

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA**

**MÁSTER: “FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL  
CONTEXTO EUROPEO”**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER:**

***ELEMENTOS SOCIALES Y MELODRAMÁTICOS EN EL TEATRO DE  
FRANCISCO DE VIU***

**AUTOR: Ángel Almarcha Romero**

**DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO**

**(Catedrático de Literatura Española y Director del Máster)**

**Curso Académico: 2013-2014**

## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento expreso al Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española del Departamento de Literatura y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED, como director de este Trabajo de Fin de Máster, por su dedicación, sus consejos, sus observaciones y sus sugerencias; sin todo ello este trabajo no habría sido imposible.

También quiero agradecer el apoyo de mis padres y, en especial, de Nieves, por su larga paciencia.

INTRODUCCIÓN.....	4
1. Marco general del trabajo .....	4
2. Delimitación cronológica y estructura del trabajo.....	6
CAPÍTULO I: APUNTES SOBRE EL CONTEXTO DEL TEATRO SOCIAL....	7
1. Estado de la cuestión .....	8
3. Lo social en el teatro de preguerra.....	9
3.1. Orígenes .....	9
3.1. Conceptualización .....	11
3.1. Características .....	12
3. Lo melodramático.....	16
CAPÍTULO II: VIDA Y OBRA DE FRANCISCO DE VIU .....	20
1. Estado de la cuestión sobre la vida y la obra .....	21
2. Biografía .....	23
3. Obra .....	26
3.1. Comedias originales .....	27
3.2. Traducciones y adaptaciones.....	39
3.3. Novelas.....	42
3.4. Artículos y entrevistas .....	42
3.5. Ediciones .....	43
CAPÍTULO III: LO SOCIAL Y LO MELODRAMÁTICO EN TRES OBRAS DE FRANCISCO DE VIU .....	47
1. <i>Así en la Tierra</i> ... ..	48
2. <i>Catalina María Márquez</i> .....	64
3. <i>Lo imprevisto</i> .....	82
CONCLUSIONES GENERALES .....	104
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	107

## INTRODUCCIÓN

### 1. Marco general del trabajo

A comienzos del siglo XIX irrumpe en España el teatro social, que supone una gran novedad porque rehabilita la importancia dramática del pueblo en escena y, además, con una nueva preocupación hasta ahora ignorada: la justicia social. Se considera el verdadero creador de este teatro a Joaquín Dicenta y en él participan diversos dramaturgos, entre los que destaca Francisco de Viu. La mayor parte de la crítica coincide en considerar el teatro social como aquél en el que se dramatiza la lucha de clases de una forma más o menos enmascarada; otros hablan de realidades dramáticas en que están interesados los grupos humanos, otorgando un papel secundario al tema de la lucha de clases. En cualquier caso, estamos ante una nueva tendencia que subraya el papel del pueblo en la escena y donde las diferencias entre las clases sociales están muy acentuadas.

Junto a lo social en este tipo de teatro, hay que destacar también la importancia de lo melodramático como rasgo definitorio. Así, los dramaturgos no solo tratarán de convencer racionalmente al público acerca de la bondad de ciertas ideas progresistas sino que, además, presentarán personajes y situaciones melodramáticas que apelen al sentimiento y a las emociones. Esta exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes.

Sobre las bases de esta nueva tendencia dentro del teatro, me centraré en el objeto del presente trabajo: lo social y lo melodramático en el teatro de Francisco de Viu. Tomando como referencia algunas cuestiones generales del teatro social en su contexto, trataremos de conocer la vida y la obra de don Francisco de Viu Gutiérrez, un autor que la crítica ha venido considerando como representativo de la vertiente social en el teatro. Aragonés de nacimiento y periodista de profesión, veremos cómo desde niño tuvo clara su inclinación por el género teatral, lo que le llevó a conseguir una carrera exitosa, a pesar de que murió relativamente joven, a la edad de cuarenta y nueve años. Escribió casi una veintena de comedias, muchas de las cuales contaron en su estreno con el aplauso del público español y extranjero (*Así en la Tierra...*, *El juguete Marcelino*, *Pepeles*, *Lo imprevisto*, *Catalina María Márquez...*). Asimismo, conocemos su trabajo tan admirado y respetado en el ámbito teatral de la época gracias, en buena medida, a las secciones culturales del periódico *ABC*.

Una vez trazado el perfil biográfico de nuestro autor, estudiaremos su obra completa (comedias originales, traducciones y adaptaciones, novelas, artículos y

entrevistas), aunque me detendré principalmente en sus comedias originales. Veremos cuándo fueron estrenadas, que recepción tuvieron y cuál es la trama. Toda la información relacionada con dichas obras ha sido extraída del periódico *ABC* de la época.

Finalmente, para profundizar aún más en su obra dramática, analizaré tres de las más representativas de su teatro: *Así en la Tierra...*, *Catalina María Márquez* y *Lo imprevisto*. Resulta de interés señalar que si bien la lucha de clases aparece como tema principal en *Así en la Tierra...*, pues se trata de la obra más representativa de su teatro social, otras como *Catalina María Márquez* o *Lo imprevisto* muestran distintos conflictos sociales con una intención denunciadora, sin que la lucha de clases aparezca como tema principal. En *Así en la Tierra*, encontramos un drama social andaluz, de tintes rústicos, con sus conflictos sangrientos, representativo del teatro social revolucionario. La clase obrera adquiere un gran protagonismo en defensa de sus derechos frente a la opresión a la que se hallan sometidos. Dos problemas, de extraordinario interés ambos, se abordan paralelamente en este drama: el social, la lucha entre el capital y el trabajo, planteado en los campos de Andalucía, localizándolo en los de Córdoba; y el moral, el del amor entre personas de diferente condición social.

*Catalina María Márquez* nos traslada a un escenario distinto: en un cuadro de admirable pintura andaluza –vino, coplas, mujeres, bullanga...-, se destaca la figura de la joven Catalina María Márquez, novia de Rafaelillo años atrás, pero casada por mal de amores con Juan Lucas, un hombre serio mucho mayor que ella. Vive una gran tristeza al lado de un marido al que no quiere, ya que de quien realmente está enamorada es del joven Rafaelillo. Este, joven arrogante que se lamenta de haber perdido a la que fue su novia, no duda en cantar la famosa coplilla “Catalina María Márquez, -¿cómo has tenido “való” para echarte un novio nuevo estando en el mundo yo...?” (Viu, 1928:6), con la que lanza con irónica letrilla el lamento de su despecho, algo que provoca el enfado de Juan Lucas. En esta obra no existe la llamada “lucha de clases”, aunque no faltan elementos sociales y melodramáticos que configuran en buena medida la vertiente social del teatro.

*Lo imprevisto* es quizás una de las obras que más se alejan del teatro social, pues pierden protagonismo los elementos sociales y melodramáticos y se destacan más los elementos cómicos. Los personajes de la obra traman, en el acto primero, sus proyectos, con la intervención del egoísmo o del autor. Algunos piensan realizarlos en un futuro inmediato; otros desisten definitiva y desesperadamente de su logro. La fortuna, lo imprevisto, dará al traste con todos los propósitos y cambiará las parejas o justificará de

muy diferente manera los enlaces matrimoniales. No obstante, no faltan rasgos sociales y melodramáticos que serán objeto de análisis.

## **2. Delimitación cronológica y estructura del trabajo**

El llamado teatro social se extiende desde 1895 hasta 1936, un periodo de gran inestabilidad política y económica marcado por el descontento que produce esta difícil situación entre las clases sociales del país. En este escenario el pueblo pobre y trabajador tendrá un especial protagonismo. Y el reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, de izquierda republicana, entre los cuales destaca la figura de Francisco de Viu (1883-1932), cuyas obras reflejan una preocupación por la realidad social española: la situación social injusta que vive la clase obrera, el atraso económico, el analfabetismo y la incultura, las marcadas diferencias sociales, el melodramatismo... serán temas que no faltarán en cualquier pieza que se adscribe dentro de la vertiente social del teatro.

El presente trabajo está estructurado en tres capítulos. Dedicaré el primer capítulo a presentar, además un estado de la cuestión sobre el teatro social, unas breves anotaciones sobre este tema. Analizaré, por un lado, lo social (orígenes, conceptualización y características) y, por otro lado, lo melodramático introduciendo algunas aclaraciones sobre la estética del melodrama.

En el segundo capítulo abordaré el estudio de la vida y de la obra de don Francisco de Viu. Tras un estado de la cuestión acerca del autor y de su teatro, trazaré las líneas generales de su biografía. Después, me centraré en el análisis de sus obras (comedias originales, traducciones y adaptaciones, novelas, artículos y entrevistas), así como en las diferentes ediciones que aparecieron publicadas en su momento.

Finalmente en el tercer capítulo llevaré a cabo el análisis de tres de sus obras más exitosas: *Así en la Tierra...*, *Catalina María Márquez* y *Lo imprevisto*.

Este trabajo se inserta dentro de una de las líneas (sobre la literatura española del siglo XX), llevadas a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el prof. Dr. José Romera Castillo, cuyas actividades pueden verse en la web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

## **CAPÍTULO I: APUNTES SOBRE EL CONTEXTO DEL TEATRO SOCIAL**

## 1. Estado de la cuestión

Un estudio sobre la dramaturgia de Francisco de Viu nos obliga a trazar las líneas generales de un teatro que, si bien tuvo un importante arraigo en un periodo concreto de nuestra historia reciente, ofrece una escasa bibliografía. No obstante, conocer el contexto histórico y literario del llamado “teatro social” o “teatro de la cuestión social” nos permitirá comprender mejor el trasunto de muchas de las obras de este dramaturgo. Por ello, lejos de hacer un estado de la cuestión sobre este tema, en este apartado me limitaré a hacer unas breves anotaciones, al no ser este el objeto del presente trabajo.

En general son pocos los autores que han teorizado sobre el teatro social, al margen de aquellos extranjeros que han prestado atención a este tema en el contexto de su país. Como señala Francisco García Pavón, “Ni los manuales de historia de la literatura con más autoridad han considerado con espacio mínimo la llamada literatura social en España” (García Pavón, 1962: 15). A pesar de ello, conviene destacar algunos trabajos que abordan el teatro social como objeto de estudio, de modo que para el análisis de lo social y de lo melodramático recurriré a una selecta bibliografía: Antonio Fernández Insuela, “El teatro social”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. II (2003: 2012-2017); Francisco García Pavón: *El teatro social en España* (1962); y Antonio Castellón: *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)* (1994). Este último lleva a cabo una clasificación del teatro social en dos tendencias, reformista y revolucionaria, incluyendo a Francisco de Viu dentro de la primera.

En lo que se refiere a la estética del melodrama, interesa destacar la obra de Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (1998), que abarca conceptos relacionados tanto con la práctica escénica como con la teoría y el análisis dramático, así como el diccionario en línea *Technical Theatre Glossary on the Web* (<http://www.theatrecrafts.com/glossary/glossary/.shtml>), elaborado por Primrose, de la University of Exeter, que contiene aproximadamente 1615 términos.

Para un estudio crítico relacionado con el teatro español en todas las épocas citaré dos obras importantes: de Berta Muñoz Cáliz, *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español* (2012), vols. I y II, de gran utilidad a la hora de recopilar información sobre diccionarios, enciclopedias teatrales y fuentes de información biográfica y documentación teatral; de José Romera Castillo, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011), donde se ofrecen algunas pautas de estudio del teatro en España, desde el teatro áureo hasta el de nuestros días, así como repertorios bibliográficos básicos,



sobre lo realizado en el SELITE@T, que sin duda alguna me servirán de modelo para la investigación de en este trabajo.

En el marco de la bibliografía hallada, analizaré en este primer capítulo dos elementos que perfilan en buena medida la dramaturgia de don Francisco de Viu y que nos servirán para comprender mejor las obras que después estudiaremos: lo social y lo melodramático en el contexto del teatro social de preguerra.

### **3. Lo social en el teatro de preguerra**

#### **3.1. Orígenes**

El llamado teatro social se extiende desde 1895 hasta 1936, y en él se confieren los papeles más destacados y brillantes de la representación al pueblo humilde y trabajador. Sin embargo, no se trata de una fórmula novedosa, pues en el teatro español, desde sus orígenes, el pueblo fue protagonista muy cualificado de todo tipo de producciones dramáticas, especialmente en la comedia barroca. Hagamos, pues, un breve recorrido por su historia.

