

LA PIEZA BREVE COMO GÉNERO TEATRAL Y SU PRESENCIA EN LA ESCENA DE FINALES DEL SIGLO XIX A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE *FLORES AZULES*

Sergio Suárez-Ramírez

Facultad de Educación Soria, Universidad de Valladolid

sergio.suarez@uva.es

Ángel Suárez Muñoz

Facultad de Educación Badajoz, Universidad de Extremadura

asuarezmunoz@gmail.com

THE SHORT PIECE AS A THEATER GENRE AND ITS PRESENCE IN THE SCENE OF THE END OF THE 19TH CENTURY THROUGH THE ANALYSIS OF *FLORES AZULES*

Fecha de recepción: 9.08.2020 / Fecha de aceptación: 18.02.2021

Tonos Digital, 40, 2021 (I)

RESUMEN:

El esplendor adquirido por el teatro español durante la segunda mitad del siglo XIX está fuera de dudas. Tal fue la importancia y repercusiones de este teatro que muchos géneros fueron evolucionando y adaptándose. En este teatro cobraron especial relevancia las obras menores, cortas, de apenas un acto, que servían de enlace en las funciones entre obras mayores (dramas, comedias, zarzuelas u óperas). Obras que acabaron predominando en la mayoría de las funciones celebradas.

Gracias a estas obras cortas se dieron a conocer muchos autores. En muchos casos fueron autores locales, conocidos en círculos reducidos de ciudades o provincias. En algunos casos alcanzaron un reconocimiento mayor.

El rastreo documental en archivos y prensa de la época, así como la cesión de una copia impresa de la obra por familiares del autor, han permitido rescatar del olvido esta pieza que, a pesar de haber sido representada en Madrid, no figura en los catálogos existentes, como los editados por la Fundación Juan March, imprescindibles para adentrarse en la vida teatral del siglo XIX.

Resaltar el valor de estas obras menores y su contribución al florecimiento y auge del teatro como foco de cultura y llamar la atención sobre autores teatrales desconocidos, ausentes de los catálogos oficiales y del reconocimiento de la crítica, centran este trabajo.

Palabras claves: Teatro, dramaturgos, siglo XIX, prensa, análisis literario

ABSTRACT:

The splendor acquired by the Spanish theater during the second half of the 19th century is beyond doubt. Such was the importance and repercussions of this theater that many genres evolved and adapted. In this theater, the minor, short plays of just one act, which served as a link in the functions between major works (dramas, comedies, operettas or operas). Works that ended up prevailing in most of the performed functions.

Thanks to these short works many authors became known. In many cases they were local authors, known in small circles of cities or provinces. In some cases they achieved greater recognition.

The documentary tracking in archives and the press of the time, as well as the transfer of a printed copy of the work by relatives of the author, have made it possible to rescue from oblivion this piece that, despite having been represented in Madrid, does not appear in the catalogs existing ones, such as those published by the Juan March Foundation, essential for entering the theatrical life of the 19th century.

Highlighting the value of these minor works and their contribution to the flourishing and rise of the theater as a focus of culture and drawing attention to unknown theatrical authors, absent from official catalogs and from critical recognition, focus this work.

Keywords: Theater, playwrights, 19th century, press, literary analysis

EL TEATRO DEL SIGLO XIX: GÉNEROS Y OBRAS

Durante el siglo XIX se registra un considerable aumento en la afición por el espectáculo teatral, ya de por sí tradicional en nuestro país, con una afluencia casi diaria y constante, y con una proyección social sin precedentes, ya que el teatro se convierte en punto de encuentro social, comentándose todo lo que ocurre en él (Díaz Plaja, 1952).

Además, la afición por el teatro no se limita sólo a verlo, sino que gusta practicarlo. Surge el teatro hecho por aficionados, que se sirven de un local alquilado para la ocasión en el que representar la obra preparada. Botrel (1977: 385) ha insistido en el carácter popular que el teatro llegó a tener, convertido en el medio de comunicación social más extendido. Resalta el número tan considerable de teatros o asociaciones de aficionados activas a finales de siglo situados, la mayoría, fuera de las capitales de provincia. Asimismo, destaca que muchas compañías profesionales representasen en pueblos e, incluso, que en estos pequeños núcleos de población existiesen grupos de aficionados con la capacidad de ayudar a la compañía profesional, que les visitaba, en sus representaciones. Remata su argumentación con esta observación: *"Pero la mera existencia en aldeas, a menudo muy perdidas, de locales adecuados para representaciones teatrales, a veces, cedidos gratuitamente por sus dueños... indica la presencia de una afición, de una demanda..."*

Freire (1996: 5) ha resaltado la 'tradición' que supone este teatro de aficionados en la escena española;

desde bien pronto fue una práctica corriente la de las representaciones privadas, o para un público restringido. Ya se tratara de funciones en palacio, de las que tenemos bastantes noticias en los Siglos de Oro, especialmente en el reinado de Felipe IV, ya fueran las que tenían lugar en los colegios -Ignacio Elizalde ha estudiado el teatro jesuítico-, o en los mismísimos conventos -sobre esto hay anécdotas muy expresivas-, el caso es que las funciones teatrales privadas se han dado siempre en nuestro país.

