

Orígenes y planteamientos del «teatro regional asturiano y de la naturaleza»

MIGUEL RAMOS CORRADA

Antes de comenzar la exposición de mi ponencia quisiera pedir perdón por tener que realizarla en castellano, pero instalado, por mis estudios y profesión, en el castellano como lengua de cultura y dado el escaso margen de tiempo que he tenido para realizar la misma, no me ha sido posible, a pesar de mis deseos, escribir este trabajo en asturiano.

Espero sepan perdonarme y pasemos ahora al tema que nos ocupa.

Hemos dividido nuestra exposición en dos apartados:

I) *Breve historia en torno a los antecedentes, orígenes y desarrollo del Teatro regional y de la Naturaleza.*

II) *Características del mismo.*

I) La historia del teatro en lengua asturiana, desde la aparición del sainete de Marirreguera —*El ensalmador*— en el siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XIX, es prácticamente una página en blanco. Son escasas las composiciones teatrales que, de tan dilatado período, han llegado hasta nosotros; escasas y menores en cuanto a su entidad:

- Una colección de villancicos de los siglos XVII y XVIII, destinados a representarse en la Catedral de Santiago y en determinados conventos de Madrid.

- Una loa escenificada en el año 1783 por los niños de las Escuelas Públicas de Oviedo, para celebrar el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe.
- Un entremés bable-castellano, obra, según Alvaro Ruiz de la Peña¹, de Teresa Cónsul, escritora del siglo XVIII.

Bien es verdad, que los escritores teatrales autóctonos que componían su obra en lengua castellana, y dentro del marco de nuestra región, tampoco fueron ni abundantes, ni dignos de especial consideración, pues aquellos que se preciaban en algo emprendían en seguida el camino de la corte, dejando al público asturiano a merced de las compañías de cómicos ambulantes que ponían en escena las obras de moda en la capital de España con escasez de medios, unas veces en recintos o corrales más o menos apropiados, como podían ser la Casa de Comedias del Fontán —el Coliseo de Uviéu, posteriormente—, la de Avilés, y otras veces en plazas públicas o bodegas.

Una situación de penuria tal, es lógico que imposibilitara el desarrollo de un teatro en lengua autóctona, dado que a las condiciones anteriores hemos de añadir las limitaciones geográficas, y por tanto de público, que se impone toda obra no escrita en la lengua estatal (el castellano); de ahí que con toda probabilidad este tipo de teatro quedara limitado a ser un teatro de saltimbanquis, ambulante y destinado a un público campesino o de extracción social más bien baja; de ahí también que por estas razones, como bien señala X. Xosé Sánchez Vicente², apenas se hayan conservado restos del mismo:

«¿Hebo bramente bayura de obres teatrales en bable?... Probablemente de esistir esti teatru na llingua popular de Asturias, taría acorripiáu nes llandes que presenta *El saludador*: de duración agurriá, de tipu costumbrista, enciarráu nes collaciones, repre-

¹ Ruiz de la Peña, Alvaro; *Introducción a la Literatura asturiana*, Uviéu, 1981. Pág. 89.

² Sánchez Vicente, Xuan X.; *Esvilla de poesías na llingua asturiana*, Uviéu, 1970. Pág. 88.

sentau nes fiestes o dis señalaos polos mesmos collacios o por compañies probes (del tipu les que señala Rojas Villadrando nel *Viaje entretenido*), ambulantes, que arrecostinarín de xemes en cuandu col llabor de recorrer Asturias en feches determinaes, xuntu con saltimbanquis y recitaores».

Todavía a finales del siglo XIX, cuando en las principales ciudades españolas ya se había consolidado un teatro estable y urbano, debido a la edificación de salas teatrales, en donde determinadas compañías representaban de forma periódica; en Uviéu, capital de la región y, por entonces, ciudad más importante de la misma, por un lado, según Clarín en *La Regenta*, «El Coliseo... era un antiguo corral de comedias que amenazaba ruina»; y por otro las representaciones sólo se realizaban en fechas específicas, durante las que acudían a la ciudad compañías ambulantes, por lo general procedentes de Madrid.