En los dramaturgos del siglo XVII, el pueblo está presente en la escena y desempeña un papel brillante y dramático, pero no movido por problemas de justicia o injusticia social, sino políticos, de honor (*Peribáñez, El mejor alcalde, el rey, Fuenteovejuna, Del rey abajo ninguno*, etc.). Es un pueblo en perfecto acuerdo con un orden social establecido, y que si se revuelve y busca el amparo del rey frente a la nobleza, es por móviles políticos o de honra. Además, resulta curioso el hecho de que todas las piezas del siglo XVII con carácter social son históricas, referidas a la época que culmina con los Reyes Católicos, de liquidación del feudalismo (García Pavón, 1962: 27-32).

Frente a estas comedias que conceden cierto protagonismo al pueblo, el teatro de temática coetánea a Lope y Calderón, es decir, en sus comedias de tema actual, el elemento social dominante es el caballero, aristócrata o hidalgo; y el pueblo bajo, el villano, en forma de gracioso es ya inoperante dramáticamente. Así, a partir de aquellos dramas históricos del siglo XVII, con muy diversas salvedades, hasta finales del XIX, al pueblo no le cabe en la escena otro papel que el subalterno de gracioso.

Con la monarquía absoluta, la nobleza adquiere un mayor protagonismo y en lo social recupera toda su importancia. Ante el nuevo bloque, monarquía-nobleza, el pueblo es innecesario para unos y otros como fuerza política, y así se nos presenta en los tablados:

como elemento secundario, simplón y regocijante, ajeno a toda acción de grandes dimensiones humanas. El pueblo pierde sobre la escena su viejo empaque dramático, quedando como comparsa y coro de los aristócratas, y clase hidalga, que son los verdaderos *dramatis personae*. Durante el XVIII y el XIX, el dramaturgo continúa restando importancia al pueblo en la escena, que queda relegado, casi exclusivamente, para rellenar y amenizar con bromas y gracias la línea maestra del argumento.

Pues bien, el teatro del siglo XIX supone una gran novedad en este sentido porque, frente al papel secundario del pueblo en cualquier obra dramática de los dos siglos anteriores, el teatro social rehabilita la importancia dramática del pueblo en la escena, le confiere los mismos papeles como antaño y fija la atención en los problemas derivados del humilde; sin embargo hay una diferencia fundamental: estos problemas ya no son de honra ni solamente políticos, sino nutridos de una nueva preocupación hasta ahora ignorada: la justicia social.

No debemos ignorar tampoco que posteriormente surgirá un teatro social en España en 1949 con la aparición de Buero Vallejo. No obstante, el panorama de la literatura social en la España, después de la Guerra civil, es tan distinto al anterior, que aparentemente no parecen de la misma familia, pues han variado las circunstancias, las preocupaciones y el ambiente. Las causas de estas diferencias están, a juicio de García Pavón (García Pavón, 1962: 22), en la mente de todos. El viejo teatro social vivía y fomentaba la lucha de clases, no al servicio de la literatura, sino del partido, el sindicato o el deseo reformista del autor. Frente a este teatro social de la antigua escuela, el posterior se desarrolla en un ambiente totalmente distinto, pues la lucha de clases no existe. Una política integradora y de autoridad procura dar camino legal a las aspiraciones más justas de los trabajadores, de modo que la conciencia social llegó a todos y el capital, la aristocracia se atemperan. Así pues, en la posguerra asistimos a un teatro social que prescinde de todo acorde político y se limita a exponer unas situaciones, fruto de unas estructuras sociales incómodas, para que, sin más doctrina, el espectador deduzca por su cuenta la solución. Teatro casi costumbrista, de exposición objetiva de unos modos de vivir que, antes que exaltar al espectador, como el viejo teatro social, le hace pensar.

Una vez trazadas las líneas generales respecto a los orígenes del teatro social, a continuación me centraré en esta gran novedad del teatro, que surge a finales del siglo XIX y que se extiende hasta el inicio de la Guerra Civil.

### 3.1. Conceptualización

Torrente Ballester nos ofrece una definición aproximada del “teatro social”:

...aquel en que como concepto o como sentimiento, se dramatiza la lucha de clases de forma más o menos enmascarada, aparece a fines del siglo XIX. Joaquín Dicenta es uno de sus importantes paladines. La novedad del teatro social de Dicenta no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de derechos que suponen el movimiento proletario del siglo. El pueblo como tal siempre tuvo su puesto en la escena española, pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales (Torrente, 1968: 94).

En este sentido, la mayor parte de la crítica sostiene que el teatro de denuncia social tiene como principal representante a Joaquín Dicenta<sup>1</sup> y se sustenta en cuatro obras de carga revolucionaria variable: *Juan José* (1895), *El señor feudal* (1896), *Aurora* (1902) y *Daniel* (1907). Tanto es así que *Juan José* y *Aurora* pueden ser considerados meros melodramas en los que late, al fondo, la confrontación social entre clases, frente a *El señor Feudal* y *Daniel*, estos sí dramas sociales en el sentido estricto del término, por cuanto la denuncia explícita de injusticia que media entre estratos diversos de la sociedad soporta, de principio a fin, el conflicto dramático. Y esta denuncia social aparece acompañada del cultivo de un melodrama pasional, que se extiende a obras de algunos dramaturgos coetáneos. Junto a Joaquín Dicenta, podemos señalar otros autores y obras: *El pan del pobre* puede ser considerada sin problemas como obra plenamente social; *El pan de piedra* y *La ola gigante* de Fola, y *La tierra*, de López Pinillos. No obstante, algunos críticos como Ruiz Ramón o Rubio Jiménez consideran que la citada obra de Dicenta está lejos de ser un texto dramático que plantee la lucha de clases.

Alfonso Sastre, al referirse a los temas del teatro social, dice que “Temas rigurosamente sociales son aquellos que tratan realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos humanos” (Sastre, 1956: 126-127). Es evidente que, en este sentido, el teatro social no tiene por qué referirse solo a la lucha de clases.

Por su parte, García Pavón se refiere al teatro como aquél

que en términos corrientes, se denominaba “de la cuestión social”. A aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección (García Pavón, 1962: 18).

---

<sup>1</sup> Para conocer mejor la dramaturgia de Joaquín Dicenta puede verse la siguiente edición: DICENTA, Joaquín (1982), *Juan José*. Madrid: Cátedra. También son interesantes los siguientes estudios: BELLIIDO, Pilar (1986). “Un éxito popular del teatro a la novela: *Juan José* de Joaquín Dicenta”. *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 155-172; PERAL VEGA, Emilio Javier (2008), “Entre denuncia y melodrama: Juan José y el teatro social de Joaquín Dicenta”. *Revista de literatura*, nº 139, 67-84.

El concepto estricto o restringido de “teatro social” ha sido ampliado por la crítica a otro de límites más amplios, más reformista que revolucionario. Con el tiempo, y aunque en algún caso se defina inicialmente el teatro social en su sentido estricto, en la práctica es frecuente que bajo tal denominación los críticos acaben incluyendo también obras que se limitan a atacar ciertos defectos de la estructura social, con lo que vienen a establecer varias tendencias temáticas o intencionales más o menos críticas. Así pues, García Pavón (García Pavón, 1962) agrupa a los dramaturgos que cultivaron este tipo de teatro en diferentes tendencias. En su primer trabajo de 1962 en el que establece el canon del teatro social, por lo que se refiere a la preguerra señala una corriente de teatro social revolucionario (Galdós, Dicenta, Ángel Guimerà, José Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, José López Pinillos, Julián G. Gorkin y Francisco de Viu), y otra, más escasa, de teatro contrarrevolucionario (V. Alonso Martín, Adolfo Marsillach, P. Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández). Por su parte, Antonio Castellón (Castellón, 1994) distingue entre autores renovadores (Galdós, Clarín y Dicenta), inmovilistas (Adolfo Marsillach), reformistas (López Pinillos, Oliver, Francisco de Viu y otros) y revolucionarios (Jaime Firmat, Fola Igúrbide).

En 1916 Gómez Baquero identifica el teatro social con aquel que denuncia diversos vicios sociales. En una carga dirigida a Federico Oliver con motivo del homenaje que a este le brindan tras el éxito de su drama *El crimen de todos*, obra que se presenta como un ataque a la comprensión, incluso desde el ámbito de la justicia –el jurado popular–, hacia los crímenes pasionales:

*El crimen de todos* me ha interesado y me ha impresionado. Ha sabido usted dar forma muy elevada y artística al sentir colectivo de muchos que protestan contra la brutalidad de los llamados crímenes pasionales, contra la chulería y también contra la lenidad y la indiferencia sociales, que tolera estos casos. Su afición a hacer teatro social (la de usted) me parece muy conforme al espíritu actual del arte y propia para restaurar en la dramática el decaído concepto de “escuela de costumbres” (Oliver, 1916: 221).

### **3.1. Características**

El teatro social se sitúa en el complejo ambiente social y económico de la España de finales del siglo XIX. Aparece entonces un grupo de dramaturgos que, con una expresión formal básicamente realista, reflejan diversos conflictos de la época, derivados sobre todo de la problemática relación económica entre las diversas clases sociales. Estamos ante la llamada “cuestión social” (la lucha de clases), que preocupa a los políticos,

a la Iglesia y a los diversos implicados en el proceso de producción económica. Algunas de estas obras teatrales presentan, pues, a personajes de las clases más desfavorecidas, ahora tratados con total seriedad y haciendo hincapié en la explotación económica a que se encuentran sometidos (Fernández Insuela, 2003: 2012).

No obstante, el teatro social no irrumpe hasta que el planteamiento del problema social en sus aspectos reivindicativos y de lucha de clases no fue un hecho. Desde el Congreso Internacional de Bruselas en 1868, el sindicalismo comenzó a cundir por el mundo. En España concretamente, avanza en los años inmediatos, 1870 y 1871: Congresos en Barcelona y Valencia, respectivamente. Muy pronto, en agosto de 1888, se funda en Barcelona la Unión General de Trabajadores. Ante el empuje de la opinión sobre la “cuestión social”, el Papa León XIII confesionaliza el problema en su encíclica, llamada comúnmente *Rerum Novarum*, en 1891, lo que de momento supuso un grave toque de atención para todos, sobre la trascendencia de las inquietudes que comenzaban a dibujarse en todas las conciencias. En España, como siempre, el nuevo problema tarda un poco más en llegar a la literatura que en el resto de Europa, pero realmente la diferencia es insignificante. Entre *Los tejedores* de Hauptmann y el *Juan José* median dos años. Así, a partir de Galdós se inicia el teatro social en España que tiene como verdadero creador a Joaquín Dicenta y en el que participan diversos dramaturgos, entre los que destaca Francisco de Viu (García Pavón, 1962: 32-33).

Junto a esta vertiente del teatro social, García Pavón señala la existencia de aquella en la que los autores se refieren a ciertos hábitos colectivos que dificultan determinadas aspiraciones personales del ser humano. Se trata de una perspectiva reformista o regeneracionista, que no pone en tela de juicio las estructuras sociales existentes sino que ataca numerosos defectos de estas (García Pavón, 1962: 19).

Estamos ante un teatro cuyos autores, de ideología inconformista, van a tratar de adoctrinar, implícita o explícitamente, a los espectadores. Los autores quieren difundir sus ideas y, en consecuencia, saben que hay ciertos límites temáticos o formales que no deben transgredir y ciertos gustos que les conviene respetar. Se establece de este modo una especie de pacto entre estos autores y los espectadores y las empresas teatrales, lo que permite que el texto dramático pueda representarse en locales típicamente burgueses. Además, las novedades formales no son muchas, pues lo que se necesita es facilitar la comunicación entre el espectáculo y el mayor número posible de espectadores.

Una de las muestras de la relativa concesión del teatro social a los gustos del público y a la ideología socialmente dominante son la casi total ausencia de mujeres

políticamente rebeldes y la pervivencia de la concepción tradicional del honor, de modo que solo los varones de la familia están legitimados para vengar las ofensas que sus hijas, hermanas, novias o esposas hayan sufrido (el reconocimiento de la hija de Fuensantilla por parte de Juan Lucas con el fin de reparar el honor de la propia madre en la obra de Francisco de Viu *Catalina María Márquez*, es un claro ejemplo). Incluso a veces algún personaje popular (el personaje de don Gerardo en esa misma obra) parece funcionar como una mera actualización de tipos cómicos o sainetescos.