Surgen en las ciudades grupos de aficionados, paralelamente a las compañías profesionales, que, con el correr del tiempo, alcanzaron épocas de enorme auge. Para Grau Sanz (1958: 28):

Las primeras noticias que poseemos de este teatro no profesional, se remontan a las postrimerías del siglo XVI y hacen referencia a las representaciones escénicas realizadas por los novicios y legos de algunos conventos, tales como el Parral, y por los estudiantes del colegio de la Compañía de Jesús... En el siglo XVIII la costumbre de hacer representaciones teatrales se había extendido también a

algunas escuelas públicas de la ciudad, cuyos colegiales, en coyunturas señaladas, ponían en escena obras a propósito, utilizando los mismos patios y locales de teatro que a la sazón se empleaban para el teatro público. Y, ya en el siglo XIX, la aparición de las Sociedades de recreo dio un gran impulso al teatro de aficionados, pues en las mismas se constituyeron grupos escénicos que, con cierta frecuencia, cultivaron el teatro en los propios domicilios sociales.

Poco a poco, gracias sobre todo a la labor realizada por el Seminario de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Seliten@t) de la UNED, se han ido conociendo datos de la vida teatral española del siglo XIX. Las investigaciones y tesis de doctorado promovidas desde dicho Seminario han permitido descubrir cómo todos los rincones del país estuvieron impregnados de esta rica vida escénica: De Quirós Mateos (1994), Suárez Muñoz (1995), López Cabrera (1995), Torres Lara (1996), Ruibal Outes (1998), Fernández García (1998), Cortés Ibáñez (1999), Ocampo Vigo (2002), Benito Argáiz (2003), Cervelló Español (2009), Álvarez Hortigosa (2009), Sánchez Rebanal (2014), Sancha Fernández (2015). Este panorama se completa con otras investigaciones en la misma dirección: Mas i Vives (1986), Radigales y Babí (1998) o Gutiérrez Sebastián (2012). De esa manera, han llegado hasta nosotros pormenores, curiosidades y certezas sobre las representaciones escénicas verificadas en Albacete, Ávila, Badajoz, Barcelona, Ferrol, Jerez de la Frontera, Las Palmas de Gran Canaria, León, Logroño, Madrid, Mallorca, Pontevedra, Santander o Toledo. Y lo que queda por hacer.

No obstante, como parece lógico, la capital de la nación concentraba la mayor parte de la actividad. El resto de las provincias se surtía de las novedades de la corte y de algunos intentos propiciados por aficionados de cada localidad. Si hacemos caso de la trayectoria teatral que ofrece la capital del país, se puede afirmar que:

... Los gobiernos españoles sometieron al teatro, según fuera la política reinante, al sistema preventivo unas veces, al represivo otras. En algunos periodos le abandonaron a la más omnímoda libertad. Pero no pasaron de aquí... no escasearon los planes y proposiciones, más o menos discutibles ... lo que faltó fue inteligencia y actividad para elegirlos y ejecutarlos. De modo que el teatro siguió y sigue siendo en España espectáculo pura y exclusivamente popular, recibiendo siempre el impulso de abajo, sin que haya tenido refugio alguno... (Yxart, 1987: 105-108).

Las obras solían figurar en cartel muy poco tiempo: entre tres y cinco representaciones. En cambio, los grandes títulos llegaban a mantenerse quince días e incluso un mes, con reposiciones a lo largo de la temporada. Como sistema de pago

por los derechos de autor había dos posibilidades: una cuota por adquirir la obra y un porcentaje por cada representación; o la contratación por la empresa de un autor dramático para que le escribiera las obras a cambio de un salario mensual.

Sin contar los problemas con los que se tropezaba un autor dramático, referido a la censura, una vez que tenía escrita la obra debía conseguir que fuera admitida por algún empresario y a cambio de una cantidad de dinero pasaba a ser el propietario de esa obra. También podía el autor recurrir a colocar su obra en manos de una editorial, denominadas galerías. En este caso el autor percibía una cantidad por su obra, mientras el editor la cedía a determinadas compañías para su representación, cobrando un porcentaje por el número de veces que había sido escenificada.

Como es fácil deducir, ambos sistemas dejaban en clara desventaja los intereses de los escritores, produciéndose muchos abusos, lo que les hizo unirse para hacer de su defensa causa común.

Un autor de una obra con tres actos solía percibir un porcentaje sobre la recaudación situado en torno al 8%. Los intereses de muchos autores fueron defendidos por la Sociedad de Autores Dramáticos, creada al efecto. Su propuesta consistió en establecer cuotas mínimas para las primeras representaciones y más altas para las sucesivas, con lo que, de alguna manera, se animaba a las compañías a incluir en su repertorio obras muy variadas. Sin embargo, hasta la creación de esta Sociedad por Hartzenbusch en 1847, los derechos de autor no fueron tenidos en consideración para nada.

Desde el mismo momento que un autor vendía su obra a un empresario, a una compañía o al editor, hacía pública renuncia a cualquier pretensión posterior sobre los beneficios que pudiera reportar. Se ha llegado a decir que un autor debía escribir una decena de obras al año, para poder ganar lo mismo que un primer actor.

Si precaria era la situación económica de los autores, como ya hemos apuntado, no menos lamentable era su consideración social. De ahí que la mayoría de ellos prefirieran mantenerse en el más absoluto anonimato, por lo menos hasta conocer si su obra gustaba. En los carteles no se especificaba el nombre del autor, además de lo anterior, porque no interesaba al público. Conocido es que el primer autor que se anunció en un cartel fue José Zorrilla, a petición del propietario, consciente de la ventaja que ello le reportaría a su empresa.

