosina*, apara nuna detallada descripción de la escenografía: «*A la izquierda, una casita modesta, de planta baja, y adosado a ésta, en segundo término, el corral. A la derecha, una panera. De foro, una muria o bardial, con división en el centro para una portilla destartalada, que es la que da acceso a la quintana desde la calleja. Junto al pegollo primero de la panera, una figal. Diseminados por escenas algunos aperos de labranza, de los más primitivos. Izquierda y derecha, las del actor*». Y tamién fadrá un apunte llingüísticu de guía pal elencu: «*Si éstos –sorraya'l comediógrafu na nota inicial de Rosina— fueran asturianos, háblenlo como lo hagan los aldeanos de su comarca, pues ya todos sabemos que este dialecto varía de uno a otro punto con lamentable notoriedad*» (Campal-Fernández, 2009, p. 40). En dambos casos, tolos actores de les primeres representaciones puestas en marchar pol Club van ser aficionaos, y anque se trate de veraneantes nel llugar, lo que supón que'l so estatus social fuera altu, nun quita pa tener en cuenta la novedá de componer una obra cola intención de que los intérpretes nun fueren profesionales (Robles-Muñiz, 2001, p. 47-48; Campal-Fernández, 2009, p. 41).

- Escenografía imitativa de la realidá, ensin evocaciones, siempre y cuando nun puea ser la mesma realidá.
- El retratu fiel de les costumes coles que se puean identificar el públicu, en particular, l'usu del asturianu y los rexistros diglósicos.
- La fuxida del profesionalismu p'hacia un elencu desconocíu que brille pola so xera realista y non pola reconocencia del so nome. Tercer llinia que va dir más p'allá unos años dempués, cuando l'orixe popular del elencu permita una interpretación espontánea d'unos papeles que nun solo conoz de primer mano, sinón que bien podía tenelos vivíos en primer persona.

Estes llinies argumentales son un finxu pal Teatru Popular Asturianu que se caltién dende los sos anicios, aunque espermentaron cambios a lo llargo del tiempu, a midida que surdién nuevos autores y nueves influencies lliteraries, escéniques y sociales.

3.2.2. *La comedia (y la comicidad)*

La crítica dramática coincide en suponer tres carauterístiques fundamentales pa conformar una obra de comedia: manexu de personaxes de condición inferior, usu de desenllaces felices pa los personaxes principales y pal públicu y la risa como finalidá superior. Evidentemente, les tres danse tamién nel Teatru Popular Asturianu, que tien dos singularidaes:

a) La presencia d'unos códigos humorísticos propios del pueblu asturianu

Pa ufrir una visión xeneral, pero como nun puede ser d'otra manera, mui suxetiva, podríamos faer un exerciciu de categorización del sentíu del humor asturianu, ufriendo cuatro parámetros de referencia: la tresgresión social, la escatoloxía, la xestualidá y la sorna; emparentalu col humor inglés enantes que con cualesquier otru peninsular; y asegurar que la retranca tien mayor puxu que la risotiada (Álvarez, 1968; Martínez-García, 1980; Álvarez, 2006; Díaz-López, 2006; González-Quevedo, 2011; Marín-Estrada, 2014; Villacorta, 2014).

El discursu teatral del Teatru Popular Asturianu amuézase, precisamente, na facilidá pa la ironía dramática, esto ye,

la inclusión de la comunicación interna (entre los personajes) en la comunicación externa (entre escenario y sala) autoriza todos los comentarios irónicos sobre las situaciones y los protagonistas, [...]. Invita al espectador a darse cuenta de lo insólito de una situación, a no considerar buena ninguna moneda sin antes someterla a la crítica (Pavis, 2021, p. 261).

b) La función catárquica y cohesionadora de los prexucios llingüísticos

Equí entramos nel mundu de les mentalidaes que conformen la realidá social de la que'l teatru ye un espeyu (Ramos-Corrada, 1982b; González-García, 2008; DD. AA., 2008).

Si el castellano parece apto tanto para obras humorísticas como para aquellas que no lo son [...], el bable se concibe casi exclusivamente para narrar, en verso o en prosa, historias graciosas y, a lo sumo, para la lírica, pero a la que siempre se asoma la nota de ternura, de apenas perceptible comicidad que, sin embargo, provoca la risa del lector (García-Quirós, 1987, pp. 158-159).