Por otro lado, si nos referimos a Francisco de Viu como un dramaturgo de tendencia reformista, deberíamos acotar aún más los rasgos que definen esta vertiente. Antonio Castellón en su obra *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)* señala los más importantes (Castellón (1994: 139-140):

- 1) La aguda crisis española, tanto política como económica que se refleja en muchos aspectos de la vida española, la inestabilidad política, la falta de previsión económica, la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura, y otros muchos aspectos de la realidad del momento, hacen que una serie de hombres, vean con dolor los males en la patria, su decadencia, y adopten una postura crítica que denuncia la insuficiencia de unas estructuras políticas caducas. Así, la crítica de este estado de crisis, hecha desde el teatro, señala la inestabilidad política y económica y el descontento que produce esta situación entre las clases sociales del país.
- 2) El reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, de izquierda republicana. Estos hombres tienen una dolorosa conciencia del atraso cultural y económico de España y adoptan la decisión de contribuir con sus obras a superarlo. Critican duramente la estructura política y económica de la Restauración, régimen basado en el caciquismo, la oligarquía y el centralismo.
- 3) Les preocupa la realidad social española. No es posible resolver la situación política sin una previa reforma social, basada en una reestructuración de la propiedad agraria, unida a una serie de reformas técnicas que posibilite un resurgimiento de la agricultura. Les preocupa la incultura del pueblo español, sus vicios, su mentalidad. Y desean contribuir al cambio, a la evolución.
- 4) Junto a la preocupación por el desarrollo agrícola, existen otras muchas que son también causantes de la crisis y la decadencia española. La crítica de los defectos

de la estructura política, económica, cultural y social, serán los temas primordiales que plantearán este grupo de escritores.

- 5) En el contexto histórico de este teatro, es importante considerar también que al finalizar la guerra de Cuba, el teatro es invadido por una fuerte corriente reformista, de modo que es el momento en que la fórmula regeneracionista estaba en su máxima preponderancia. Esta corriente siguió su producción hasta la Segunda República, si bien con algunas variantes en sus formulaciones.
- 6) Las figuras que adoptan esta posición son: Joaquín Riera i Bertran, J. Capella, Ramón i Vidalés, Torrendell, Josep Pous i Pages, Santiago Rusynol, Puig i Ferrer, López Pinillos, Federico Oliver, Francisco de Viu.

Antonio Fernández Insuela, subraya la importancia de lo melodramático como definitorio del teatro social. En este sentido señala que la mayor parte de los críticos parecen considerar, al menos en principio, que teatro social es aquel que trata de la lucha de clases. No obstante, cuando pasan a estudiar las obras, incluyen una amplia nómina de autores y textos que no reflejan tal conflicto, o que, si lo incorporan, muy pocas veces aparece como tema único, ya que lo habitual es que se acompañe por otros contenidos, fundamentalmente los de carácter melodramático o pasional. Es decir, la realidad de los hechos obliga a los críticos a abrirse a dramas que se alejan del concepto teórico que inicialmente sustentan (Fernández Insuela, 1997: 15-16).

Por tanto, si intentamos trazar unas líneas entre lo social y lo melodramático, quizá lo más práctico y adecuado sea definir el teatro social español de preguerra como aquel que presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica o política, bien sea mediante la incorporación complementaria de contenidos melodramáticos o sentimentales. Es por eso que considerar únicamente lo social como rasgo definitorio de este teatro no es suficiente. Debemos añadir un elemento más: el melodramatismo con el que los autores dotan a determinadas situaciones para crear expectación y buscar la identificación del público con los personajes. A continuación, trazaré las líneas generales que definen la estética teatral del melodrama.

### 3. Lo melodramático

Según el *Technical Theatre Glossary*

(<http://www.theatrecrafts.com/glossary/glossary.shtml>), el melodrama es:

una obra dramática que exagera trama y/o personajes con el fin de apelar a las emociones. Se basa por lo general en la presencia de una serie de personajes (por ejemplo, el héroe, que es valiente y que es alentado por el público; la heroína, que suele estar en peligro, de la que el héroe la rescata; el villano, que por lo general persigue también a la heroína; y el compañero del villano, que normalmente se interpone en el camino o molesta al villano).

El término también se utiliza en contextos musicales académicos e históricos para referirse a los dramas de los siglos XVIII y XIX en que se utilizó la música de orquesta o una canción para acompañar la acción.

Respecto a sus *orígenes*, el melodrama (literalmente, y según la etimología griega, “drama cantado”) es un género que aparece en el siglo XVIII bajo la forma de una obra – especie de opereta popular- en la que la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso (Pavis, 1998: 286-287).

Desde finales del siglo XVIII, el melodrama se convierte en un género nuevo, el de una obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales, pero con un gran despliegue de efectos escénicos. Dirigido a un público popular, estos dramas presentan unos personajes estereotipados, modelos de bondad o de malicia, que se enfrentan a situaciones extremas, en las que la desgracia o la dicha sobrevienen de manera fatal. Esta situación provoca una actitud compasiva en los espectadores, que se conturban ante el destino haciago del héroe, o bien se entusiasman con su triunfo, signo de la virtud recompensada. Una puesta en escena en la que se abusa de un efectismo espectacular y deslumbrante contribuye a intensificar el tono sentimental y emotivo de la intriga.

Un recorrido por la historia del melodrama nos lleva a situar su punto de partida después de la Revolución Francesa (hacia 1797) y su época más brillante hasta principios de los años veinte del siglo XIX; *La Posada de los Adrets* es su punto culminante y, a la vez, su subversión paródica gracias a la actuación de F. Lemaître (1800-1876). Se trata de un género nuevo, con una estructura dramática que encuentra sus raíces en la tragedia familiar (Eurípides: *Alceste*, *Ifigenia en Tgáuride*, *Medea*; Shakespeare, Marlowe).

El melodrama es, por tanto, la culminación, la forma paródica de una tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los reconocimientos y los comentarios trágicos de los héroes. La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas. Esta forma se desarrolla en el momento en que la puesta en escena



comienza a imponer sus efectos visuales y espectaculares, sustituyendo el texto elegante por efectos escénicos impresionantes. El melodrama triunfa en los teatros franceses, como por ejemplo el Ambigu-Comique, la Gaîté, o la Porte-Saint-Martin.

Su aparición está ligada al imperio de la burguesía que, desde los primeros años del siglo XIX, afirma su supremacía, surgida de la Revolución, y deja de lado las aspiraciones de un pueblo que ahora será presentado como infantil, asexuado y excluido de la historia.

En España el melodrama es conocido inicialmente a través de traducciones de obras francesas de autores como René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) con *Celina o la hija del misterio* o Jules Lemaître (1853-1914). Un dramaturgo español en el que se ha destacado el carácter melodramático es Echegaray. Si por melodrama se entiende la exageración de sentimientos, la grandilocuencia y el patetismo, un tanto grotesco, de los gestos y la expresión afectada, el teatro de Echegaray conectaría evidentemente con dicho subgénero. Carácter melodramático tienen también algunos dramas sociales en la transición del siglo XIX al siglo XX, como *Juan José* (1895) y *Daniel* (1907) de Joaquín Dicenta, así como algunas obras de Francisco de Viu (Estébanez Calderón, 2004: 652-653).

El resurgimiento del melodrama en la escena teatral -tal y como señala Fernández Violante- sobrevino a mediados del siglo XVIII, al iniciarse el movimiento del romanticismo. La regla primordial del drama “romántico” era la acción por la acción misma, llegando a excesos tales que su representación estaba plagada de acciones violentas con profusos derramamientos de sangre, en los momentos climáticos de la obra, frente a un público habituado a otro tipo de espectáculo, cuyas reacciones iban de la consternación a la compasión. Así, el drama “romántico” combatió el clasicismo trágico desafiando sus fórmulas majestuosas y contenidas. Los autores dramáticos que encabezaban este movimiento concibieron la necesidad de llevar a escena las luchas y pasiones de individuos excepcionales con su carga de heroísmo individual, creando para ello un nuevo espacio que abarcara la totalidad de la vida humana, con sus contradicciones, en una combinación de lágrimas y risas, pues consideraban que la alegría y el dolor siempre han estado presentes (Fernández Violante, 2000, *e. l.*).

En la actualidad el melodrama sobrevive y prospera en el teatro de bulvar, los folletines familiares de la televisión o de la prensa del corazón: se ha desprendido de la parafernalia excesiva de la novela negra o del melodramatismo fácil, refugiándose en los mitos neoburgueses de la pareja amenazada o de los amores imposibles. Bajo una forma

paródica, es decir, en su misma negación, proporciona el esplendor de un teatro de irrisión y de los efectos visuales: del dadaísmo al surrealismo y al teatro del absurdo.

Respecto a las *características* del melodrama, conviene destacar que los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la posibilidad de ninguna opción trágica; están repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y evidencias sin contradicciones. Sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero están claramente trazadas: desgracia total o felicidad inefable; destino cruel que, o bien acaba siendo favorable o bien sigue siendo sombrío y tenso, como en la novela negra; injusticias sociales o recompensas recibidas en nombre de la virtud o del civismo. Situado casi siempre en lugares totalmente irreales y fantasiosos, el melodrama vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. Género traidor a la clase que era, al parecer, su destinatario –el pueblo–, el melodrama sella el orden burgués que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al intentar producir en el espectador una “catarsis social” que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta pero que, al menos, está al alcance del pueblo.

Esta exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes. El melodrama propone conflictos entre seres humanos, sean estos de orden individual o frente a una colectividad, de ahí que su planteamiento ocurra en el campo de la moral. Suele presentar situaciones graves y serias en las que los personajes buenos sufren despiadadamente a manos de los malos. Se caracteriza, pues, por el sentimentalismo exagerado. Otra característica de este género es la intensidad dramática que sufren y padecen los personajes, repitiéndose a lo largo de la historia e identificándose a través de las expresiones gestuales y faciales con la que los actores se van mostrando en cada historia trágica. A veces, el sufrimiento que experimenta la víctima o heroína representado por una mujer es la materia prima en la base del melodrama.

Este personaje es inestable, exterioriza sus sentimientos más que ningún otro y se ve obligada, muchas veces, a renunciar a un determinado placer de la vida para permanecer con su gran amor.

García Pavón explica que como los nuevos dramaturgos saben que el espectador español de la época siente gran atracción por las situaciones y los temas melodramáticos (el éxito de Echegaray es una prueba de ello), no solo tratarán de convencer racionalmente

al público acerca de la bondad de ciertas ideas progresistas sino que, además, presentarán personajes y situaciones melodramáticas o folletinescas que apelen al sentimiento, a las emociones de aquel. Razón y emoción van, por tanto, unidas en muchas de estas piezas de denuncia moderada o radical, lo que en buena medida significa que también este nuevo teatro acudirá a algunos de los procedimientos y de los temas románticos y prerrománticos.

Las obras en las que la acción gira únicamente en torno a motivaciones pasionales pertenecerían al ámbito del estricto melodrama. Como ya he señalado anteriormente, uno de los melodramas más conocidos dentro del teatro social de preguerra es *Juan José* de Joaquín Dicenta, cuyo tema gira en torno a la historia de una relación amorosa en la que interviene en un segundo plano el factor de la diferencia económica, pero sin materializar estrictamente la lucha de clases. De hecho, sigue siendo un tópico afirmar que el teatro social nace en España el 29 de octubre de 1895, con el estreno de esta obra en el madrileño y burgués Teatro de la Comedia. Fue considerada como la obra teatral española contemporánea más popular durante varias décadas y, tras su gran acogida, la expresión “teatro social” se difundió de tal manera que afectó a obras bastante diversas, que incluso a veces adoptaron formas como la utopía, el drama histórico-folletinesco o textos que unían lo “social” y el drama rural como vemos en una de las obras más importantes de Francisco de Viu.

## **CAPÍTULO II: VIDA Y OBRA DE FRANCISCO DE VIU**

La crítica ha venido considerando a Francisco de Viu un autor representativo del teatro social de preguerra, revolucionario o reformista, en función de las distintas clasificaciones que he mencionado anteriormente. En cualquier caso, se observan en algunas de sus obras, escritas todas ellas con un estilo claro y fluido, atisbos de una temática de carácter social en la que los personajes protagonizan enfrentamientos diversos contra aquellos que dificultan sus propias aspiraciones personales y tratan de luchar contra las injusticias a las que se hallan sometidos. Gran conocedor de los recursos escénicos, definía a la perfección los caracteres.