La ley de la Propiedad Intelectual 1879-1880 permitió un mayor control de los autores sobre sus obras, estableciendo unos derechos de representación más estrictos, indicándose, además, cómo debían ser respetados. La aplicación de esta ley permitió mejorar las condiciones de vida de los autores dramáticos, sobre todo de aquellos que habían alcanzado cierto éxito y sus obras aparecían en varios carteles.

La enorme cantidad de obras teatrales que conforman el panorama escénico del siglo XIX hace muy complicada su clasificación en géneros, no por el número en sí, sino por la escasa, por no decir nula, unidad de criterios entre los propios dramaturgos a la hora de denominar sus obras.

García Lorenzo (1967: 191), cuando insiste precisamente en esta anarquía de la que hacen gala los autores, curiosamente los de más escasa calidad y producción, aunque extensivo a muchos de los considerados tradicionales y más sobresalientes, comenta:

Hasta el romanticismo inclusive, se observa un criterio, nunca excesivamente rígido, pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro postromántico, la anarquía se acentúa. Esas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas con adjetivos jocosos, mientras que lo que llamaríamos el teatro serio, (tragedia, drama, etc.), también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que observamos en el teatro cómico.

La costumbre, propia del teatro del siglo de Oro, de representar entre acto y acto una pieza cómica que entretuviera al público, mientras los actores se tomaban un descanso, se fue perdiendo a lo largo del siglo XIX, porque esas piezas se fueron generalizando y acabaron llenando por sí mismas las funciones teatrales.

AUTORES Y TEATRO DE AFICIONADOS

El término aficionado se aplica a quien tiene afición o gusto por alguna cosa y también a quien no vive profesionalmente de una actividad, aunque la practique. En términos generales, el paso de la afición a la profesionalidad indica también un proceso de perfeccionamiento, de evolución social, de mejor prestación de servicios, de mayor exigencia también en lo que se hace, así como un más alto rigor en desarrollar una actividad para la que se está capacitado o preparado.

Hay actividades que en sus orígenes fueron realizadas por aficionados y con el tiempo se transformaron en profesiones con las que se podía obtener un estatus

social. Y, como es habitual, en ese proceso de transformación o tránsito de lo que se hace por afición a lo que se puede hacer como profesión, hay momentos de coincidencia donde, tanto una cosa (la afición) como otra (la profesión) sostienen una determinada actividad.

Una de esas actividades en las que desde siempre han estado muy presentes las aportaciones de aficionados y de profesionales es el teatro. Si nos fijamos en un periodo concreto de la historia, como es el siglo XIX, todavía destaca más esa coincidencia, porque durante esos años el teatro se va consolidando como actividad sociocultural, conviviendo el que se realiza con propuestas realizadas por aficionados y el que es ofrecido por compañías profesionales.

Ya se ha comentado la enorme difusión que tuvo el teatro durante todo el siglo XIX por toda la geografía nacional, como una actividad más llamativa, si cabe, en ciudades de provincias que en la capital. Eso hizo que estos lugares, aparte de disfrutar de los repertorios que ofrecían compañías profesionales, se entregaran a la práctica teatral a través de grupos de aficionados, modestos pero muy activos.

Gentes de diferente condición social, pudientes o humildes, asalariados o autónomos, dedicaban horas extras al ensayo y escenificación de obras teatrales con las que colmar esa afición por el teatro de su localidad. Varios de esos aficionados tuvieron el privilegio de incorporarse puntualmente al elenco de algunas compañías profesionales, que necesitaron cubrir la baja accidental de alguno de sus miembros.

La participación de aficionados en las representaciones teatrales siempre gozó del beneplácito de la prensa y la crítica de la época. Se valoraba especialmente el esfuerzo que suponía dedicar unas horas a ensayar, después de haber concluido la jornada laboral, así como representar obras los días festivos, en unas condiciones infinitamente peores que las compañías profesionales, sin preparación ni estudios por parte de los participantes y en locales no adaptados para una función teatral.

Pero la afición por el teatro no se agotó con la representación. Otros muchos aficionados se entregaron a la compleja y apasionante tarea de escribir obras, sin ser

escritores profesionales, pero contagiados de esa afición por lo teatral. También, muchos de ellos, vieron recompensados sus esfuerzos con la inclusión de sus obras en los repertorios oficiales de compañías profesionales, que más que ganancias, les reportaban un reconocimiento social, aparte de la propia satisfacción personal por el esfuerzo realizado.

Del análisis que hace Romero López (2006) comparando los resultados aportados por siete investigaciones, respecto a las obras representadas durante un mismo periodo, el comprendido entre 1850-1900, se desprende y se confirma una enorme afición teatral. También se han considerado los estudios realizados por Benito Argáiz (2003) sobre la vida escénica en Logroño, Fernández García (1998) sobre León y Álvarez Hortigosa (2009) sobre Jerez de la Frontera en ese mismo periodo de tiempo.