Estos prexucios son sumamente clasistes, surden dende la élite castellanofalante: qu'emplega'l «bable», tamién ye oxetu de risión, dexando patente que ye de condición inferior, lo que se fai

estensible a toles circunstancies sociales onde esti pueda desendolcase. D'esta miente, l'ámbitu dramáticu del bable tien que ser la comedia.

Nesti puntu, pueden dase dos caminos:

- Que la producción de la obra surda d'estayes distantes socioculturalmente del oxetu de risión, resultando'l xéneru costumista.
- Que tolos axentes de la producción dramática pertenezan a les estayes populares, xenerando una paradoxa inevitable y granible: productores, reproductores y espectadores tán riéndose de síglo mesmos y de toos a la vez.

Ensin entrar en prexucios d'autodefensa (como la burla p'hacia quien fala «fino»), el públicu ye quien pa empatizar colos tipos presentaos, porque entiende que nun hai distancia social, porque ye la so propia realidá, porque se pueden identificar con ellos (Pirandello, 1968).

Pero tamién lo ye pa faer chancia de vicios y defeutos, aunque seyan los mesmos que s'esperimenten dende les butaques, porque esiste distanciamientu dramáticu. Y, amás, pa repetir el procesu a la inversa, les veces que faiga falta. Esa contradicción dientro del binomiu complicidá-superioridá, de la mayor de les empatíes al más absolutu despreciu, ye una catarsis:

la construcción de un real concreto (que es al mismo tiempo objeto de un juicio que niega su inserción en la realidad) libera al espectador que ve cumplidos o exorcizados sus temores y deseos sin ser él la víctima (pero no sin su participación) (Ubersfeld, 1993, p. 34).

D'otra manera, cuando l'oxetu de la risión ye ún mesmu, supérase'l natural fenómenu de dene-gación (Ubersfeld, 1993, p. 36) facilitáu pola comedia, quedando patente la madurez d'un públicu capaz de rise de síglo mesmu. Y, productu d'esa autorreconocencia, cúmplase una de les funciones primixenies de la risa: l'aceutación o esclusión del grupu (Pirandello, 1968; Sastre-Salvador, 2002).

La solidarización necesaria entre quienes rien tiene como consecuencia o bien rechazar como ridícula a la persona cómica, o bien invitarla a unirse a los que rien en un movimiento unánimista de fraternidad humana (Pavis, 2021, p. 82).

Pal públicu que conforma'l Teatru Popular Asturianu ye de más valir la comunión ente espec-tadores, gracias a esi efeutu cohesionador de la risa, y a la que se xunten productores y elencu.

3.3. *Categoría ambiental*

La horizontalidá social del discursu del Teatru Popular Asturianu alcuentra dos sofitos granibles na realidá sociocultural que rodea a los protagonistas de la producción dramática: l'amateurismu y la música popular. Estos fenómenos sedrán guía pal exerciciu d'autorreafirmación y democratización cultural que supón esta clase de fenómenu escénicu pa la estaya social qu'espeya y conceutos de referencia de clas y d'asturianía pal discursu social qu'integra les representaciones nel estratu de la sociedá que-y da sentíu.

3.3.1. *L'amateurismu*

Ún de los pilares fundamentales del Teatru Popular Asturianu ye l'orixe popular de los miembros del elencu actoral y el caltenimientu de la so condición d'aficionaos, lo que supón, d'una parte, l'averamientu al públicu de la mesma estaya social y, d'otra, la completa identificación de los distintos axentes colos ambientes y temátiques abordaos. Dende l'empiezu yera xente del pueblu, tratando histories del pueblu pa espectadores del pueblu y que siguía cola tradición escénica asturiana de

monólogos y comedies venceyaes al etnodrama. Amás de la horizontalidá del discursu, trátase d'un exerciciu de democratización cultural, al facese responsables les estayes non privilexaes de tolos mecanismos de la producción escénica, amás del so espardimientu (González-Díaz, 1987; Iglesias-Cueva & Rodríguez-Hevia, 1988; Uría-Líbano, 1997; Uría-González, 1996; Menéndez-Peláez, 1987, 2001; Ortiz-Cabello, 2003a, 2003b; Mato-Díaz, 2007; Suárez-Fernández, 2009; Rolland, 2016).