Este es el contexto existente cuando se va a producir la primera eclosión del teatro en lengua asturiana, en torno al año 1880, pues si bien ya en el año 1835 José Napoleón Acebal Morán compuso *Los trataos*, «juguete cómico en un acto y en verso bable»³, sin embargo es este un caso aislado, y por otra parte no existe constancia de que semejante obra haya sido ni publicada ni escenificada; caso aislado puede ser considerado también el estreno en el año 1864 en el Teatro Circo de Madrid de la zarzuela en lengua asturiana *Un rapacín de Candás*. Va a ser, pues, en torno al año anteriormente mencionado cuando comiencen a publicarse obras como:

- *El Camberu en sin les truches*, de José Napoleón Acebal Morán; *Revista Asturias*, números 8-11, año 1882.
- *Andresín el de Raíces*, de F. Fernández Santa Eulalia; La Habana, 1883.
- *Camín de la Romería*, de Perfecto Fernández Usatorre, «Nolón»; La Habana, 1882.

³ Suárez, Constantino; *Escritores y artistas asturianos*, Madrid, 1936.

- *Los quintos de la Manxoya*, La Habana, 1883.
- *Manín el güérjanu*, La Habana, 1884.
- *El alcalde de Llatores*, La Habana, 1884.
- *La vaca pinta*, La Habana, 1890.
- *Xuaquina*, La Habana, 1891.
- *La cruz de nácar*, La Habana, 1892.

Todas ellas, también, del prolífico «Nolón».

Es necesario resaltar, como se puede ver por la relación expuesta, la importancia que tiene en este primer momento la ciudad de la Habana. Allí la implantación de un Centro Asturiano con influencia económica, política y cultural, que pone a disposición de los escritores regionales los medios suficientes para publicar y estrenar; así como la existencia de un público ávido de noticias, estampas y recuerdos de la tierrina, proporcionan las condiciones idóneas para el surgimiento de este teatro cuyo marco referencial y temática están centrados en la región asturiana.

Los patrones estéticos heredados de los escritores costumbristas de mediados de siglo y la influencia más inmediata del Pereda de *Tipos y paisajes*, libro publicado en 1881, hacen de este teatro, un teatro que concibe la vida y sociedad asturiana como un ambiente rural poblado de tipos y costumbres genéricos.

Estos mismos recursos van a ser utilizados, en parte, por José G. Peláez, «Pepín de Pría», autor que sirve de enlace entre este primer grupo de escritores y aquellos que verdaderamente van a poner en boga y desarrollar el llamado teatro regional; siendo él mismo uno de los que más contribuyó a la defensa y crecimiento de tal empresa. Su cuadro escénico *¡A l'Habana!*, publicado en el año 1895 y estrenado un año después, presenta las características reseñadas en las líneas anteriores: su personaje principal es el tipo de la madre del emigrante con ciertos ribetes melodramáticos y la ambientación escenográfica viene dada por el mundo campesino dentro del cual se desarrolla el tema

de la emigración; de igual modo en *Pinín l'afrancesáu*⁴, obra ya compuesta en el año 1896 y que busca en el hecho histórico de la invasión francesa el marco que sirva para desarrollar la acción, la preponderancia de elementos escénicos, referenciales al ámbito campesino es claramente perceptible.

Los primeros años del siglo XX conocen, a nivel estatal, el triunfo arrollador del género chico, el teatro por horas y la zarzuela; en Asturias en torno a los centros y agrupaciones musicales se van a aglutinar determinados escritores que jugarán un papel importante dentro del teatro regional. Así en Xixón tanto Emilio Robles Muñiz, «Pachín de Melás», como José G. Peláez, «Pepín de Pría», participan, en el año 1903, en la fundación de la «Asociación Musical Obrera» y en el recibimiento apoteósico que se hace, en agosto de ese mismo año, a los Coros Clavé de Cataluña, paladines de las «Grandes Fiestas Musicales» como muestra de la cultura de los pueblos. De estos círculos saldrán las primeras zarzuelas y piezas teatrales en lengua regional, que se pueden clasificar ya como teatro regional; se comenzaban a dar, pues, las condiciones precisas para lanzar el proyecto de crear un teatro regional y de la naturaleza; condiciones tanto externas, ya que en Asturias existía un filón de tipismo aún sin explotar adecuadamente en la escena y que estaba en consonancia con las modas y gustos que triunfaban a nivel estatal con lo que se aseguraba un público potencial, como internas, dada la aparición de círculos de producción literaria con la fuerza suficiente para obtener unos canales de difusión para sus obras. Era el momento como dijo Teodoro Cuesta y recoge «Pachín de Melás» de pasar de la poesía al teatro:

«Estoy de acuerdo contigo. Más que la poesía vernácula, siempre minoritaria, debe de ser el teatro el que llegue a todos los públicos»⁵.