Se han comparado diez investigaciones en torno a las representaciones escénicas en diez ciudades distintas, repartidas a lo largo de toda la geografía nacional: Albacete, Ávila, Badajoz, Ferrol, Jerez de la Frontera, Las Palmas de Gran Canaria, León, Logroño, Pontevedra y Toledo, lo que descarta cualquier casualidad:

CIUDAD	OBRAS REPRESENTADAS
Albacete	893
Ávila	361
Badajoz:	2.824
Ferrol	1.861
Jerez de la Frontera	6.280
Las Palmas	2.216
León	877
Logroño	2.064
Pontevedra	1.652
Toledo	2.578

TABLA 1. Localidades y número de representaciones en el periodo 1850-1900. Elaboración propia

Es ese listado Badajoz figura en segundo lugar como ciudad con un mayor número de representaciones teatrales. Confirma, como se viene indicando, la enorme afición teatral a lo largo del siglo XIX, pero sobre todo en su segunda mitad.

En una ciudad de provincias, como Badajoz, entre 1860 y 1900 se tiene constancia documental de 2824 representaciones teatrales, con un aumento significativo a partir de 1887, en consonancia con el panorama teatral de la época, por cuanto los últimos quince años del siglo ven incrementarse todos los registros: representaciones, compañías, asistencia de público, títulos representados, intervención de aficionados, etc. En esos años Badajoz cuenta con una población que no supera los 27.000 habitantes.

Ese elevado número de representaciones en un periodo de cuarenta y un años arroja una media de sesenta y ocho al año, a más de una obra a la semana, lo que todavía adquiere mayor relevancia si se tiene en cuenta que la distribución de las representaciones a lo largo del año natural se hacía en tres periodos diferenciados: en uno entrarían los meses `teatrales´ por excelencia, noviembre, diciembre y enero, en los que se celebran más de la mitad de las representaciones registradas estos años; a sus extremos se situarían octubre y el binomio formado por febrero-marzo, que a modo de `llaves´ abren y cierran la temporada, respectivamente. Entre mayo y septiembre la actividad se reduce considerablemente; es entonces cuando se lleva a cabo otro tipo de espectáculos.

La gran mayoría de las funciones están fechadas (88%), lo que confirma el seguimiento que se hace del teatro y el interés por el mismo que demuestra tener la prensa de la época.

En el caso de Badajoz los días preferidos para celebrar funciones teatrales fueron los jueves y domingos, seguidos de sábados y martes. Las compañías de aficionados escogieron sábados y domingos para sus actuaciones, pues estaban integradas por trabajadores que durante los demás días de la semana debían atender sus ocupaciones laborales.

En general, tres de cada cuatro funciones fueron organizadas por compañías profesionales; el resto por los grupos de aficionados, que no es poco. En ocasiones, aunque de manera excepcional, se organizaban funciones en la que intervinieron conjuntamente artistas profesionales, que entonces actuaban en la ciudad, e integrantes de colectivos de aficionados de la localidad.

Una circunstancia que sí se repitió en Badajoz y que formaba parte de la tendencia general del país fue la preferencia por obras de un solo acto, obras cortas en definitiva. Se prefería escenificar en una misma función dos y tres obras en un acto, mejor que una sola con tres o más. Otro dato importante es el predominio de las obras escritas por autores españoles, el 90%, frente a un 9% de obras adaptadas o imitadas.

Como autores locales se han identificado, dentro del apartado de dramaturgos, a Manuel Sánchez Barriga y Soto, José Montaner y Adolfo Vargas. Como letristas sólo destaca José Montaner. Y, por último, como músico, destacó Francisco Hermida, director durante varios años del Conservatorio de la Orquesta. Algunos de ellos también destacaron como poetas, apareciendo con reiteración en las crónicas teatrales por el número de sus composiciones que fueron leídas en las funciones teatrales: Manuel Sánchez Barriga y Soto, Adolfo Vargas y Luis Moreno Torrado. No se puede olvidar que las funciones ofrecían baile a su conclusión. En los intermedios eran habituales también los bailes de corte popular y festivo, que el público solía acompañar con palmadas y otras muestras de júbilo; igualmente se cantaban canciones (predominando los fragmentos de zarzuelas) de carácter popular. Asimismo, se recitaban poesías, sobre todo, sonetos y redondillas y, finalmente, interpretaciones musicales, bien a cargo de la orquesta del Teatro o del Conservatorio, bien a cargo de agrupaciones militares o solistas, tanto de la localidad como de fuera.

Especial mención merecieron los intermedios en los que se celebraban ejercicios gimnásticos, juegos icarios, juegos orientales, suertes de prestidigitación, equilibrios, imitaciones de actores y animales o ejercicios de mazas.

UN AUTOR DE LA LOCALIDAD EN LA ESCENA NACIONAL DEL TEATRO DEL XIX

Manuel Sánchez Barriga y Soto fue un ciudadano de Badajoz que vivió durante la segunda mitad del siglo XIX y participó de manera activa en la vida escénica, que se desarrolló en la ciudad, como autor teatral y poeta. Había nacido en Burguillos del Cerro, un pueblo a unos cien kilómetros de la capital de la provincia. En esta estudió teología en el Seminario San Atón, aunque antes de acabar debió incorporarse al ejército. Acabó trabajando como funcionario de la Diputación Provincial y concluyó sus estudios de derecho en 1881. Mantuvo una intensa actividad social y cultural: participó en la redacción de varios periódicos de la época, como *La Crónica de Badajoz*, *La Crónica* y *La Nueva Crónica*. Escribió numerosas poesías, que fueron apareciendo en la prensa de la época y que se recitaban en las funciones teatrales, y varias obras de teatro que se representaron en diferentes escenarios de la localidad (*El diputado presunto*, *Matarse a tiempo* y *Flores Azules*). Esta última mereció, a juicio de una compañía teatral de la época (tal vez la dirigida por Wenceslao Bueno) que la incorporó a su repertorio, ser representada en Madrid en el Teatro Eslava en febrero de 1875.