Sicasí, ye cierto qu'hubo dellos intentos de creación d'empreses comerciales, individuales y coleutives, que buscaron aprovechar l'éxitu ente'l públicu, y circunstancies histórico-polítiques, como la creación de la Federación Asturiana de Espectáculos en 1936 y del Sindicato Nacional de Espectáculo en 1942, qu'obligaron a les actrices y a los actores del movimientu a profesionalizase, aunque nun dexaron de ser puntuales (DD. AA., 2001; Menéndez-Peláez, 2001; González-Delgado, 2001; Ortiz-Cabello, 2000, 2003a; Ortego-Martínez, 2008).

Podemos aventurar que la principal razón de la escasa participación del profesionalismu nel Teatru Popular Asturianu, sacante de les considerances d'estratigrafía sociocultural, sedría la inviabilidá económica d'unos proyeutos con un númeru eleváu de personaxes y una proyección llendada a Asturias. A ello, hai que sumar el reducíu grupu de profesionales con dominiu del idioma asturianu y el riesgu d'acarrar una tradición crítica elitista siempre negativa, con quien se comparte prexuciu a menudo (DD. AA., 1990; Menéndez-Peláez, 2001).

Anguaño, la mayor parte de les representaciones tán protagonizaes por grupos organizaos al rodiu d'asociaciones culturales, seiciones teatrales, cuadros de coleutivos vecinales, estudiantiles, parroquiales, de la tercera edá, etc. (Ortiz-Cabello, 2008-2024). La mayor parte de los autores y de los integrantes de los elencos nun tienen vinculación con el sector profesional y, de tenela, nun actúen como tales nesa interacción (Palomino-Arjona, 2018).

3.3.2. *La música popular asturiana*

La música popular asturiana ye ún de los principales motivos ambientales y una evidente fórmula cohesionadora ente los diferentes axentes del movimientu.

Por embargu, a lo llargo de la evolución de dambes formes artístiques, los sos nexos de xuntura van ser distintos: nos entamos, la música popular va tar arreyada al teatru como un argumentu d'atraición espectacular más, pa dir evolucionando a unos usos venceyaos a —sinón coincidentes con— la música incidental (Uría-Líbano, 1997; Madrid-Álvarez, 1996; Ramos-Corrada, 2001; González-Delgado, 2001).

a) Zarzueles, intermedios y fin de fiesta

Trames cencielles y músiques populares pegadices y evocadores son la fórmula del éxitu de la zarzuela comercial n'España y que s'asimila na Asturias de les primeres décadas del sieglu XX. Sicasí, faise con ambientes, motivos y personaxes propios, al recibir el corpus d'obres musicales d'enclín folclóricu que se taben compilando nel momentu, tanto pola sonadía que taben algamando, como pola propia estructura de los espectáculos producidos, acordies col nomáu «teatru por hores» y al atraer a solistes y coros a los sos espectáculos (Madrid-Álvarez, 1996; Ramos-Corrada, 2001; Martín-Martínez, 2009).

b) Música incidental

Dempués de la Guerra Civil, los espectáculos del Teatru Popular Asturianu camudarán de forma, centrándose na representación dramática, con obres de mayor duración onde se desendol-

quen delles trames y que completen el programa por sigo mesmes, ensin necesidá d'incluyir otros números artísticos. Por embargu, la música y, sobre too, la canción asturiana, va siguir contando con muncha importancia, al ser incorporada como música incidental.

La Música Popular Asturiana va ser puesta n'escena nes representaciones cumpliendo les dos premises del estatutu del acompañamientu musical, porque la dramaturxa buscará incorporar esi llerismu a la situación dramática, apaeciendu motivada pola propia ficción, pero tamién apaeciendo producida dende fuera del universu dramáticu (Pavis, 2021, p. 306). Esta adautación producirá dos efeutos novedosos con respetu a l'anterior etapa: la integración de la música nel discursu de los personaxes y la implantación definitiva del coru, como personaxe dramáticu.

Esta música popular asturiana conviértese nuna fórmula indispensable de cohesión ente intérpretes y públicu, al ser una referencia cultural qu'esti conoz de primer mano y, a diferencia d'otres propuestes dramátiques, puede reproducir y valorar na so xusta midida. Cuando la implicación ye fuerte, algámase l'acompañamientu de los coros per parte del públicu, consiguiendo una mui positiva comunicación de doble vía.

3.4. *Categoría sociollingüística*

La obra dramática de los autores y la práutica escénica del Teatru Popular Asturianu ta vehiculada n'asturianu (Amaro, 1989).