⁴ No obstante permaneció inédita hasta 1982, fecha en que fue editada por *El Oriente de Asturias*.

⁵ Referencia tomada de Patricia Adúriz; *Pachín de Melás*, Xixón, 1978.

Es entonces cuando Pedro Granda, actor langreano, comienza, en torno al año 1907, a buscar apoyo para llevar adelante su idea de crear un teatro regional. Así lo manifiesta un artículo —«Laboremos por el Teatro Regional»— aparecido en *El Comercio* el 5 de noviembre de 1907:

«Un puñado de jóvenes entusiastas, amantes del culto arte de Talía, en su noble afán de llevar al teatro escenas campestres saturadas de poesía y de belleza congregáronse todos a una movidos por un resorte, ante la idea lanzada en medio de ellos por el más decidido para apoyarla en todo tiempo y para alentar el espíritu emprendedor de cuantos le siguiesen en tan grande y nunca bien ponderada empresa: el promotor de ésta ahí le tenéis es el aplaudido y notable actor langreano Pedro Granda y su idea acariciadora, su sueño dorado, su eterna pesadilla, la creación de un Teatro Regional».

Tras unos breves escauceos en Asturias, Pedro Granda parte hacia Madrid, en busca de valedores que den una mayor resonancia a su proyecto; de ello da cumplida cuenta *El Publicador* de 11 de junio de 1909 en su crónica «Asuntos de Asturias. El Teatro asturiano»:

«La Correspondencia de España» publica un interesante artículo de «Caramanchel» siguiendo su iniciativa sobre la fundación del Teatro asturiano.

Cuenta el ilustrado crítico en este artículo la visita que le hizo el aristócrata asturiano Alvaro Ponte para hablarle de este asunto, en el que se había interesado por sus escritos anteriores.

Manifestóle que se adhería con la mayor efusión y entusiasmo a los proyectos del actor Pedro Granda de crear un teatro regional asturiano».

Poco después, en el mismo mes y año, el escritor José Francés da una conferencia⁶, ensalzando el proyecto.

⁶ J. Francés; «El teatro asturiano». En *Rev. Asturias del Centro Asturiano de Madrid*. Julio 1909.

Pedro Granda parece haber encontrado una recepción favorable a sus proyectos en la capital de España, y así hace saber mediante una entrevista concedida por él mismo a *El Publicador*, con fecha 29 de junio de 1909 ⁷:

«...cuenta, para el desenvolvimiento y realización de sus planes con el apoyo eficacísimo, incondicional y decidido de personalidades tan prestigiosas en el mundo literario, como el ilustrado escritor don José Francos Rodríguez, el notable crítico don Ricardo J. Cata-rineu, el chispeante autor cómico don Vital Aza, el insigne novelista don Francisco Acebal, el fecundo cuentista don José Francés, el distinguido literato avilesino Alvaro Ponte y otros muchos».

También por estas fechas el músico Ricardo Villa dirigió a Pedro Granda una carta relativa a sus aspiraciones, publicada en *El Heraldo de Madrid* ⁸ y en la que se hace hincapié en la veta costumbrista que sin explotar existe en nuestra región; de ella entresacamos el siguiente párrafo:

«Sus planes me parecen admirables, porque en esa hermosa patria de usted, que tan intensamente adoro, he tenido ocasión de apreciar un amplio, robusto y emocionado filón lírico... Hay en esa incomparable parte de España una preciosa cantera, de donde podría arrancarse, triunfal y luminoso, un gran teatro lírico...»

Sin embargo, no todo fue un camino de rosas sino que dentro de la propia región hubo voces que se levantaron contra los planes de Pedro Granda, pues para éstos

«El bable, en literatura, es más feo que el andar a cuatro pies los cristianos. Con eso no se puede ir al Teatro ni a ninguna parte. Es el mariñaque, la caricatura, la parodia del hermoso idioma castellano». O «...pero una obra seria en bable resultaría el des-piporren de la literatura» ⁹.