El título de *Flores Azules* para ese juguete cómico en un acto y en verso, escrito por Sánchez Barriga y Soto, deriva de una cita que el personaje de Luis hace al final de la obra de una estrofa del poema *Las flores del Romero* de Góngora (sin citarlos expresamente). Efectivamente, en la última escena Luis, dirigiéndose a su enamorada Concha, le recita esta estrofa: "... *Por eso el poeta dijo:/ Que celos entre amantes / que se han querido bien, / hoy son flores azules, / mañana serán miel*".

Es preciso recordar que el poema de Luis de Góngora comienza así: "*Las flores del romero, / Niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel*."

Esta estrofa gongorina forma parte de la serie de romancillos-letrillas que caracterizan la composición poética de Góngora, escrita antes de 1610; obra formada por letrillas de corte popular, romances y sonetos. En estos poemas de Góngora la temática varía, aunque predominan los de temática amorosa.

El poema titulado *Las flores del romero* está constituido por dos estrofas de doce versos cada una, rematadas con un pareado a modo de estribillo. El poema se inicia con el propio estribillo precedido de otro pareado, que sirve al autor para

concretar la temática que desarrollará: el consuelo de amor para una joven (Isabel), comparado con elementos de la naturaleza (flor del romero). Los dos últimos versos de la primera estrofa y el propio estribillo constituyen la cita que el autor del juguete cómico, Sánchez-Barriga, pone en boca de su personaje Luis.

En cuanto al Teatro Eslava es preciso recordar que fue construido en 1871 por Bonifacio Eslava, hermano del músico Hilarión Eslava. En sus comienzos estuvo destinado a salón de conciertos y almacén de instrumentos musicales. En 1873 José Leyva lo arrienda y reconvierte la planta baja en un gran café, sobre el cual se construyó un teatro de dos pisos en el que se cultivaba el género atrevido, calificado entonces como subido de tono. Más tarde, Bonifacio Eslava trató de lavar la cara al local y dignificar su nombre. Es cuando comenzaron a estrenarse zarzuelas de un acto, de calidad bastante alta, y otras piezas cortas. Triunfaron obras como: *A la plaza*, *Ya somos tres*, *Torear por lo fino*, *De Cádiz al puerto*, *Cómo está la sociedad*, *Toros de puntas* y *Coro de señoras*.

Es en este periodo cuando se representó *Flores Azules*. Así, en *El Correo de España* del viernes 12 de febrero de 1875, en la sección de Espectáculos, se anunció para ese día la representación de dicha obra, que figuraba en el cartel junto a otras obras cortas. De esa misma representación se dio noticias en el mismo periódico los días 13, 14, 15, 16 y 17. Compartió cartel con las obras tituladas *La mujer de don Camilo*, *La novia de palo*, *Un desquite*, *Juan el perdío*, *Un monosílabo*, *La ilusión de un pintor*, *Vestir imágenes* y *Mi mujer y mi criado*, con las que se fue combinando los días en que se representó.

Por su parte, *La correspondencia de España*, diario y guía de Madrid, avisador noticiero, eco de la correspondencia de España también informó del estreno de la obra. En el número correspondiente al día 11 de febrero se anunció en la sección de Espectáculos, lo siguiente:

Teatro Eslava, a las ocho la comedia en un acto titulada La novia de palo, desempeñada por las señoras García y Francisconi y los señores Miguel, Mesejo y Peluzo. A las nueve la comedia nueva en un acto titulada Un desquite por la señora García y los señores Mariscal, Miguel, Peluzo, Arana y Chacel. A las diez el juguete cómico titulado Roncar despierto, desempeñada por las señoras

Francisconi y Pardo y los señores Mesejo y Obregón. A las once la primera representación del juguete cómico en un acto y en verso, titulado Flores Azules, desempeñado por las señoras García, Artigues y Francisconi y los señores Mariscal y Peluzo. Después, baile.

Por consiguiente, puede darse por seguro que *Flores Azules* se representó los días 12, 13, 14, 15, 16 y 17 ininterrumpidamente. *El Eco de España*, periódico moderado, confirmó que el día 18 ya no se representó *Flores Azules*.

La única apreciación valorativa de la obra se puede hallar en *El Imparcial*, diario liberal, que en su número del día 14 de febrero de 1875, página tres sin numerar, insertó en la sección de Espectáculos la siguiente noticia: "*En el Teatro Eslava se ha puesto en escena por primera vez una piececita titulada Flores Azules, original del poeta extremeño Sr. Sánchez Barriga, que ha obtenido buen éxito*".