L'usu del idioma asturianu ye argumentu abundu d'asturianía. La mayor parte de les obres asturianas en castellán tienen que ser xustificaes polos propios autores y polos críticos lliterarios porque

El teatru asturianu (fechu n'Asturies) escritu en castellanu ye, siempre lo foi, asimilable al del restu del Estáu: de Vital Aza a Pérez de Ayala, de Fermín Cabal a Clarín, los autores país entren nel mainstream del teatru estatal ensin definise en clave territorial referencial (Díaz-López, 2006, p. 52).

Diendo a mayores, el teatru en castellán d'Asturies nun ye reconocíu como propiu pol espectador popular (Díaz-López, 2002). El so éxitu vendrá cuando esistan otres consideraciones, pero non dende la identificación, porque sepártase efeutivamente de la convención carauterizadora asturiana, el contestu dramáticu y la realidá de los personaxes, amás de nun llegar a ser nunca verosímil (Díaz-López, 2002, 2006).

Poru, los personaxes falen d'una forma bien averada a les persones de la cai y, cuando non, a la idea común que d'ellos se tien, pero ensin artificios manieristes del autor, qu'averaríen la obra al costumismu (Díaz-López, 2002). Por embargu, nes representaciones, los elencos suelen tresformar los textos a los sos usos personales cotidianos, según les propies carauterístiques cronoleutales, dialeutales o socioleutales.

Otra de les carauterístiques sociollingüístiques ye'l tratamientu diglósicu del idioma, que se desplica por tres consecuencies funcionales:

- a) La identificación social y xeográfica del/col personaxe, que queda desplicada solamente col falar.
- b) La reafirmación comunitaria, amás de lo espuesto al tratar la comicidad, empatamos col nivel fónicu autenticador (Díaz-López, 2002, p. 32).
- c) La ratificación de la convención, porque s'entiende como privativu del fechu asturianu'l desendolcamientu de les aiciones cotidianes n'asturianu, pero tamién que la realidá de la vida social interclasista ye diglósica a favor del castellán.

Esti tratamientu diglósicu del idioma va desapareciendo col tiempu, allegando a unes xeneraciones últimes d'autores que respeten por completo la normativa, siempre na midida de les

sos posibilidaes (puesto que la mayor parte nun fueron escolarizaos n'idioma asturianu y les sos aptitudes nel idioma son autodidautes).

4. Conclusiones

L'estudiu teatrolóxicu de les propuestas teatrales permite un mayor afondamientu y una meyor precisión a la hora d'analizar les manifestaciones socioculturales y escéniques que surden d'elles. Estes notes traten d'establecer un puntu de vista teatrolóxicu y, polo tanto, multidisciplinar, al estudiu del fenómenu teatral que ye'l Teatru Popular Asturianu.

Asoléyense equí delles carauterístiques esenciales que comparten les obres escéniques representaes nel Teatru Popular Asturianu: la convención carauterizadora asturiana, el contestu dramáticu, los personaxes, la puesta n'escena naturalista, la comedia (y la comicidad), l'amateurismu, la música popular asturiana y l'asturianu como idioma vehicular. Carauterístiques dramátiques, estilístiques, ambientales y sociollingüístiques que, per un llau, superen el métodu d'análís sofítáu únicamente nos aspectos lliterarios, insuficientes p'abarcar na so totalidá el conxuntu de la esperiencia teatral, y, per otru, permiten establecer un corpus operísticu del fenómenu, al conformar una categorización qu'apara, más fondo y preciso, nes estayes dramáturxiques, escéniques y socioculturales que motiven, afeuten y camuden el Teatru Popular Asturianu a lo llargo de la so evolución.