En las páginas que siguen, trazaré las pinceladas de una biografía en la que, gracias a la información publicada en la prensa de la época, descubrimos una figura del teatro que contó con un reconocido prestigio y cuyas obras fueron muy bien recibidas, a juzgar por la crítica del momento. Si bien es verdad que el teatro de Francisco de Viu no ha merecido una especial atención dentro de los estudios sobre teatro, sin duda ofrece una especial singularidad que estriba en aquellos ingredientes que conforman un teatro popular con intención de denuncia social. Es un teatro reflejo de situaciones cotidianas, a menudo dramas sociales donde son habituales los problemas de honor –secuela de los viejos dramas barrocos siempre presentes en la literatura popular-, con una gran maestría en el estilo y en el uso del lenguaje. En definitiva, rasgos que definen lo social en el teatro, acompañados de elementos melodramáticos en los que la exageración de los sentimientos, la grandilocuencia y el patetismo están a menudo presentes. No obstante, si bien es verdad que la lucha de clases aparece como tema principal en alguna de sus obras (*Así en la Tierra...*), son otras muchas las que muestran distintos conflictos sociales con una intención denunciadora, sin que el tema candente de lo social en el teatro aparezca como tema único o como tema principal.

### **1. Estado de la cuestión sobre la vida y la obra**

Al acercarnos a la dramaturgia de un autor, a mi juicio tan olvidado en lo que a bibliografía sobre su vida y obra se refiere, sorprende la escasa información que los manuales de teatro y de literatura nos proporcionan, sobre todo en comparación con la de otros dramaturgos coetáneos como José Fola Igúrbide, José López Pinillos o Marcelino Domingo, cuyos datos biográficos y teatrales conocemos mejor. Solamente hallamos unos breves apuntes sobre su vida y obra en Antonio Castellón: *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)* (1994). Encontramos algunas referencias a su teatro en el

estado de la cuestión sobre el teatro social que hace Antonio Fernández Insuela: "El teatro social", en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. II (2003: 2012-2017). Dedicó aquí algunas líneas a cada uno de estos autores mencionados; sin embargo, solo menciona el nombre de Francisco de Viu como autor representativo del teatro de la "cuestión social" y no aporta datos concretos acerca de su teatro; también ha sido mencionado por otros críticos que se han interesado por el tema en sus trabajos monográficos: Francisco García Pavón: *El teatro social en España* (1962); Rodríguez Alcalde: *Teatro español contemporáneo* (1973), que comenta el trasunto de una de sus obras más importantes, *Pepeles*. Francisco Ruiz Ramón o César Oliva ni siquiera lo mencionan en sus respectivas historias del teatro. Y si los datos que recogen estas obras son escasos, aún menos información aportan las historias de la literatura. Tan solo hacen una mención a su figura Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres en su *Manual de Literatura española* (1980).

Para las puestas en escena citaré la obra de María Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1918 y 1925: Análisis y documentación*, que, junto al segundo volumen titulado *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, forman una formidable fuente para la investigación teatral que pretende recuperar la historia del teatro representado en Madrid durante el periodo de entreguerras (1918-1936). Además, dado que la trayectoria teatral de nuestro autor se desarrolla fundamentalmente en Madrid, destacaré la tesis de doctorado de Irene Aragón González, *La vida escénica en Alcalá de Henares 1932-1982* (2006), bajo la dirección de José Romera Castillo. La cartelera puede leerse en [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios sobre teatro.html](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

En la obra de Javier Huerta Calvo y otros autores, *Teatro español [de la A a la Z]* hallamos una breve referencia a la vida y la obra de Francisco de Viu<sup>2</sup>:

Francisco de Viu (Naval, Huesca, 1883-Madrid, 1932): Dramaturgo. Trabajó como periodista. Es autor de una serie de melodramas de temática social: *Andalucía*, *Los humildes*, *Así en la tierra*, *Lo imprevisto*, *La noria* o *Sonata*, entre otros títulos. Con Antonio Paso escribió el juguete *Marcelino*.

Un breve recorrido por las secciones culturales de los diferentes periódicos de la época, concretamente las del periódico *ABC*, nos descubren a un personaje cuyo trabajo en el ámbito teatral fue verdaderamente admirado y respetado. Como fuentes para el estudio

---

<sup>2</sup> Los datos sobre este autor recogidos en la obra de Javier Huerta Calvo han sido contrastados con las informaciones recabadas *a posteriori* en la prensa.

de algunos datos biográficos sobre nuestro autor, descubrimos, por un lado, una autobiografía dentro de la sección del diario *ABC*, “Los autores pintados por sí mismos” (Viu, 1929: 10) donde relata aspectos interesantes de su vida y obra; y por otro lado, una noticia necrológica (*ABC*, martes 12 de abril de 1932: 31), que nos permite situar la fecha exacta de su fallecimiento y descubrir la repercusión que tuvo en la época.

En lo que respecta a su obra dramática, no son pocas las informaciones y noticias teatrales que este mismo diario publicó durante la trayectoria teatral de Paco Viu. Así, con estos datos, trataré de presentar unos breves apuntes sobre aquellas obras más destacadas, atendiendo al argumento, al espectáculo, a los actores y a la recepción que en su día tuvieron.

## 2. Biografía

Aragonés de nacimiento, Francisco de Viu nació en Naval (Huesca), el 9 de diciembre de 1883. Pasó su infancia en Barcelona y en Córdoba su primera juventud, trasladándose después a Granada, donde estudió el bachillerato y parte de la carrera de Derecho, que termina, doctorándose después en Madrid. Descubrió su pasión por el teatro en su más tierna infancia, actividad que se convertirá en su gran vocación. Desde su infancia, su inclinación por el teatro le llevó a trabajar en él como aficionado:

Abogado -¡cómo no!- con ribetes judiciales. Pronto mi liberación de tan trascendentes menesteres para atender al sarampión literario que allá por los comienzos de este siglo, que tanta prisa tiene en envejecer, me atacó con fiera saña. Y, sobre todo, la fiebre enloquecedora del teatro (Viu, 1929:10).



FRANCISCO DE VIU

Su carrera periodística se inició en *La Acción*, continuó en *La Nación* y terminó, aún joven, en *La Voz*. Colaboró con cierta frecuencia en la prensa, siendo redactor de varias publicaciones. A lo largo de su trayectoria periodística, escribió numerosos artículos y entrevistas, entre las que descubrimos una realizada a Gregorio Marañón, lo que indica que tuvo contacto con personajes ilustres de la época. Así se nos da la noticia de su dimisión como redactor de *La Nación*: “Nuestro querido compañero en la Prensa D. Francisco Viu nos ruega demos la noticia de que ha presentado su dimisión de redactor de *La Nación*” (*ABC*, viernes 3 de junio de 1927: 20). Es también autor de varios libros y publicaciones.

Frecuentó las tertulias literarias y en 1912 estrenó en Madrid su primera obra dramática, si bien se había representado ya en Guadalajara, *Feria de Amor* (1907). Se codeó con figuras importantes del mundo del teatro como Manuel Machado, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Los hermanos Álvarez Quintero, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, etc. Así consta en los homenajes recibidos con motivo del éxito de sus obras, lo que refleja su activa participación en el ambiente literario y teatral de la época; llegó a ser una figura bien reconocida y valorada por el público y por sus coetáneos. Tenemos noticia, por ejemplo, de su participación en la comisión organizadora del homenaje al poeta Francisco Villaespesa, junto con Maximiliano Clavo y Emilio Olmedo, celebrado en enero de 1932:

Ya es definitivo el programa de la función-homenaje al gran poeta Francisco Villaespesa que se celebrará mañana, lunes, en el teatro Español, y a la que asistirá el presidente de la República.

El espectáculo, que comenzará a las diez y media de la noche, será este:

Representación por el insigne actor Enrique Borrás y su compañía El alcalde de Zalamea; breves palabras, ofrecimiento del homenaje, por Francisco de Viu; (...) (*ABC*, miércoles 13 de enero de 1932: 16).

Destacó por su fina sensibilidad y por el fervoroso amor que sentía por su patria chica, Córdoba. Produjo obras diversas, demostrativas de este sentimiento profundamente arraigado, de las que destacan *La flor de Córdoba* y *Catalina María Márquez*, aplaudidísimas en distintos escenarios.

El diario *ABC* da cuenta en diferentes noticias informativas de su reconocimiento como gran figura del teatro: “Poco a poco se destaca en nuestra vida teatral este joven comediógrafo, cuyo porvenir aseguran sus recientes y felices producciones” (*ABC*, 30 de mayo de 1929: 13); “Francisco de Viu es uno de los comediógrafos jóvenes que más firmemente caminan hacia la notoriedad” (*ABC*, 18 de marzo de 1928: 66).

Como él mismo explica, la emoción más intensa de su vida fue la primera representación teatral que presenció, *La guerra santa*, estrenada en Barcelona en 1888, cuando aún no había cumplido los cuatro años. Se trataba de una zarzuela que le produjo “un calenturón de cuarenta grados” –según él mismo define–, una reacción emotiva que alarmó mucho a sus padres y que a él le siguió alarmando durante toda su vida.



Sus primeras andanzas por los escenarios fueron en calidad de aficionado, alternando con los estudios del Bachillerato, en Granada. Debutó con el *Tendia*, de *El puñal del godo*, que años después fue un gran éxito que casi lo consagró en un personaje de *El patio*. Después, entreverado con el severo oficio de administrar justicia, cosechó más éxitos en todo el repertorio benaventino y quinteriano. No obstante, el propio autor aunque reconoce sus éxitos, habla también del poco interés que suscitaron algunas de sus obras: “hace quince años advertí que se iba mi galanura y me retiré, sin que el juicioso ejemplo haya servido de precedente en el arte escénico haya servido de precedente” (Viu, 1929: 10). Sin embargo, nunca renunció a su aspiración de autor, nacida con este siglo y reconocida por sus compañeros dramaturgos, Paco Villaespesa o Felipe Sassone, entre otros.



DON FRANCISCO DE VIU

Su primer estreno, en el año 1912 fue en el teatro de los Niños, teniendo como padrino a Jacinto Benavente, al que con ese motivo conoció. Después de ello vendrían sus difíciles relaciones con los empresarios que define de la siguiente manera:

¡Y de aquí en adelante el trágico noviciado, convertido en hombre-yunque a disposición de los golpes de los hombres-martillo, o sean los empresarios!  
 Otro estreno que gusta, pero como no da pesetas a la Empresa nada resuelve... Otro que pasa... Otro que patean rabiosamente y hace perderlo andado... Otro después de muchísimas fatigas... Luego *La flor de Córdoba*, que desarruga entrecejos y da dinero... En fin, veinte sustos mortales en veinte estrenos, y... así hasta que Dios sea en llamarme, anhelando avanzar y temeroso de no conseguirlo (Viu, 1929: 10).

Sin duda, sus palabras reflejan la imagen de un hombre entregadísimo al teatro, por el que sentía una gran pasión y un profundo amor, una “calentura” que sintió en el momento en que tuvo su primer contacto con la escena teatral y que arrastrará hasta el fin de sus días:

Se dice entre la gente de tablas que el que rompe un par de zapatos en el teatro ya no sabe vivir sin él. Yo, en diecisiete años, sin contar los de actor *honoris causa*, he roto muchos. ¡No tengo salvación...! Amor, sí; amor de todos mis amores. ¡He dejado tanto...! Juro a ustedes que aquella calentura de cuarenta grados que me ocasionó la primera obra teatral que vi se reproduce en el estreno de cada comedia mía, pero también les juro que sin esa fiebre no sabría vivir, y que no quiero ser más que autor dramático.

¡De nacer en tiempos de Nerón, hubiera nacido para mártir del Cristianismo! (Viu, 1929: 10).

Según la necrológica aparecida en el diario *ABC*, Francisco de Viu falleció en Madrid el 10 de abril de 1932, a la edad de cuarenta y nueve años, después de hallarse veinte días en cama, y a consecuencia de habersele presentado una septicemia. Por las simpatías y afectos generales con que contaba el insigne escritor, su muerte produjo un hondo sentimiento: “Afable, bondadoso, caballero y excelente camarada” (*ABC*, martes 12 de abril de 1932: 21) son algunos de los calificativos que la prensa le atribuyó con motivo de la noticia de su fallecimiento.

Las reacciones a la noticia de su muerte nos demuestran el cariño y el respeto que el público del momento le profesaba. A lo largo de su labor periodista y literaria, se granjeó el cariño de todos por su ponderación, espíritu justo y comportamiento cabal. Dentro de la profesión, su pérdida, que nadie podía sospechar, porque la naturaleza de Paco Viu, joven aún, era propicia a todas las resistencias, produjo un gran pesar. Su viuda, María López Terror y sus hermanos sintieron profundamente su pérdida.