⁷ y ⁸ Referencias tomadas de Patricio Adúriz; *Pachín de Melás*. Op. cit.

⁹ «Una opinión. Del Teatro Asturiano». En *El Comercio*, 27 de julio de 1909.

Nuevas lanzas se rompen en favor del Teatro Regional, siendo una de las de más amplia y favorable acogida la rota por José Francos Rodríguez en la conferencia dada en el Centro Asturiano de Madrid en octubre de 1913 ¹⁰.

Entre tanto comienzan a subir a la escena y a publicarse numerosas obras que en definitiva van a constituir el acervo y patrimonio del teatro que se estaba intentando crear.

A continuación ofrecemos un cuadro con las obras publicadas o estrenadas con anterioridad al año 1936.

- 1908 — Emilio Robles Muñiz, «Pachín de Melás», *Veyures*.
- 1909 — Emilio Robles Muñiz, «Pachín de Melás», *¡Pro-be Melandru!, ¡Hebia arreglu!, Les veyures de Pinón*.
— F. Fernández Rosete, *El tíu Xuan*.
- 1910 — Eloy Fernández Caravera, *Telva*.
— Emilio Robles Muñiz, *Secadiella, Mal de cañaes*.
- 1912 — Eloy Fernández Caravera, *El gallu de la quintana*.
— Baldomero Fernández, *Un día en Uvieu*.
— José García Peláez, *El díañu los microbios*.
— Emilio Robles Muñiz, *El tratu de Quicón el magüetu*.
- 1913 — F. Fernández Rosete, *La Emigración*.
- 1914 — José Manuel García González, «Marcos del Tor-niello», *Colasón de la pata gorda*.
- 1915 — José Martín Fernández y Antonio M.^a Valdés, *El llibriquín del señor Cura*.
— Emilio Robles Muñiz, *La herencia de Pepín*.
- 1916 — Eloy Fernández Caravera, *Rosina*.
— Emilio Robles Muñiz, *Na quintana*.

¹⁰ J. Francos Rodríguez: «El Teatro Asturiano (Razones de su existencia)». En *Rev. Asturias* del Centro Asturiano de Madrid, octubre 1913.

- 1917 — Pedro González Ludeña, *Cruz Roxa*.
- 1919 — Emilio Robles Muñiz, *La Sosiega, El Filandón, Los rapazos cantariegos*.
- 1924 — Fabriciano González García, «Fabricio», *El Gallu de Navidá*.
- 1926 — Pedro González Ludeña, *Toes terciaries*.
— Agustín de la Villa, *La Santa Compañía*.
- 1927 — Emilio Palacios, *Bartuelu va pa l'Habana*.
— Emilio Robles Muñiz, *El amor de Gorín*.

Igualmente entre 1920-1930 fueron estrenadas por la Compañía Asturiana las obras:

- *Sindo el Curru, Los amores de Ximielga, El tramposu*, de Eladio Verde.
- *Después de vieyos gaiteros*, de Eloy Fernández Caravera.
- *Los del sábanu o no hay pueblu como esti*, de Emilio Palacios y León Castillo.

No obstante no poseemos la fecha exacta de su estreno.

- 1932 — Paulino Hevia Bango, *Xuan el xastre*.
- 1935 — Emilio Robles Muñiz, *La Esfoyaza, Al sonar de la salguera*.

Al lado de estas piezas publicadas o estrenadas existieron otras muchas, como las de José García Peláez por ejemplo, que permanecieron inéditas.

A la sombra de este grupo de autores surgen compañías teatrales de vida más o menos efímera y cuyo objetivo principal es representar este tipo de obras; destacan:

- El grupo «El Arte» que entre otras piezas estrena en el año 1912 la de José García Peláez *El díañu los microbios*.
- El grupo «El Vergel» que se inicia de la mano de Emilio Robles, «Pachín de Melás», en torno al año 1910, como coro, pasando poco después a realizar representaciones teatrales.

- La Compañía Asturiana, el más importante de todos los grupos que se consolida en torno al año 1915 bajo la dirección de Isidro Carballido. Será, principalmente, esta compañía la que lleve por toda Asturias y parte de España las principales muestras del teatro regional.