Referencies bibliográfiques

- Alba Celleru, C. [Carlos]. (22 d'agostu de 2006). *La palabra ye pa mi la representación de la realidá*. Por Álvarez, F. *El Comercio*.
https://canales.elcomercio.es/extras/asturies/articulos/entrevistes_060502.htm
- Álvarez-Barrientos, J. (2003). El teatro popular y sus representaciones. En Casado-Lobato, C. (Coord.). *Literatura de tradición oral*, pp. 73-88. León: Fundación Hullera Vasco-Leonesa.
- Amaro, N. (1989). El teatru llariiegu, un eficaz y formíu pegollu normalizador desaprovecháu. *Lletres Asturianas* 34, pp. 17-28.
- Aragóns-Daroca, J. E. (1971). *Teatro español de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Artaud, A. (1996). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Caamaño-Vega, A. (2014). *Teatru y Figures rituales n'Asturies. Análís de les formes etnodramátiques asturianas y de la so función social na actualidá*. Grau: La Cruz de Grado.
- Campal-Fernández, J. L. & Sánchez, A. (2009). De los Quintero a Benavente. La Cartelera española cien años atrás. *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* 27, pp. 102-109.
- Campal-Fernández, X. L. (2009). Fernández Caravera y «Rosina». En *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* 27, pp. 38-41.
- Cayueta, A. (2015). Inocencia y culpabilidad en «El castigo sin venganza». En Pedraza-Jiménez, F.B., González-Cañal, R. & Marcelo E. E. *El último Lope (1618-1635) y la escena: XXXVI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2013*, pp. 161-177. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DD. AA. (2001). *Pachín de Melás y el Rexonalismu Asturianu*. Uviéu: Gobiernu del Principáu d'Asturies.
- DD. AA. (2008). *Llingua, clase y sociedá*. Uviéu: Trabe.
- Demarcy, R. (1973). *Éléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Unión Général d'Éditions.
- Díaz-López, A. C. (2002). *El teatru popular asturianu*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Díaz-López, A. C. (2006). *En tables: un teatru pal sieglu XXI. (Una güeyada crítica al teatru asturianu)*. Uviéu: Gobiernu del Principáu d'Asturies, KRK.
- Fernández-Pérez, A. & Vaquero-Iglesias, J. A. (1981). Mentalidades. En Ruiz-González, D., (Coord.) *Asturias contemporánea, 1808-1975. Síntesis histórica. Textos y documentos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Hondarribia: Hiru.
- García-Lorenzo, L. (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- García-Quirós, R. M.^a (1987). Algunos apuntes sobre el humor gráfico y el humor literario en Asturias, *Liño* 7(7), pp. 154-175.
- González-Delgado, R. (2001). Prólogo. En Robles-Muñiz, E. «Pachín de Melás», *Pachín de Melás. Obra completa I*, pp. 9-97. Uviéu: Trabe.
- González-Díaz, L. (1987). *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid: Editorial Popular.