### **3. Obra**

Escribió casi una veintena de comedias, la mayor parte de las cuales se mantuvieron en cartelera largas temporadas, mientras que otras no conocieron el éxito. Entre sus obras destacan: *Feria de amor*, *Las Nubes*, *Así en la Tierra*, *La flor de Córdoba* (una de sus mejores obras), *La noria*, *Hacer el amor*; *Catalina María Márquez*, *Pedeles*, estrenada en Madrid en 1930 y en Buenos Aires en 1929. También hizo su contribución al género de la novela y tradujo al español algunas obras dramáticas extranjeras. Escribió también algunas autocríticas en el diario *ABC* y tenemos constancia también de algunas entrevistas a personajes ilustres de la época, pues no debemos olvidar su trayectoria en el mundo del periodismo.

A continuación, me centraré en los títulos más representativos de sus comedias; trazaré las líneas generales del argumento de algunas de ellas, las circunstancias de sus estrenos, los teatros, los actores y actrices que participaron en sus respectivas representaciones, así como la repercusión que tuvieron en aquel momento. Después, comentaré las ediciones de sus comedias en algunas de las colecciones teatrales de la época, haciendo hincapié en los rasgos que definen dichas colecciones. Finalmente, mencionaré solamente algunos títulos de sus obras narrativas y de algunos de sus trabajos como periodista, por no ser este el objeto del presente estudio.

### 3.1. Comedias originales

En 1907 escribe su primera comedia, *Feria de amor*, que no llegó a ser estrenada. Habría que esperar a 1917 cuando se estrena en el teatro Lara de Madrid su primera obra, *Las nubes*. Según la crítica de la época, si era la primera comedia que el escritor daba al teatro, era justo reconocer que había en ella grandes aciertos y perspicaces atisbos de autor dramático. Desde luego, Paco Viu desdeñó toda intervención episódica, y rectilíneamente fue al asunto, apenas esbozado en las primeras escenas, con una sobriedad plausible y en un lenguaje terso y limpio, sin afectaciones retóricas. Esta ya era una condición muy recomendable y quizá lo que más se estimó en la comedia, cuya fábula tenía más carácter de composición cinedramática que de obra teatral (*ABC*, 20 de mayo de 1917: 20).

Algún otro reparo pusieron, en cuanto a concesiones, a la moral convencionalista, en el desenlace final de la comedia, que, iniciado en otro momento más en armonía con la realidad de las cosas y la psicología de las pasiones, defraudó en sus derivaciones románticas, en la huida de Rosina, uniéndose otra vez a la caravana de saltimbanquis, renunciando a un amor que era toda su vida.

Seguramente Paco Viu pensó en afrontar con gallardía el caso, al que la misma fatalidad hacía más inevitablemente humano; pero al propio tiempo no debió ocultársele lo peligroso del intento en quien aún carece de autoridad para abordarlo y ante un público lleno de prejuicios. Aparte de esta consideración de pura ética artística, hay en *Las nubes* grandes aciertos de composición y especialmente dos figuras, la de Rosina y la de Jack, tratadas con mucho cariño y segura intuición, y revestidas de una atrayente simpatía.

La comedia fue recibida con efusivos aplausos, y Paco Viu, que tuvo que presentarse repetidas veces a la terminación de los actos, bien pudo ufanarse de su primera y victoriosa jornada, que promete sucesivos éxitos. La encantadora Rafaela Abadía, que hizo los honores del teatro con motivo de su beneficio, dio al papel de Rosina una extraordinaria y femenina sugestión, con una tan delicada transparencia de matices que acusan la exquisita sensibilidad de su temperamento. Por su parte, Emilio Thuillier, con la maestría insuperable de su arte, comunicó al personaje sentida y adecuada expresión. Hortensia Gelabert dio idealidad a la figura de Fany, completando la señorita Ponce de León y los Sres. Peña, Pacheco y Mora el buen conjunto que alcanzó la comedia. Rafaela Abadía fue agasajada con muchos y valiosos regalos (*ABC*, 20 de mayo de 1917: 20).

Entre los dramas sociales de tipo rústico e invariablemente andaluz puede citarse *Así en la tierra*, estrenada también en el teatro de La Latina el 4 de octubre de 1920. En el

capítulo III del presente trabajo llevaré a cabo el análisis de esta obra, quizás la más representativa de su teatro social.

Otro de sus títulos más conocidos es *La flor de Córdoba*, una excelente comedia de costumbres andaluzas, empapada de esencia popular y de legítima y bulliciosa gracia expresiva. Se publicó junto con *Así en la Tierra* en una edición titulada *Andalucía*. Estrenada en el teatro Romea el 19 de febrero de 1923, es un ejemplo de cómo Paco Viu domina la pintura realista y vigorosa de tipos representativos y de ambientes populares. Cuenta la historia de una mocita que quiso ser buena y no lo pudo ser, porque la trágica órbita de sus destinos puso ante ella un hombre funesto que envenenó su vida, malogrando sus juveniles esperanzas, su derecho a ser feliz y a ser amada como otras mujeres que quizá no pusieron tanto en el deseo. Ella, con el más terrible fracaso de sus ilusiones hubo de allanarse tristemente a ser en la vida de ese hombre la veleidosa pasión que empieza con grandes y prometedoras palabras y acaba con el más humillante desprecio. Y cuando el azar la entregó en brazos de otro hombre, bueno y generoso, y vio cómo ante él se abría su corazón a las delicias de un amor inefable, que podría ser santificado algún día, una nueva decepción laceró su alma de un modo irreparable. Siempre entre ella y el Amor se alzó fatalmente la sombra de otra mujer que con títulos más autorizados, los de la mujer propia, la relegan a más subalterno plano moral. Ella, para todo el mundo, es la manceba, el amorío fácil, la aventura, el capricho; en una palabra, es ¡la ... otra! El diario *ABC* (*ABC*, 20 de febrero de 1923: 23) describe así algunas impresiones del estreno de la obra:

Paco Viu, el cronista vibrante, que a diario nos ofrece aspectos múltiples de su talento, ha compuesto alrededor de esta piadosa dignificación de la mujer que todo lo sacrifica inútilmente un drama lleno de interés, de pasión, intenso y fuerte, que se produce con tanta habilidad como buen arte de comediógrafo, pleno de ambiente, de carácter y de color, en aquellas animadas escenas del ventorrillo cordobés, donde ocurren las más briosas escenas de la obra. La observación del natural se retratan tipos como el del viejo tratante, que, por cierto, interpretó con el mayor verismo el Sr. Aguirre, y en escenas como la de la juerga.

En cambio, nos parece artificioso e innecesario para el postulado del drama, que debiera acabar con la muerte de José María, el momento final, en que Caprichito, la protagonista, se dispone a seguir al "amito". Por aquel pobre desgraciado no se puede sentir más que cristiana conmiseración. Pero, en fin, tan leve reparo no importa al éxito grande que alcanzó y alcanzará muchas noches en Romea el drama de Paco Viu, al que muy sinceramente felicitamos, porque su obra cálida y vehemente acusa un recio temperamento de dramaturgo (*ABC*, 20 de febrero de 1923: 23).

El estreno mereció un gran festejo: un grupo de amigos -entre los que destacan Julio Romero de Torres, el marqués de Vivel, Paco Sancha, Pedro Muñoz Seca, Manuel Tovar, Arturo Alesanco, Francisco Pierrá, Gonzalo Latorre y Pepe Mayral- organizó en su honor, con el fin de solemnizar el triunfo clamoroso obtenido con este drama andaluz, una

fiesta íntima de simpatía y admiración, que tuvo un marcado carácter andaluz y consistió en un vino de honor (*ABC*, 25 de febrero de 1923: 33).

Siguiendo las valoraciones que la crítica ha venido haciendo de la obra de este ilustre dramaturgo en el diario *ABC*, cabe destacar otro juguete cómico que escribió junto con Antonio Paso, en tres actos, titulado *Marcelino*, con el que volvió a gustar del aplauso en el teatro La Comedia, cuyo estreno tuvo lugar el 12 de junio de 1923. Se trata de un juguete bonito, regocijante, pero frágil, como la mayoría de juguetes. En su acertada



MADRID. EN EL TEATRO DE LA COMEDIA

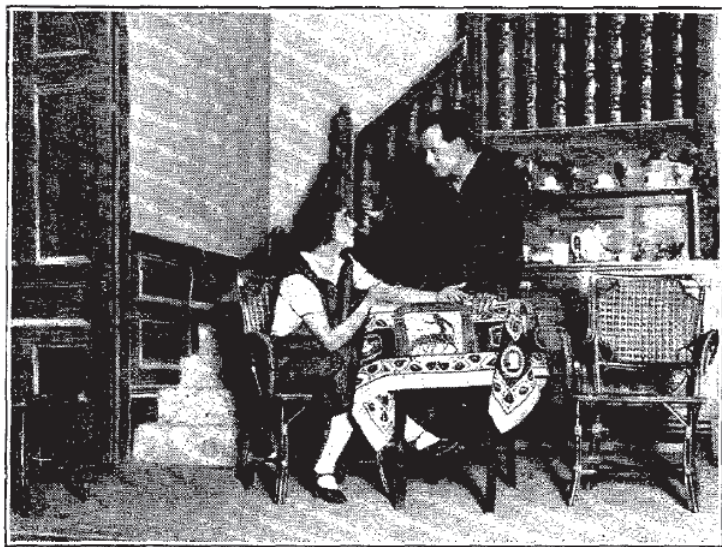
UNA ESCENA DE LA OBRA, DE FRANCISCO VIU, "MARCELINO", ESTRENADA CON FELIZ EXITO. (FOTO ZEGRI)

interpretación sobresalieron Aurora Redondo, Carmen Andrés, Valeriano León, Luna, Perales y Azaña, correspondiéndoles en justicia, por su esmerada labor, una buena parte de los aplausos que los espectadores concedieron a la nueva obra de Francisco de Viu.

Aunque el procedimiento y la estructura recuerdan la manera de hacer de otros autores, y el asunto tiene escasa novedad, el público, bien dispuesto a oír la obra, rió las cómicas escenas en que interviene Marcelino, héroe de la farsa, que acepta, por salvar una comprometida situación, ajenas responsabilidades, y finalmente, con la más adorable inconsciencia, origina graves complicaciones de orden familiar. El diálogo, movido y gracioso, se mantiene al margen de las escenas, y la obra en conjunto cumple muy discretamente su propósito de entretener y divertir. El acierto de los intérpretes dio mayor eficacia al intento de Paco Viu (*ABC*, 13 de junio de 1923: 25).

En 1923 estrena en el teatro Rey Alfonso *El Trepador*, una comedia de moderno procedimiento que escribió junto a Mayral<sup>3</sup>, alrededor de un carácter interesante, pero que no logró el aplauso del público y el resultado fue adverso para los autores.

Durante este periodo, se representó también su comedia *Hacer el amor*, estrenada



"HACER EL AMOR", COMEDIA DE FRANCISCO DE VIU, ESTRENADA EN BARCELONA. (FOTO BRANGULI)

ya en América con aplausos tan grandes como justos, al ser estrenada en Barcelona, en el teatro que ostenta el título de la ciudad, por la compañía Ladrón de Guevara- Rivelles<sup>4</sup>, refrendó el triunfo que anteriores públicos le otorgaron (*ABC*, 26 de septiembre de 1926: 88). El público, interesado por el argumento y la pulcritud y agilidad del diálogo, aplaudió al autor y a los artistas a la

terminación de todos los actos.

Junto con la anterior, destacamos otro título importante, *El Surco*, que tal vez no recibió los mismos aplausos. El trasunto de la obra es muy claro: en la vida todos debemos seguir el surco que nuestro destino nos trazó. Apartarnos de su dirección, emprender otros rumbos puede ser peligroso, causa de irremediables males. Una ambición mal entendida, el deseo de elevarse sobre superiores planos puede llevarnos a lamentables extremos. Así, el personaje de esta comedia, estrenada en el Centro en 1924, malogra su dinero –no muy bien adquirido–, su vejez, que pudiera ser tranquila, con locos deseos impropios de su humilde condición, y cuando la tragedia se cierne sobre aquel hogar, donde el amor fue un molesto, intruso, y la catástrofe se produce, el abandonado viejo conoce la dura verdad de su vida, ya imposible de restablecer.

<sup>3</sup> José Luis Mayral: Dramaturgo mexicano, autor de obras como *La jaca gorda*, *El fenómeno* (en colaboración con José Siva Aramburu), *¿Por qué te casas, Perico?* (con Francisco Ramos de Castro), *En el llano* (con Francisco Serrano Anguita), *La contrabandista* y *La locura de Ernestina* (ambas con José Silva Aramburu) (Vid. GÓMEZ GARCÍA, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal).