Para contribuir aún más a estos momentos de apogeo se crea en el año 1916, por el Club Náutico de Salinas, un premio destinado a fomentar el teatro asturiano de la naturaleza; teatro que perseguía las representaciones al aire libre como marco idóneo para representar los tipos y ambientes regionales.

Sin embargo la reiteración en los mismos asuntos, temas y tipología, etc., da como resultado el agotamiento casi total de la empresa, iniciada a comienzos de siglo, en torno a los años treinta. La falta de inspiración e imaginación, el reduccionismo que imponen a sus obras son criticados desde la prensa regional por un Joaquín A. Bonet ¹¹, o por «Marcos de Obregón» ¹², que ya en 1921 preveía que un teatro de tan cortos vuelos:

«es natural... que fracasen o por lo menos no traspasen el límite de la tierra nativa».

El mismo Emilio Robles, celebrado autor en lengua asturiana, reconoce en las notas preliminares a la obra *Los bobos de Con*, compuesta sobre el año 1936, que:

«En escribir se buscó el éxito, y de nada o casi nada estudio. Los artistas aficionados se hicieron a esto también; los literatos se retiraron de cultivar todo sentimiento astur y dejaron de hacer» ¹³.

Al término de la guerra civil vuelve a renacer un movimiento teatral en lengua vernácula que viene a ser un remedo del que aquí hemos historiado; mas hablar de este último ya no es objetivo del presente trabajo.

¹¹ Joaquín A. Bonet; «En torno al teatro asturiano». En *La Prensa*, 8 de agosto de 1926.

¹² «Marcos de Obregón»; «Sobre el teatro asturiano». En *El Comercio*, 8 de febrero de 1921.

¹³ Referencia tomada de Patricio Adúriz. Op. cit.

II) 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: 1.º el autor, 2.º los intérpretes, 3.º el público.

II.1.—*El Autor como creador de un texto literario.*

Los autores que constituyen la nómina del llamado teatro regional no parten de cero para la composición de los textos dramáticos, sino que existe una herencia cultural con unos antecedentes remotos y unos antecedentes próximos o inmediatos:

A) *Antecedentes remotos*

Los antecedentes remotos del teatro que estudiamos son:

- Breves piezas teatrales escritas en lengua asturiana y que por medio de la difusión oral o escrita llegaron a ser conocidas por los escritores de comienzos del siglo XX. Entre éstas estarían las mencionadas al comienzo de este trabajo (*El ensalmador*, de Marirreguera, etc.).
- Formas de expresión literaria tales como el diálogo y el monólogo, que fueron y son de uso constante en la literatura en lengua asturiana, desde el momento mismo en que existe constancia escrita de su aparición. Formas éstas que, según Xuan X. Sánchez Vicente¹⁴, parecen «indicar ya la intención de la propagación oral del testu..., onde el testu semeyaría —polo tantu facilitaría— la relación ente el lletor (o recitaor) y oyen-

te», y que, nos permitimos añadir, de alguna forma guardan una vinculación expresiva con el teatro, ya que en ellas se simula la presencia inmediata de los actores del relato y se realiza una caracterización directa de unos personajes por medio de sus palabras, pudiendo fácilmente escenificar un diálogo o un monólogo aunque estos carezcan de acción dramática.

No es extraño, pues, que estas formas hayan influido en unas piezas teatrales que iban poco más allá del sainete, el entremés o el cuadro escénico.

B) *Antecedentes próximos*

— *Internos*: La eclosión teatral en lengua asturiana que tiene lugar a fines del siglo XIX y de la que ya hemos hablado con anterioridad.

— *Externos*: Las coordenadas que dominan el panorama teatral español en los años finales del siglo XIX y primeros del XX.

Asturias y su realidad cultural no viven tan alejadas del Centro como, a veces, se piensa. Las corrientes, las modas y las tendencias que triunfan en la capital de España penetran y se imponen tras las pertinentes adaptaciones, a la realidad regional. El teatro no es una excepción, máxime cuando la tradición teatral en bable tiene puntos de coincidencia con los gustos dominantes en el momento. El carácter cómico-satírico del entremés de Marirreguera, el costumbrismo de *Andrésín el de Raíces* de Fernando Fernández Santa Eulalia, *El Camberu en sin les truches*, etc., están en línea con las obras de los Quintero, Arniches y otros.