- González-García, N. (2008). Llingua y clase social, en Rodríguez Valdés, R., Vega García, R. & Viejo Fernández, X., *Llingua, clase y sociedá*, pp. 59-94. Uviéu: Trabe.
- González-Quevedo, R. [Roberto] (11 d'agostu de 2011). *La realidad de la cultura asturiana. Roberto González-Quevedo, filósofo y antropólogo*. Por González, L. *Fusión Asturias*.
<https://fusionasturias.com/entrevistas/la-realidad-de-la-cultura-asturiana-roberto-gonzalez-quevedo-filosofo-y-antropologo.htm>
- Hormigón-Sánchez, J. A. (2008). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Vol. 1. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Iglesias-Cueva, L. M. & Rodríguez-Hevia, V. (1988). Les comedies de José Noval «Siero». *Lletres Asturianas* 28, pp. 47-62.
- Madrid-Álvarez, J. C. de la (1996). *Cinematógrafo y «varietés» en Asturias (1896-1915)*. Uviéu: Servicio de Publicaciones del Principado.
- Martín-Martínez, F. (2009). *El Presi. 100 años de un mito de la canción asturiana*. Uviéu: Laria
- Mato-Díaz, Á. (2007). *La Atenas del Norte. Ateneos, sociedades culturales y bibliotecas populares en Asturias (1876-1937)*. Xixón: KRK
- Menéndez-Peláez, J. (1987). Hacia la creación de un teatro asturiano: la Compañía Asturiana de Comedias (1909-1970). *Los Cuadernos del Norte* 43, pp. 84-95.
- Menéndez-Peláez, J. (1990). Joaquín-Bonet, teórico y dramaturgo del teatro asturiano. En DD. AA. (1990). *Don Joaquín Alonso Bonet. Vida y obra de un hombre de letras asturiano 1889-1975*. Oviedo: RIDEA.
- Menéndez-Peláez, J. (2001). Pachín de Melás y los entamos del teatru costumista asturianu. En DD. AA. *Pachín de Melás y el Rexonalismu Asturianu*, pp. 39-46. Uviéu: Gobiernu del Principáu d'Asturies.
- Menéndez-Peláez, J. (2004). *El Teatro Costumbrista en Asturias*, Uviéu: RIDEA.
- Meyerhold, V. (2023). *Dirección Escénica. La puesta en escena y el actor*. Madrid: La Pajarita de Papel.
- Milio-Carrín, C. de (2008). *La creación del mundo y otros mitos asturianos*. Uviéu: Autopublicación.
- Ortego-Martínez, Ó. (26-28 de setiembre de 2008). *El Sindicato Nacional de Espectáculo y el cine español (1941-1959)* [Ponencia]. I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, Asociación de Historia Contemporánea.
- Ortiz-Cabello, B. (2000). *Los pioneros del teatro de creación en Asturias (el tiempo de La Máscara y antecedentes)*. Xixón: Trea.
- Ortiz-Cabello, B. (2003a). *Aurora Sánchez y el teatro Asturiano*. Xixón: Conseyería d'Educación y Cultura-Dirección Xeneral de Cultura y Conseyería de la Presidencia-Institutu Asturianu de la Muyer.
- Ortiz-Cabello, B. (2003b). La Compañía de Antonio Medio. *La Ratonera, Revista asturiana de teatro* 7, pp. 104-110.
- Ortiz-Cabello, B. (2008-2024). *Anuario del teatro de Asturias*. Xixón: Equipo La Máscara.
- Palomino-Arjona, M. (2018). *Dramaturgia asturiana contemporánea*. Lulu Press.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2021). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Piñera-Entrialgo, L. M. (2001). *La Asociación Popular de Cultura e Higiene de Gijón (1903-1937)*. Xixón: Trea.
- Pirandello, L. (1968). *Ensayos*. Madrid: Guadarrama.
- Ramos-Corrada, M. (1982a). Orígenes y planteamientos del «teatro regional asturiano y de la naturaleza». *Lletres Asturianas* 9, pp. 12-19.
- Ramos-Corrada, M. (1982b). *Sociedad y literatura bable (1839-1936)*. Madrid: Silverio Cañada.
- Ramos-Corrada, M. (2001). Xixón sieglu XX, arte y lliteratura. En DD. AA. *Pachín de Melás y el Rexonalismu Asturianu*, pp. 47-62. Uviéu: Gobiernu del Principáu d'Asturies.
- Ramos-Corrada, M. (2011). Los personaxes femeninos nel teatru asturianu. *Lletres asturianas* 105, pp. 95-110.
- Rato-Rionda, B. (2001). *Vida cotidiana urbana n'Asturies (1900-1950)*. Xixón: VTP.
- Robles-Muñiz, E., «Pachín de Melás» (2001). *Obra completa*. Uviéu: Trabe.
- Rolland, R. (2016). El teatro del pueblo. En Diego, R. de (Ed.). *El teatro del pueblo. Romain Rolland. Un teatro comprometido. Jean-Richard Bloch*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Rubiera-Tuya, C. (2000). *La cultura asturiana. Presente y perspectivas*. Uviéu: Fundación Nueva Asturias.
- San Martín-Antuña, P. (1998). *Asturianismu políticu: 1790-1936*. Uviéu: Trabe.
- Sánchez-Jiménez, S. U. (2006). La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega, *Nueva Revista de Filología Hispánica* LIV, 2, pp. 639-644.
- Sastre-Salvador, A. (2002). *Ensayo general sobre lo cómico*. Hondarribia: Hiru.
- Stanislavski, K. (2002). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Smith, R. T. (1956). *The Negro Family in British Guiana: Family Structure and Social Status in the Villages*. Londres: Routledge.
- Suárez-Fernández, X. M. (2009). *El «Teatro Aldeano» da Biblioteca Popular Circulante de Castripol (1929-1934). Historia, estudio y edición das obras*. Uviéu: Ámbitu.

- Tuero-Bertrand, F. (1997). *Diccionario de Derecho Consuetudinario e Instituciones y Usos Tradicionales de Asturias*. Xixón: Trea.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Uría-González, J. (1996) *Una historia social del ocio. Asturias 1898-1914*. Uviéu: UGT.
- Uría-Líbano, F. (1997). *Música Asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*. Uviéu: Servicio de Publicaciones Principado de Asturias.
- Uribe, M. de la L. (1983). *La comedia del arte*. Barcelona: Destino.

Recibíu: 04.08.2024
Aceutáu: 09.09.2024