<sup>4</sup> María Fernanda Ladrón de Guevara y Trápaga (1897-1974) fue una actriz española. En 1922 forma su propia compañía con Rafael Rivelles, actor con el que acaba por contraer matrimonio, y ponen en escena grandes éxitos teatrales en la época como *Cancela*, *La madre guapa* o *El bandido de la Sierra* (1923) (Vid. GÓMEZ GARCÍA, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal).



La comedia de Viu, un tanto divagadora, con manifiestas vacilaciones en su



“EL SURCO”, DRAMA ORIGINAL DE VIU, ESTRENADO EN EL CENTRO. (FOTO ZEGRI)

desarrollo, fue aplaudida en los dos primeros actos. El tercero no tuvo la misma suerte. De todos modos, la obra del notable escritor responde a la honradez y a la sinceridad de sus procedimientos artísticos. Enrique Borrás aprovechó de modo insuperable los salientes momentos de su papel, con la mayor sobriedad y buen arte, y junto al gran actor las señoras Barroso, Cancio y Calderón; señorita Barrin y señores Mesejo y González Marín dieron a sus

personajes la más acabada interpretación (*ABC*, 4 de enero de 1924: 24).

En 1925 estrena en Zaragoza *Burla burlando* por la compañía Díaz Artigas<sup>5</sup>, que tuvo un reconocido éxito. Y ese mismo año aparece *La noria*, con su puesta en escena en el teatro Infanta Isabel y con lisonjero éxito. Paco Viu nos presenta en un primer acto de ambiente, de expresión y de naturalidad en el lenguaje, un cuadro de familia muy a la española, donde la muerte del padre, poco previsor, débil para la educación de sus hijos y en extremo condescendiente para sus costosos caprichos, ha originado una situación difícil y penosa. Ninguno de sus descendientes, al morir el jefe de la casa y llevarse “la llave de la despensa”, estaba preparado para el inesperado golpe y para hacer frente a la vida.

Los hijos varones han cursado, sin la menor finalidad práctica, sus estudios, y han menester todavía de una vergonzosa tutela; en cuanto a sus dos hermanas, sin otro porvenir a la vista que un matrimonio ventajoso, bien pronto sufren una decepción. Los novios, enterados de que no hay dote que les garantice una deliciosa ociosidad, se esfuman bonitamente, dejando en aquellas cabecitas de sueños locos la más cruel de las

---

<sup>5</sup>Josefina Díaz González, conocida artísticamente como *Pepita Díaz* y *Josefina Díaz de Artigas* (1891-1976) fue una actriz de teatro argentina, afincada en España. Formó compañía propia con su marido, Santiago Artigas, y estrenó, entre otras, obras de Eduardo Marquina (*Fruto bendito*, 1927), o de Manuel y Antonio Machado (*Juan de Mañara*, 1927), así como obras de autores extranjeros, como *Casa de Muñecas* (1929), de Ibsen y *Atrévete, Susana* (1929), de Ladislav Fodor (*Vid. Díaz de la Haza, M. Compañía Díaz-Artigas*).

desesperanzas. ¿Qué hacer? La madre, consciente del sombrío horizonte, se debate en angustiosas interrogaciones. El dolor, el pesimismo, la amargura de lo ya irreparable se cierne sobre aquel hogar desamparado. Por fortuna, el hermano mayor, Pablo, corre al lado de los suyos. Hace diez años que se emancipó para conquistar en otras tierras, con su trabajo, con su esfuerzo, con su voluntad, una vida propia. Él reconstituirá lo que amenaza derrumbarse. Es fuerte, es animoso, conoce lo duro de la lucha, pero también la alegría de triunfar. Sus hermanos, no obstante el inflamado entusiasmo de Pablo para convertirles en auxiliares de esta reconquista, no se muestran muy propicios a secundarle en sus iniciativas; pero, finalmente, parecen convencidos de que es menester ayudarle en aquel decidido y noble empeño, en constante y paciente labor. Y así termina el acto primero, recibido con francos aplausos, que recogió el autor desde el palco escénico (*ABC*, 22 de septiembre de 1925: 28).



# «LA NORIA»

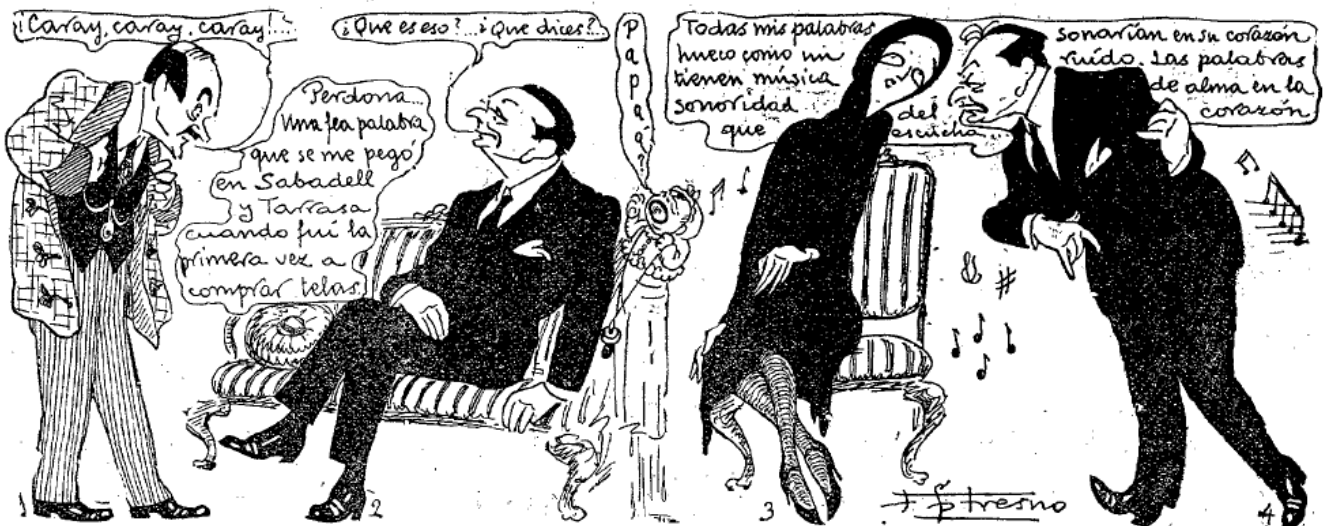
Comedia en tres actos, original de Francisco Viu, estrenada en el teatro de la Infanta Isabel.



ACTO I.—1, ERNESTO (DELFIN PRIETO).—2, ENRIQUE (JOSE G. CASTRO).—3, DOÑA MARIA (MATILDE GALLANA).—4, PABLO (BENITO CIBRIAN).—5, ELENA (CARMEN COLLADO).—6, PURITA (CARMEN PALENCIA).—7, ANASTASIA (CARMEN SANCHEZ)



ACTO II.—1, ROSARIO (PEPITA MELLA).—2, PABLO (BENITO CIBRIAN).—3, BRUNO (PABLO BONELL)



ACTO III (DOS ESCENAS).—1, DON COSME (AURELIO CASTAÑOS).—2, PABLO (BENITO CIBRIAN).—3, ROSARIO (PEPITA MELLA).—4, PABLO (BENITO CIBRIAN)

En el acto segundo, la obra de Pablo aparece ya fructífera. Las últimas y superfluas comodidades que aún se resistían a abandonar sus hermanos, han desaparecido. La casita de recreo se ha transformado en una huerta productiva. La noria –eje ideológico de la comedia-, artefacto abandonado muchos años, funciona ahora sin descanso; el agua corre y fertiliza la tierra y todo habla de trabajo y de vida. En este acto, y sin la preparación suficiente que haga interesantes sus motivos principales, casi siempre por referencia, sabemos que Elena, la mayor, aceptó por esposo a un comerciante rico, ya entrado en años, y sin otras condiciones recomendables más que la de ser un buen hombre. Ella, con este sacrificio, que parece, por su actitud, más bien indiferencia, hace rápidamente viable el propósito de Pablo, pues don Cosme, su futuro cuñado, está dispuesto a hacerse cargo de la familia; es decir, a tomar la alternativa de tan altas funciones. De Enrique, el hermano díscolo, rebelde, también sabemos que se va a América, después de dejar burlada a una pobre muchacha, cuyas consecuencias repara finalmente Pablo, guiado siempre por su recta intención y su alma ejemplar.

La precipitación con que se producen estos hechos, y ciertos efectos retóricos, restan naturalidad y espontaneidad a estos actos, inferiores al primero, acabado, perfecto. No obstante, el público, ateniéndose a lo que ya había juzgado muy merecidamente con sus aplausos, los tuvo también para el resto de la comedia, presentándose Paco Viu tres o cuatro veces al finalizar los actos segundo y tercero. Así, la obra tuvo una comprensiva interpretación, y en conjunto su desempeño evidenció que había sido cuidadosamente ensayada y puesta.

Pepita Meliá, en las dos escenas a su cargo, dejó la huella de su arte aromado por la más femenina sensibilidad. Por su parte, "Cibrián sacó grandes efectos a su papel, y en todo momento se mostró el actor seguro, fácil y dúctil, que a todos los matices se acomoda. La señora Galiana, las señoritas Collado y Carmen Palencia, dos damitas muy lindas, y los Sres. Castaños, Castro, Bonell y Puyol les secundaron con acierto. La escena, bien servida (Vid. *ABC*, 22 de septiembre de 1925: 28).

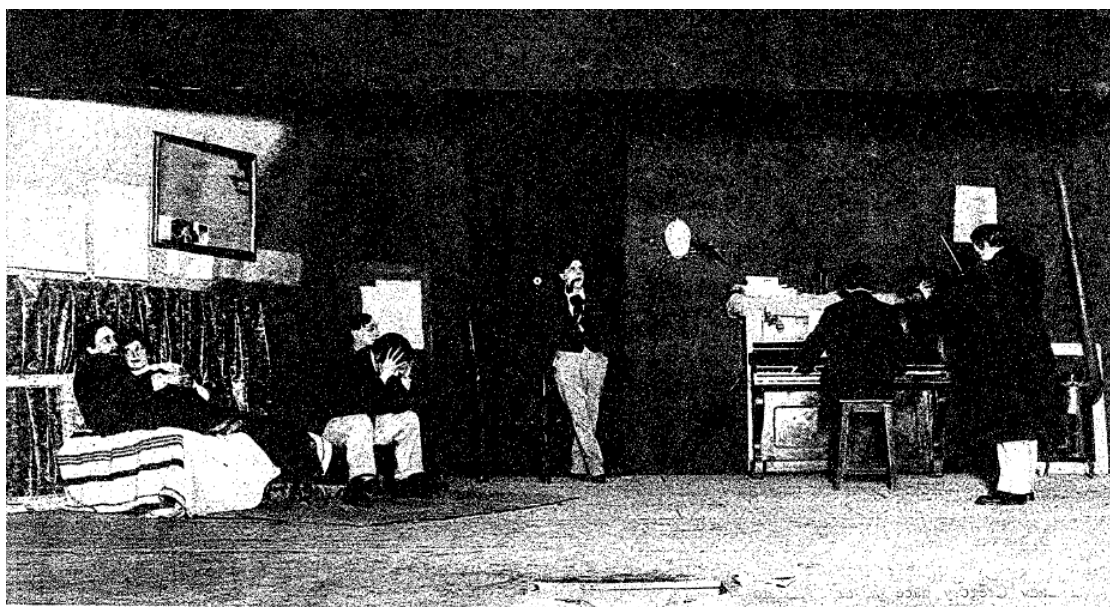
Al año siguiente, en 1926, se estrena en Barcelona *La estela*, comedia de ponderados valores sentimentales y cómicos, con éxito excelente, en la que sobresalió la magnífica interpretación de Lola Membrives, junto a la de Manolo Soto, Amparo Astort y Fernando Montenegro.

Las costumbres andaluzas y la esencia popular y de bulliciosa gracia expresiva están presentes en su obra *Catalina María Márquez*, que, estrenada en el teatro Alkázar el 8 de marzo de 1928, nos ofrece una pintura realista de diferentes tipos populares. Está

inspirada en la famosa copla: “Catalina María Márquez, -¿cómo has tenido “való” para echarte un novio nuevo estando en el mundo yo...?” (Viu, 1928:6). De la entraña copla nace esta nueva comedia. En el tercer capítulo llevaré a cabo un análisis más detallado.