Flores Azules es un juguete cómico en un acto y en verso que su autor, Manuel Sánchez-Barriga y Soto, escribió "*para que una simpática actriz luciera en las tablas, vestida de marinero, su gentil donaire*", como el propio autor señala en la edición de la obra llevada a cabo por La Minerva de D. José Fonseca e hijo de Badajoz en 1880. También confesó su autor que la idea "*nació de una broma de los amigos*", especialmente de Francisco de Paula Cacharrón, gran aficionado a la literatura desde muy joven, conocido publicista y escritor didáctico en las revistas que se publicaban en Madrid y Extremadura con estudios en prosa y composiciones poéticas. En 1870 desempeñó la cátedra de Geografía en calidad de supernumerario en el Instituto de Badajoz. Un año después fue diputado provincial y en 1873 secretario del Gobierno Civil de Toledo. Ha sido reconocido como uno de los periodistas de más prestigio en la prensa de Extremadura, "*cómplice en este desatino literario*", tal y como se refiere a él Manuel Sánchez-Barriga.

El autor del juguete cómico manifiesta también su temor a la crítica que pueda derivarse del análisis de su obra. Por eso, deja constancia de ello: "*Ahora que tengo miedo a la crítica, busco como escudo contra sus dardos el modesto, mas para mí respetable, nombre de V.*". Cierra sus notas o dedicatoria inicial con una invitación

solidaria: "*suframos juntos la pena, yo por haber escrito esta obrilla, y V. por haberme aconsejado que la escribiera*".

El argumento de *Flores Azules* no difiere nada de la simplicidad de la época, bastante apegada aún al teatro del Siglo de Oro: enredos entre enamorados, celos, equívocos y casamientos. No obstante, elementos suficientes para entretener al público y hacerle pasar una agradable velada teatral. La acción se desarrolla en Badajoz, como aclara el autor en los créditos de la obra. Luis y Concha son primos y están unidos sentimentalmente. Es Carnaval. Concha se disfraza de hombre, concretamente de marinero, para gastar una broma a una amiga. Pero, finalmente, decide presentarse así a Luis, quien cae en el engaño, surgiendo en él los celos, cuando se entera que ese `marinero´ corteja a Concha. A su vez Luis confunde a Concha, insinuándole un romance que él tiene en Sevilla, lugar donde reside, como manera de contrarrestar los celos que ella le ha provocado. En medio de esta trama aparecen sus respectivos criados: Tomasa y Crispín, que también están enamorados. Como suele suceder en tramas similares, cuando más enredada y enturbiada está la relación, se producen las aclaraciones pertinentes y todo termina de manera feliz, renovándose los compromisos sentimentales y los planes de boda.

La obra se estructura en diez escenas, más una última, a lo largo del único acto de que consta. Los cinco personajes van apareciendo en las diferentes escenas de manera muy equilibrada y estudiada, para centrar la atención del público: siempre en parejas, salvo en las escenas VIII y en la Última en las que aparecen los protagonistas principales (Luis, Concha y doña Rita, madre de esta) o todos los personajes de la obra, respectivamente.

Apenas hay asuntos trascendentes en los diálogos entre los personajes, aunque algunos llamen la atención:

1.- En la escena Primera hay una referencia a la asistencia al teatro, como acontecimiento social, que exige decoro: "*Ni que fueras al teatro*" dice doña Rita en referencia a las `tres o cuatro horas´ que lleva arreglándose y vistiéndose Concha.

2.- En la escena V se describe al `tenorio´ de la época en boca de Luis:

Tú tienes un airecillo / coquetón y varonil / que debe hacer las delicias / de las mozas de servir. / Tú serás algún Tenorio / atildado y baladí, / de esos que van por el mundo / vestidos con cierto sic; / que entre gentes de buen tono / disputan con frenesí / sobre peinados y trajes / del último figurín; / que saludan en francés / que dicen: trés bien merci; / Agapitos Cabriolas, / que de frente y de perfil, / bien mirados, tienen mucho / de mujer y de tití; / gacetas de los salones, / hombrecillos con barniz, / que al ver una señorita / vestida de moaré-antique, / se deshacen en los bailes / por hacerla vis-a- vis; / que van luego a las novenas, / si va fulana a pedir, / y echan en el azafate, / porque haga tintirintín, / un duro en medias pesetas, / buscando, al hacerlo así, / que en ellos se fijen todas, / y más Rosita Carmín, / pongo por caso, que es rica / y la quieren todos.

3.- En la escena IX el enredo entre Concha y Luis sirve para exponer dos ideas antagónicas sobre las relaciones sentimentales y los casamientos. Para Concha

Todas mis amigas son / de este mismo parecer: / un buen novio ha de tener, / cuando menos, un millón... Pues cuando alguna se casa / con un rico, siempre pasa / porque hace un buen casamiento. / Si desnudo como un palo / alguno se casa, di / ¿no oyes decir por ahí: / qué casamiento tan malo? ". A lo que Luis contrapone su otra percepción: "¡Ay, si los vieras después!; / pero tú tan solo ves / del mundo las apariencias. / Si tu vista penetrara / en esos ricos hogares, / o vieras ciertos pesares / retratados en la cara; / entonces, de eso que dices / quizás te arrepentirías; / entonces, ¡ah! no dirías / que son los ricos felices. / ¿Quién sabe si esa impaciencia / por divertirse y gozar / es por no poder estar / a solas con su conciencia? / Su lujo te trae sin calma, / arrebatata tus sentidos; / ¡y van tanto bien vestidos / que llevan desnuda el alma !

4.- En las escenas III y X el autor aprovecha las conversaciones que mantienen Tomasa y Crispín para caracterizar la condición humilde de este último, también su origen andaluz; para ello, emplea expresiones vulgares: `jecha´, `he venío... to er camino´, `salú´, `mare´, `probe´, `sirguero´. `jagas´, `ruinseñor´, `incomóas´, `implomasia´, `vorvió´, `suplisio´, `avío´, `jaser er primo´, aparte de su seseo característico.