El triunfo en la escena asturiana de «Pachín de Melás», Baldomero Fernández, «Marcos del Torniello», Fabriciano González García... con obras folkloristas en las que se elude y olvida toda realidad regional que no esté enmarcada en el ambiente ruralista es una consecuencia, en parte, del triunfo, en Madrid, de los Ramos Carrión, Vital Aza, Ricardo de la Vega, López Silva...; así como el apogeo de la zarzuela localista (*El Filandón*, *La Llanisca*, *Flor de pumar*, *La Esfoyeta*) es también, en cierto modo, el resultado

¹⁴ Sánchez Vicente, Xuan; Op. cit.

del éxito alcanzado por *La Revoltosa*, *El rey que rabió*, *La verbena de la paloma*.

La categorización de los patrones literarios heredados junto con determinados intereses de clase va a dar lugar a la concreción de un corpus ideológico-estético¹⁵, el cual unido al prestigio alcanzado entre el público por determinadas corrientes literarias externas funcionará como elemento mediatizador dentro del proceso de creación de un Teatro Regional, orientándolo en un determinado sentido y dotándolo de las siguientes características:

- *Teatro costumbrista de ámbito rural*: 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. Se intentó hacer cristalizar un teatro asturiano, tomando como base «Las ráfagas de la vida campesina con sus ferias y sus mercados, sus fiestas titulares y sus clásicas romerías, sus sencillas costumbres y sus rudas faenas, tiernos idilios que guardan en su seno esas agrestes montañas que nos rodean, o que se esconden en las ignoradas playas de nuestras costas»¹⁶.

Ni Pedro Granda, ni sus voceros madrileños «Caramanchel», José Francés y Francos Rodríguez supieron darse cuenta que el costumbrismo chabacano y manido, populachero y, a veces, sentimentaloides que propugnaban, no podía menos que provocar rechazos en el interior de la región e ignorancia en el resto. Tomemos, si no, como ejemplo, las palabras de Joaquín A. Bonet¹⁷: «Muchas veces nos hemos preguntado si será posible desplazar el llamado teatro asturiano de la órbita de rusticidad y baja categoría espiritual en que está confinado desde su aparición. Antes de contestarnos hemos vacilado un poco... Y es que en cada comedia, sainete, boce-

to, esquema que van saliendo, vemos reiterada esa inclinación a mantenerlo dentro del ambiente de campo y montaña, sin que una nueva topografía o medio se ofrezca a la actuación de los personajes».

El abuso tópico de los ambientes típicos y la carencia de una acción dramática consistente contribuyeron al agotamiento y muerte, como ya dijimos, de esta experiencia.

- *Teatro con caracteres melodramáticos*: El melodrama neorromántico, que había tenido su momento culminante en España con la figura de Echegaray, deja sentir su influencia y así aparecen determinadas obras como *Venta quita renta* y *¡A l'Habana!* de José G. Peláez, o *El Tíu Xuan* de Fernández Rosete que sin caer en el ripio ni en la altisonancia enfática, abusan del sentimentalismo en la presentación de los personajes y llevan, a veces, a extremos ridículos, superficiales y vacíos la pasión de los mismos en busca de una tensión dramática que no son capaces de hallar por otros medios; o con el fin, y este es el caso de Fernández Rosete, de hacer más patente el discurso moralizante contenido en la obra.
- *Teatro no convencional*: Los autores teatrales en lengua asturiana no supieron darse cuenta de la importancia del convencionalismo en el teatro, se mantuvieron afeerrados a un realismo naturalista estrecho, ignorando que el convencionalismo es un elemento base en el juego teatral en el que acepta participar el espectador y que el autor impone. Estaban muy lejos de la consideración del teatro como un espejo deformante que, en ocasiones, atenta contra la propia realidad; de ahí que se intentaran representar obras al aire libre para darles un mayor verismo, o que se presentara a los señoritos hablando en castellano. Cayeron en contradicciones notables al someterse en sus obras a las reglas convencionales que impone la escenografía y al intentar, a la vez, ser reflejo fidedigno de parcelas típicas de la realidad.
- *Teatro diglósico*: Los propios planteamientos teóricos sobre los que se intentaba levantar el proyecto de teatro

¹⁵ Ramos Corrada, Miguel; *Sociedad y literatura bable (1839-1936)*, Silverio Cañada Edit., Xixón 1892.