No menor atención merece su comedia *Sonata*, estampa escénica de la vida bohemia de Montmartre, estrenada el 7 de septiembre de 1928 en el teatro Eslava. Según la crítica de la época, el diálogo es chispeante y, a ratos, algo hinchado. El Sr. Viu revela en esta obra su gran destreza de comediógrafo y su talento de animador de personajes teatrales. Fue aplaudido con calor y, a requerimientos del público, se presentó varias veces en el proscenio.

Vida bohemia, Cuarteles de Montmartre. Camaradería alegre y tumultuosa. Sueños locos y fallidos deseos. Juventud combativa. Rostros francos, ingenuos. Historietas



MADRID. UN ESTRENO

UNA ESCENA DE “SONATA”, ESTAMPA ESCENICA DE D. FRANCISCO DE VIU, ESTRENADA EN EL TEATRO ESLAVÁ. (FOTO PIO)

galantes. Un profundo desprecio por la normalidad burguesa. Despreocupación. Romanticismo. Piruetas sentimentales y una mujer heroica a quien amar, digna y respetada por la cofradía de la chalina y de la melena al viento. Días de hambre, entre risas y momentos patéticos. La reconstitución de este viejo ambiente, pero siempre sugeridor, porque, al fin son añoradas horas de loca juventud, inspiró a Paco Viu su estampa escénica, *Sonata*, gráficamente vista en el famoso cuadro de Balistieri, intitulado “Beethoven”. Es el lienzo animado, con sus mismas figuras que una minuciosa y fiel caracterización hizo corpóreas y expresivas. El momento que justifica el título de la obra de Balistieri, encuentra en la estampa escénica de Paco Viu una artística realización (ABC, 8 de septiembre de 1928: 34-35).

Es aquel momento silencioso y recogido en que las inefables armonías de la Séptima de Beethoven pueblan la claridad lechosa del estudio. Los bohemios riman aquellas melodías con su vida o su drama interior ajenos a toda externa inquietud. Paco Viu urde como motivo dinámico una sentimental aventura, un poco a lo Margarita Gautier, en Amelie, la francesita que ha de renunciar al gran amor de su vida, dócil a requerimientos familiares, y ha vestido con el mayor decoro literario en el diálogo, sin retóricos artificios, la bohemia internacionalizada que anida en el estudio. La figura de la enamorada sin ventura, la buena compañera y confidente, la alegría en aquella casa de todos, está sentida y sobriamente compuesta. María Palou interpretó este papel con su claro entendimiento y su voz persuasiva, que se prestaba a toda inflexión, dulce o grave; a toda transición, por extraña o violenta que exigiera la situación cómica o dramática. Paco Fuentes, en el viejo bohemio René, puso sincera y dramática expresión, quizá un poco sombría. Los demás tuvieron muy reducida parte. La reproducción del cuadro fue una copia perfecta, hasta en la disposición de la zona de luz.

Paco Viu, solicitado por el aplauso del auditorio, se personó en escena tres o cuatro veces a la conclusión del acto.

Antonia Plana estuvo sencillamente admirable, comunicando a su personaje la más intensa expresión en todos sus valores. Fue muy legítimo su triunfo. Emilio Díaz, en su papel dramático, demostró cuánto vale, caracterizándose, además con el mayor acierto. Muy bien la señorita Díaz en un tipo muy cómico, e irreprochable, como siempre, el Sr. Noguera. Paco Viu tuvo que personarse repetidas veces en el proscenio al finalizar los actos (*ABC*, 8 de septiembre de 1928: 34-35).

Otro de sus grandes éxitos fue *Lo imprevisto*, comedia estrenada el 1 de marzo de 1929 con la compañía Alba-Bonafé, que merece un análisis más detallado en el siguiente capítulo.

Finalmente, la última gran obra con la que más éxitos cosechó fue *Peleles*, estrenada en Madrid en 1930, recibió también el aplauso del público americano, pues fue representada en 1929 en ciudades como Buenos Aires o Santiago de Chile. En una autocrítica publicada en el diario *ABC*, Paco Viu deja constancia de su recepción fuera de nuestras fronteras:

Fueron amables con *Peleles* los americanos y entusiasta su crítica, que acaso atisbó más allá de mis intenciones, concediéndole una jerarquía literaria que yo no me propuse, entusiasmo de aquellos escritores que nunca olvidaré, porque, huyendo de la mendicidad literaria, tan de españoles por aquellas tierras, me mostré hurraño en exceso con críticos y periodistas, tan gentiles, que hasta agradecieron después mi pecado de soberbia, elogiando el inusitado (Viu, 1930: 10).

Comedia de lo que Rodríguez Alcalde denomina “el demimonde madrileño” (Rodríguez Alcalde, 1973: 113-114) acompañada de algunas innovaciones plásticas (un decorado movable) que eran simplemente accesorias. Pero no dejaba de percibirse un punzante realismo en la barojiana serie de personajes y personajillos callejeros y cabareteros; el eterno tema de la mujer perdida, y encontrada por el amor, se salvaba de la posible cursilería por la delicadeza de rasgos del personaje.

El cuadro, trasunto de la realidad en que sitúa Paco Viu el retablo vivo de su tragicomedia, es el del ambiente madrileño con ilustraciones de “cabaret”. Encontramos estampas saitenescas de la vida galante, mujeres fáciles, alegres, entretenidas de “postín”, enjambre de golfos, que cercan al señorito rico y jaranero esperando su dádiva, entre piruetas y aduladoras frases que pavonean la vanidad del rumboso jueguista ante el cortejo de parásitos, elegantes, hombres y mujeres que ríen sus gracias, comparsa alegre en el festín de sus caprichos.

Sus personajes representativos son la hembra, el golfo y el señorito. Este, en una noche tediosa, consumidas las horas en estúpida bacanal, invita, a la salida del “cabaret”, a uno de aquellos golfos sin nombre y sin hogar a cenar en su casa en la deslumbradora compañía de sus amigas y amigos. Gran festejo, inesperada diversión para aquellos mundanos y un cuento de las mil y una noches para el asombrado comensal, que, sacia, hasta la hartura todas sus apetencias irrealizables. Pero aún va más lejos de la broma. El sin fortuna es un mozo simpático, listo y bueno. En un momento ha sabido captarse la confianza de todos. El señorito le cede su casa por un mes. El será dueño absoluto de ella, y durante ese tiempo proveerá a todos sus gastos. A su servicio quedará su propio criado. Tendrá cuanto desee. ¿Puede concebir mayor ventura? ¿Y el golfo comienza a vivir una vida fastuosa, como el vagabundo de Oriente a quien el emir hizo soñar también con el poder y la riqueza?

La transformación del golfo es completa. Bien pronto adquiere el aire y la distinción de un señorito. El cuidado atavío de su persona realza sus naturales gracias, acentuando sus varoniles rasgos. Falta para su felicidad la aventura. Y la aventura enlaza en los mismos insatisfechos deseos de un amor desconocido al romántico caballero del hampa, pues tal procede en sus impulsos, y a la entretenida de su protector. Son dos vidas afines que pretenden remontar su vuelo hacia el ideal que no lograron. Sin embargo, su actitud en el despertar de la ficción vivida ha de parecer absurda y grotesca a los inventores de la broma que contra “los peleles” se vuelven entre burlas que enloquecen al golfo,



armando su brazo contra el señorito. Pero el hecho no se consuma, aunque el sentido simbólico de esta tragicomedia aparezca bien claro en la intención del autor.

El ligero carácter vanguardista de la obra se subraya por la inclusión de máscaras y de símbolos, por el mundo de engaño en que se introducía el joven vagabundo protagonista, y por la brisa de farsa, más tierna que irónica, que predominó en su desarrollo. Paco Viu quiere en esta obra enfrentar la realidad de la vida con las vanas aspiraciones ideales de los que carecen de alas para elevarse. Realidad y poesía en las que ha puesto cordiales acentos. Pero, cuanto se refleja lo humano parece con más acierto conseguido.

En relación con esta obra, tenemos noticia de que en Santiago de Chile, y por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, fue estrenada en el teatro Municipal, la cual fue acogida por el público con los más favorables pronunciamientos. También la crítica, a juzgar por los periódicos que entonces existían, tuvo para la obra de Paco Viu los más calurosos elogios, tanto por la originalidad que se observa en la presentación y desarrollo de la obra, como por los aciertos de frase que destacan en el diálogo de la farsa, de una modernidad amable y plausible, hecha para deleitar a los espectadores y para hacerles pensar, pues la obra tenía su fondo filosófico.

Según el diario *ABC*, al aplaudir cumplidamente la crítica chilena la labor literaria de Francisco de Viu, quien acompañaba en su excursión por la América española a la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, tuvo también para esos artistas, en especial para María Guerrero López, Fernando Díaz de Mendoza, Fifi Morano y Fernando Fernández de Córdoba, aplausos de caluroso entusiasmo por sus respectivas intervenciones artísticas *Pepeles*.

La obra despertó un extraordinario interés antes de su representación en España, por ser una obra que venía precedida de gran éxito de público y crítica de los países americanos en que se estrenó. Con dicha obra alternó en el cartel a diario *Los tres mosqueteros* (Vid. *ABC*, 23 de marzo de 1930: 54).

### 3.2. Traducciones y adaptaciones

La obra dramática de Francisco de Viu no está constituida únicamente por sus comedias originales, sino que su pasión por el teatro le llevó a conocer obras de dramaturgos extranjeros, cuyo interés por las mismas queda reflejado en algunas traducciones y adaptaciones que él mismo realizó. Un claro ejemplo es *Flandorfer, el único*, una interesante y entretenida comedia que con general aplauso se estrenó en el

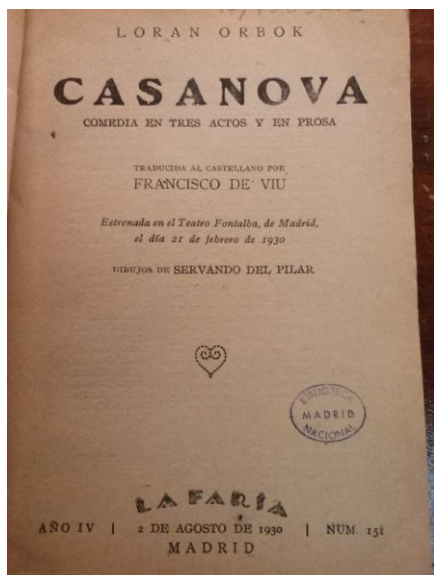


teatro del Centro en 1924 como original de Reineke Fuchs. Según el diario *ABC* se trataba de una “adaptación de una novela extranjera” (*ABC*, 11 de diciembre de 1924: 39). Flandorfer es el autor imaginado por Elsa —una escritora inédita, como comediógrafa-, creyendo que su comedia original será más fácilmente estrenada si se la juzga traducida. Se trata de una comedia sencilla, agradable, entretenida, sentimental y bien hablada, que está bien: bien vista por el autor y bien representada por los elementos artísticos del nuevo cuadro o del cuadro reformado del teatro del Centro, en el que sobresalen Juana Gil Andrés, la Lagüa, la Garrigó y la López Martínez y los Sres. Galache, Tudela, Álvarez, Rubio y Povedano.

La obra de la señorita Elsa, la farsa base de la farsa, fue muy aplaudida. La del señor Viu, también, y tan calurosamente, que el traductor tuvo que recibir desde el escenario el homenaje de los espectadores.

Por otro lado, destaca también una comedia del escritor húngaro Loran de Orbok, *Casanova*, versionada en castellano por Francisco de Viu. Fue estrenada con muy buen éxito en el teatro Fontalba en 1930, puesta en escena con un lujoso aparato en la interpretación de la protagonista que tuvo un lúcido éxito, Camila Quiroga.

La figura del aventurero Casanova, plena de sugerencias, ha sido llevada a la escena, a la novela y a la pantalla. Juan Jacobo Casanova de Seingalt, impetuoso, mujeriego, cínico, gran poeta, elegante escritor, extendió por el mundo la fama de sus



aventuras. Tan pronto se eleva en Venecia, en Parma, en París, a elevadas posiciones, como tiene que acogerse a una plaza de violinista en el teatro de San Samuel. El Papa le concede “La esquila dorada” poco después de su fuga de la prisión de los Plomos, aventura que le da asunto para una de sus obras. En 1767 estuvo en España. Visitó Madrid y acabó prisionero en la ciudadela de Barcelona. Dos siglos después de nuestro Don Juan Tenorio sube a los palacios, baja a las cabañas y deja también por doquier recuerdo amargo. Pero la realidad histórica, en este

caso, presta una sugestión especial a las vividas aventuras del caballero de Seingalt, que a veces cae en los bajos fondos del otro caballero del abate Prevost, cuyo ambiente no puede menos de evocarse ante los cuadros trasladados anoche a la escena.