Tampoco la construcción métrica de la obra llama la atención, aunque sí se presta a algún comentario. Hay a lo largo de todo el juguete tres estrofas que sirven

para construir los diálogos: la redondilla, la copla y una seguidilla con bordón que cierra la obra. Todas son estrofas que utilizan versos de arte menor: en octosílabo las dos primeras y heptasílabos y pentasílabos la última. Mientras que la redondilla y la copla son estrofas con cuatro versos, la seguidilla con bordón es una estrofa de siete versos. Coplas, redondillas y seguidillas mantienen una estrecha relación; no el balde las dos últimas se consideran modalidades dentro del arte menor de las primeras.

El uso de estas estrofas también puede vincularse al carácter e intención popular de esta composición. No se puede ignorar que la métrica y las fórmulas características de la copla la emparentan con el romance, un género muy popular en la literatura española. El lenguaje de las coplas es coloquial y directo.

Para Josa (2006: 369), al referirse a la seguidilla, alude a los estudios de Pastor (1998):

la seguidilla fue muy cantada y bailada por toda la sociedad de la España de Cervantes, hasta el extremo de alcanzar un afianzamiento estético, unos rasgos estilísticos que perduran aún en nuestros días, y que se dejan sentir en las manifestaciones poéticas de los diferentes pueblos de habla hispana.

Respecto a las redondillas, se considera que fue su gran facilidad para ser pronunciada en espacios públicos lo que las volvió tan populares. Esto las convirtió en unas estructuras idóneas para composiciones como los juglares. La gran facilidad de nuestro idioma para adaptarse a este tipo de rima, las volvió sumamente eficaces para las creaciones populares. En cuanto a la copla, ya se ha dicho, deriva de la tradición popular anónima.

Es cierto que sorprende la construcción métrica de la obra, en relación a la combinación de las estrofas de las que se ha hablado. Las escenas primera y segunda están construidas con estrofas de cuatro versos octosílabos y rima consonante (redondillas, a-b-b-a); a partir de la tercera estrofa y a lo largo de toda la obra se suceden las estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en lo pares (coplas, -a-a). La obra, como se ha comentado, se cierra con una seguidilla con bordón, cuando Concha, la protagonista, se dirige al público, solicitando su aplauso.

Por su parte, la escenografía es muy sencilla: *“Sala decentemente amueblada. Puerta al fondo, dos laterales a la derecha del espectador y una a la izquierda. Una mesa a cada uno de los lados de la puerta del fondo y en la mesa de la derecha un espejo grande con dos candelabros. Un velador con recado de escribir. Es de noche.”*, tal y como se señala al iniciarse la obra.

No falta el recurso escénico de hacer participar al público. Aparte de numerosas acotaciones que hacen los personajes a lo largo de la obra, en actitud cómplice con el mismo, al final de la obra Concha cierra la representación, dirigiéndose al público con estas palabras: *“Sobre ese mismo tema, / y en poco tiempo, / este pobre juguete / su autor ha hecho. / Si os ha gustado, / que lo digan ahora / vuestros aplausos.”*.

Esta obra fue representada por vez primera en Badajoz, la ciudad de residencia de su autor, concretamente el 11 de febrero de 1873 por la compañía que dirigía Sebastián Vechio. Por entonces el teatro que funcionaba en la localidad era el conocido como Teatros Principal o Teatro del Campo de San Juan, denominación que hacía referencia a su importancia o a su emplazamiento, respectivamente. Dos años después, como ya se ha comentado, fue representada en Madrid, alcanzando fama y notoriedad con ello, no solo su autor, sino toda la afición teatral de la que hizo gala una ciudad de poco más de veinticinco mil habitantes por aquel entonces.

No se tienen noticias de que se representara en otros teatros, aparte del Eslava de Madrid; al menos, es lo que se puede deducir de los estudios realizados hasta la fecha.

Tampoco sabemos con certeza si Manuel Sánchez-Barriga y Soto, cuando declara que ha compuesto la obra *“para que una simpática actriz luciera en las tablas... su gentil donaire”* se está refiriendo a la actriz Mercedes García, que interpretó en Madrid el papel de Concha, o lo hace de manera impersonal para cualquier actriz que se atreva a encarnar el personaje. Cuando la obra se representó en Badajoz no se dio a conocer por la prensa quiénes desempeñaron los papeles en la misma.

Apenas se conocen detalles de las actrices y actores que el autor menciona en la edición de la obra que se comenta. De quien más se sabe es de Francisco Peluzzo, que interpretó el papel de Crispín en *Flores Azules*. Es razonable afirmar que se trata del mismo actor que actuó en Toledo en 1880, formando parte de la compañía de Vicente Jordán (en la que figuraba también Dolores Francesconi, que había desempeñado el papel de Tomasa); en Cartagena en 1883 (febrero), como integrante de la compañía de Leopoldo Burón; en Jerez de la Frontera ese mismo año, como integrante de dos compañías, la de Enrique F. de Jaúregui (del 13 al 16 de abril) y la del propio Leopoldo Burón (del 28 de abril al 20 de mayo); en Valladolid en 1886, dentro de la compañía de Wenceslao Bueno; en Badajoz, donde volvió en 1890 integrando también la compañía de Wenceslao Bueno; en Pontevedra en 1892, como integrante de la compañía dirigida por Emilio Villegas; en Santander en 1895 y en Las Palmas de Gran Canaria en 1897 con la compañía de Wenceslao Bueno o en Ávila en 1898, formando parte de la compañía de José Domínguez.