¹⁶ «Laboremos por el teatro regional». En *El Comercio*, 5 de noviembre de 1907.

¹⁷ Joaquín A. Bonet; «En torno al...». Art. cit.

regional están infectados de ideas diglósicas y prejuicios lingüísticos hacia el bable; por ello relegan la lengua asturiana a un segundo término, tal y como se puede percibir en las siguientes palabras de José Francés, pronunciadas con motivo de su conferencia en el Centro Asturiano de Madrid en junio de 1909: «Sin embargo los organizadores del teatro asturiano no se han de limitar, como los de otros teatros regionales, a las obras en dialecto, sino que al lado de las producciones escritas en bable figurarán aquellas que, aún siendo de autores castellanos y en castellano dialogadas, reflejen algunos de los infinitos aspectos de la vida asturiana». En el mismo lugar y con idénticas intenciones se manifiesta, en octubre de 1913, J. Francos Rodríguez, el cual además pretende reducir el bable al espacio de lo lírico y sentimental:

«La característica de la literatura asturiana es ésta: servir de un modo principal para la manifestación de afectos dulces».

A pesar de las características expuestas algún que otro autor, entre los que sobresale, una vez más, José G. Peláez, logra romper, si bien tímidamente con alguna de las mismas; ya sea dando una mayor importancia al uso de la lengua asturiana, haciendo que el elemento dramático juegue un papel decisivo en el desarrollo de la acción, o empleando de un modelo acertado y clásico el enredo en el planteamiento y desarrollo de las piezas teatrales.

II.2.—*Los Intérpretes*

Como ya hemos dicho, existieron grupos teatrales en nuestra región; hemos citado en concreto tres. La investigación en este terreno no ha avanzado mucho y se impone un trabajo concienzudo en torno a la existencia de estos y otros grupos si se quiere tener un conocimiento acertado acerca del teatro regional.

Parece que la mayoría de los grupos no eran profesionales, sino aficionados y que no disponían de medios ni locales para ensayar o estrenar; sólo la Compañía Asturiana tuvo un cierto aire de profesionalidad.

Abundaban, al menos así consta en la prensa regional, los actores y actrices con afición, pero debía de resultar difícil, como bien señala «Marcos de Obregón» en «Sobre el teatro asturiano», *El Comercio*, 8 de febrero de 1921, «reunir una buena compañía que sepa dar su debida entonación y todo su característico acento a una obra de esta índole, aquí en Madrid apenas se pueden acusar los esfuerzos que para la creación de ese teatro hacen algunos hombres entusiastas».

II.3.—*El Público*

Al igual que en el apartado anterior, se carece de los estudios sociológicos adecuados que nos permitan conocer la asistencia de público y el tipo de éste en los espectáculos teatrales del primer cuarto del siglo XX. Sólo tenemos noticias aisladas de las cuales es difícil deducir una valoración objetiva y científica.

A fines del XIX, según las referencias existentes, parece ser que el público acudía a los teatros más para fisgonear a su vecino que para prestar atención a lo que sucedía en la escena, al menos así nos lo pinta Clarín en *La Regenta*:

«En opinión de la dama vetustense, en general, el arte dramático es un pretexto para pasar tres horas cada dos noches observando los trapos y los trapicheos de sus vecinas y amigas...»

«Al considerar esta mala suerte de las compañías dramáticas en Vetusta, podría creerse que el vencidario no amaba la escena, y así es en general, pero no faltan clases enteras, la de los mancebos de tienda, la de los cajistas, por ejemplo, que cultivan en teatros caseros el difícil arte de Talía...»

El teatro costumbrista en lengua asturiana, a pesar de las consideraciones de Clarín, parece ser que gozó de una fervorosa acogida por parte del público, un público, quizá, más variopinto y popular, que llenaba teatros como el Jovellanos, Dindurra; y acogía con entusiasmo los estrenos que realizaba la Compañía Asturiana¹⁸.

¹⁸. Colestes Delestal, Agustín; «Acerca de la Compañía Asturiana». En *I Asamblea Regional del Bable*, Madrid 1980.