De los demás, apenas nada.

CONCLUSIONES

A raíz de los datos aportados y comentados no cabe duda alguna de la importancia del teatro para la vida social y cultural durante el siglo XIX. Así lo confirman la documentación existente y las investigaciones minuciosas llevadas a cabo en diferentes localidades de la geografía nacional.

La vida escénica fue sostenida por las compañías profesionales que se prodigaron en esa centuria y por la implicación de aficionados de cada localidad, que acabaron siendo un elemento amplificador de la afición por el teatro.

Los aficionados no solo participaron en las representaciones de las obras, sino que en todas las localidades de las que hay datos contrastados, también se aventuraron a escribirlas. La mayoría quedó limitada al ámbito local, pero algunas merecieron un reconocimiento mayor y llegaron a ser representadas en la capital, Madrid.

Ese fue el caso de *Flores Azules*, una obra menor en un acto, escrita por Manuel Sánchez Barriga y Soto, un empleado de la Diputación, pero aficionado a la poesía y al teatro y con notables cualidades para la escritura.

El análisis de esa obra permite, además, caracterizar el tipo de teatro que gustaba al público decimonónico, sobre todo a medida que fue avanzando el siglo y antes de que la escena teatral acabara siendo monopolizada por la zarzuela, adaptación española de la ópera italiana.

Obras cortas con un acto que fueron propiciando el que luego se conocerá como teatro por horas, que permitía la representación de varias de ellas en una misma función, dando variedad a las funciones y logrando el principal objetivo del teatro en esta época (en realidad, el de todas las épocas): lograr la diversión del público en un periodo de la historia en el que escaseaban los motivos para ella, convirtiendo al teatro en foco cultural y de encuentro social.

Un teatro, en definitiva, que se ve sostenido y amparado por la afición de las gentes y que supo devolver al aficionado, a través de esos autores entusiastas, al protagonismo que se habían merecido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Álvarez Hortigosa, Francisco (2009). *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de Doctorado inédita. Madrid: UNED.

Benito Argáiz, Inmaculada (2003). *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*. Logroño: Universidad de la Rioja.

Bernaldo de Quirós Mateos, José Antonio (1994). *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Tesis de Doctorado publicada en microforma por la UNED en 1994 y posteriormente como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)*. Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998.

- Botrel, Jean François (1977). "El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación". *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 381-193.
- Cervelló Español, Carlos (2009). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*. Tesis de Doctorado inédita. Madrid: UNED.
- Cortés Ibáñez, Emilia (1999). *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de Doctorado publicada en microforma por la UNED y posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999.
- Díaz Plaja, Fernando (1952). *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: Aguado.
- Fernández García, Estefanía (1998). *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX*, publicada en microforma por la UNED en 1998 y posteriormente como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*. León: Universidad, 2000.
- Freire, Ana María (1996). *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*. Madrid: Artes gráficas municipales - Área de régimen interior y personal.
- García Lorenzo, Luciano (1967). "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX". *Segismundo* 5-6, 191-199.
- Grau Sanz, Mariano (1958). "El teatro en Segovia". *Estudios Segovianos*, X, 5-98.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2012). "Retazos del teatro popular en el Santander decimonónico" en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/retazos-del-teatro-popular-en-el-santander-decimononico/html/ae4ee432-6337-46e6-9797-f4a888914279_5.html#I_0 [10/02/2020]
- Josa, Lola (2006). "La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical". En Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 369-378. Reino Unido: Cambridge.

- López Cabrera, María del Mar (1995). *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Tesis de Doctorado publicada en microforma por la UNED en 1995 y posteriormente con igual título, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- Mas i Vives, Joan (1986). *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Monstserrat.
- Ocampo Vigo, Eva (2002). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*. Madrid: UNED.
- Pastor Pérez, Lourdes (1998). «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», en Pedro M. Pinero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Fundación Machado, 1998, págs. 257-72.
- Radigales i Babí, Jaume (1998). *Els orígens del gran Teatre del Liceu (1837-1847). De la plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmonic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- Romero López, Dolores (2006). *Teatro y polisistema. (Hacia un estudio de las representaciones teatrales durante la segunda mitad del siglo XIX)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Ruibal Outes, Tomás (1998). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de Doctorado publicada en microformas por la UNED y posteriormente con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- Sancha Fernández, Eugenie (2015). *El teatro de la Comedia de Madrid (1875-1915): su historia y reconstrucción de su cartelera*. Tesis de Doctorado inédita. Madrid: UNED.
- Sánchez Rebanal, Fernando (2014). *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904*. Tesis de Doctorado inédita. Madrid: UNED.
- Sánchez.Barriga y Soto, Manuel (1880). *Flores azules*. Badajoz: La Minerva de F. Fonseca e hijo.

Suárez Muñoz, Ángel (1995). *La vida escénica en Badajoz 1860-1886*, publicada en microforma por la UNED en 1995 y posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*. Madrid: Támesis, 1997, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXVIII.

Torres Lara, Agustina (1996). *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de Doctorado inédita. Madrid: UNED.

Yxart, Josep (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.