El escritor húngaro Lorán de Orbok llevó al teatro algunos episodios de las memorias de Casanova, y D. Francisco de Viu ofreció la pulcra traducción en Fontalba. Tres actos de movimiento escénico, lleno de colorido, un poco cinematográfico, con la principal atracción de una lujosa postura escénica. Diríase que, así como hay obras que constituyen solo un pretexto para la partitura, Casanova parece ofrecer la ocasión propicia para el lucimiento de modistos, mueblistas y decoradores. Los lindos figurines venecianos, presentados con un gusto y una riqueza dignos de ser resaltados, tuvieron un éxito sorprendente. La sucesión de verdaderos cuadros plásticos –grupos de porcelanas que parecían surgir a cada momento de la naturalidad de los movimientos escénicos– compensaron a los espectadores de cierta languidez en las aventuras del caballero de Seingalt, que requerían mayor brío, impetuosidad y pasión. El público supo apreciar, no obstante, el fondo artístico de la obra del húngaro Orbok, y gustó de los momentos poéticos de la vejez del caballero galante, tema que está ya llevado a la escena en otras ocasiones (*ABC*, 22 de febrero de 1930: 35-36).

De esta obra encontramos una crítica del propio autor. Destaca que en Casanova solo puso la sencillez de una traducción, absolutamente respetuosa; pero “maestros tiene la Santa Madre Crítica y no sería discreta la intromisión”. Lorán Orbok, el gran autor



dramático húngaro, estrena su más querida obra en España después de muerto. El año 1918 nació este admirable Casanova. Desde entonces viajó mucho, tanto como en sus tiempos el auténtico aventurero italiano. Berlín, Viena, Varsovia, Londres y Nueva York le recibieron con entusiasmo, y valió a su autor un puesto preeminente entre los escritores de Europa.

Lorán Orbok tuvo exquisito tino y buen gusto al teatralizar la figura del caballero de Seingalt, tomando de sus Memorias el único episodio que puso penacho a su vida de gran amador, conservando al mismo tiempo, con envidiable maestría, toda su arrogancia donjuanesca. Para este *Casanova* la ilustre actriz argentina Camila Quiroga<sup>6</sup> –como ya hemos apuntado- puso cuanto se requería: como artista, el empeño –logrado totalmente, en opinión de Viu- y el aliento preciso para que el travesti sea un encanto y un atractivo más de la interpretación; como empresaria, esplendidez magnífica.

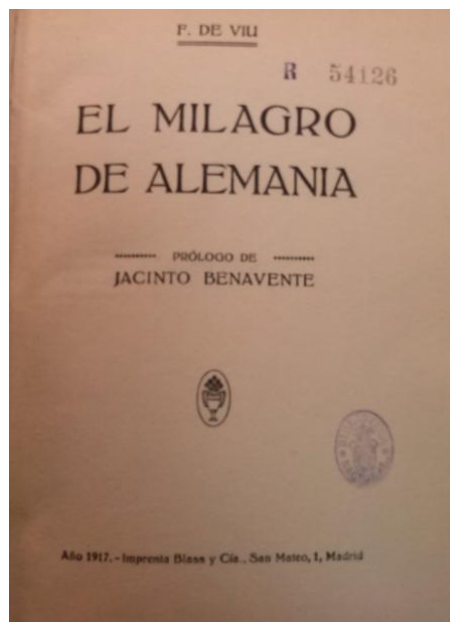
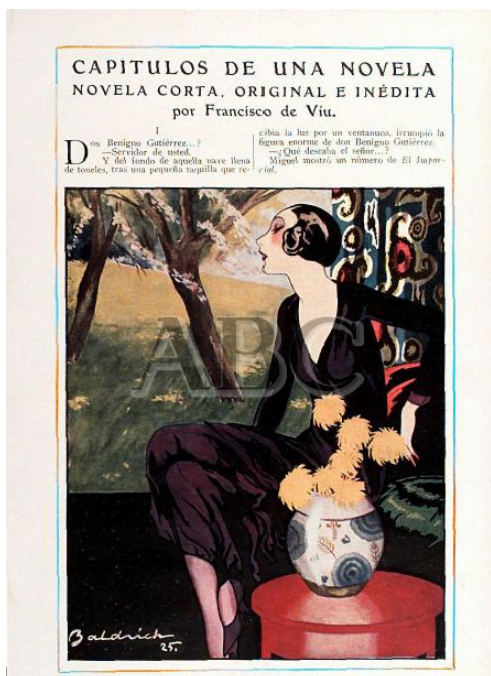
Termina el Sr. Viu su valoración diciendo que para todos, y en especial para el público, sean realidad las ilusiones que en *Casanova* pusieron.

---

<sup>6</sup> Camila Passera de Quiroga (1896-1948) fue una actriz teatral y cinematográfica argentina, especializada sobre todo en lo criollo, lo rural y lo pintoresco, estilos que supo representar con una gran maestría. Fue considerada artista eminente, sobre todo, al realizar en 1921 una *tournée* por España y Francia que supuso su reconocimiento y la ascendió a la categoría de celebridad mundial. Entre sus características artísticas más notables están su voz, una gran simplicidad en los gestos y un acento puro argentino repleto de una gran dulzura. Sus interpretaciones más importantes son, entre otras, *La Dama de las Camelias* y *El Abanico de Lady Windermere* (Vid. [www.biografiasyvidas.com/biografia/q/quiroga\\_camila.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/q/quiroga_camila.htm)).

### 3.3. Novelas

Las indagaciones en el estudio de la obra completa de Francisco de Viu me llevan a descubrir dos novelas: *El milagro de Alemania*, con prólogo de Jacinto Benavente, publicada en 1917 y *Capítulos de una novela corta*, publicada en octubre de 1925 en el diario *ABC*, con dibujos de Baldrich.



### 3.4. Artículos y entrevistas

Fiel a su labor como periodista, Francisco de Viu escribió varios artículos y entrevistas. Es significativa su propia autobiografía a la que me he referido anteriormente publicada en el periódico *ABC* con el título "Los autores pintados por sí mismos" (Viu, 1929: 10), así como algunas autocríticas de sus obras, entre las que destacan la dedicada a *Catalina María Márquez* (Viu, 1928c: 77-78) y a *Lo imprevisto* (Viu, 1929b: 10).

En cuanto a las entrevistas, descubrimos una realizada a Gregorio Marañón, *e. l.*, <http://www.segundarepublica.com/index.php?opcion=8&id=11>, y otra no menos interesante a Ramón Pérez de Ayala, *e. l.*, <http://www.segundarepublica.com/index.php?id=13&opcion=8>. No obstante, dada su dilatada trayectoria como periodista y escritor, no se descartan otros posibles trabajos.

### 3.5. Ediciones

La obra de Francisco de Viu nos ha llegado a través de una novedosa fórmula de edición de textos teatrales que facilitó en buena medida su difusión. Y es que durante el primer tercio del siglo XX la edición de libros en España vivió una gran revolución que permitió al gran público acceder a la lectura directa de ejemplares propios, ya que por primera vez tenían un precio realmente asequible, sin que ello supusiera una calidad escasa o mediocre. Las obras teatrales también se incluyeron entre esos libros de precio reducido (entre 10 y 30 céntimos en algunas colecciones), junto a otras ediciones mucho más cuidadas y, en consecuencia, con un precio más elevado (entre 1 y 3 pesetas). Lo fundamental de ese abaratamiento fue el vertiginoso aumento de público lector que comenzó a demandar para leer no solo novelas, sino también libros teatrales (Labrador, *e. l.*). A continuación, explicaré de forma sucinta algunos elementos comunes que presentaban las colecciones que fueron apareciendo, sobre todo hacia los años veinte:

- a. En primer lugar, *la publicidad*. Lo mismo anuncian en contraportadas o páginas interiores rudimentarios productos de belleza o soluciones para los callos, que bombillas, complejos vitamínicos, o por supuesto publicidad de otras revistas o publicaciones del propio editor.
- b. En segundo lugar, *las portadas*. En muchos casos incorporaban caricaturas de los actores, autores o compositores responsables o que intervenían en la representación que tenía lugar más o menos simultáneamente a la publicación de la obra. De esta forma, se fue creando una rica galería de rostros de personajes vinculados al mundillo teatral, muchos de los cuales son hoy verdaderas leyendas: María guerrero, Margarita Xirgu, Lola Membrives, Milagros Leal, Ricardo Calvo, Emilio Thuillier, Carlos Arniches, los Quintero, Muñoz Seca, Tomás Bretón, etc.
- c. En tercer lugar, *la austeridad en el texto*, que se comprime todo lo que se puede para tratar de que cada número ocupe el menor número de páginas posible. Ello lleva a emplear abreviaturas al comienzo de cada parlamento para designar a quien habla, que a la larga suele ser una dificultad añadida para el lector de cara a representarse mentalmente quién es el personaje que interviene.
- d. En cuarto lugar, *la dudosa calidad* de gran parte de las obras publicadas; solía obedecer más a criterios de oportunidad que de verdadero rigor artístico. Si hacemos un análisis profundo de la clase de teatro que se iba editando en las primeras décadas del pasado siglo, encontramos que junto a una minoría de piezas

verdaderamente indiscutibles (de Benavente, los Quintero, Azorín, etc.), hay demasiada paja como para que los lectores aficionados cayesen en la tentación de comprarlas con asiduidad.

Una de las colecciones más conocidas del momento fue *La Novela Teatral*, en la que Francisco de Viu publicó algunos títulos, entre ellos *La flor de Córdoba* (nº 336) o *Marcelino* (nº 431). Hermana pequeña de otra dedicada a la novela corta, aparece en un momento en que la actividad teatral española está en constante ebullición, y de ello dan muestra el gran número de salas en funcionamiento, el gran número de estrenos y las cifras de afluencia de espectadores, a pesar de la dudosa calidad de las obras que se representan. Había una evidente afición al teatro, bien como forma de evasión de los problemas cotidianos, o como una manifestación de la vida social entre las clases sociales acomodadas. Surgió inicialmente con un propósito educativo, no supeditado necesariamente a las obras que se representaban en la época, si bien acaba claudicando ante los éxitos del pasado más inmediato.

Iba dirigida fundamentalmente a lectores de clase media baja (aunque por supuesto que sabían leer y escribir, algo que no era ni mucho menos patrimonio común de la población en aquellos tiempos) y que consumían teatro de forma habitual. De esta forma, podían rememorar o regocijarse (si la obra era cómica) con aquello que acababan de ver sobre el escenario. Y para ello los editores, abarataban al máximo el coste e introducían publicidad en el interior de la portada o en la contraportada.

También los grupos de actores aficionados tenían con este tipo de colecciones una posibilidad económica de hacerse con textos avalados por el éxito de taquilla (Pérez Bowie, 1996: 5-29).

Se publicó todos los domingos desde el 17 de diciembre de 1916 hasta el 14 de junio de 1925 (447 números), aunque en tres ocasiones se publicaron dos números el mismo día. El director durante todos los números fue José de Urquía. La redacción de la revista estaba en Madrid, así como la imprenta en donde se editaba.

En cuanto al contenido, en general eran textos teatrales, de carácter cómico o dramático, con o sin música (zarzuelas, operetas, sainetes líricos), aunque había algunos números monográficos dedicados a tonadillas, chistes varios, situaciones cómicas, personajes, etc. Algunos procedían de otras lenguas, especialmente del francés, y había textos del Siglo de Oro que se presentan refundidos. No se ofrece información interior acerca de la fecha o el lugar de estreno de la obra, ni sobre el reparto de éste.

Desde el punto de vista del diseño, contaban con un Formato 19,5 x 13, 5 centímetros, con una grapa central que unía el cuadernillo. Papel de mala calidad. Texto ocupando toda la extensión de la página, con tipografía apretada y abreviación del nombre de los personajes en cada parlamento. Escasa separación tipográfica entre escenas y ausencia de ilustraciones. Entre 16 y 60 páginas. En cuanto a las portadas, hasta el nº 423, incorporaban caricaturas (casi siempre una, en ocasiones, dos) de personajes del mundo teatral, a cargo de Manuel Tovar. A partir de ese número, la fotografía de un actor o actriz o de una tonadillera. La cubierta posterior, cuando no incluía publicidad comercial, se dedicaba a promocionar la propia colección, al igual que las sobrecubiertas. Los primeros números costaban 10 céntimos. Más tarde aumentó a 20, 30, 40 y 50 céntimos.

Por último, se podía encontrar también publicidad: la variedad de productos abarcaba desde lámparas Osram a los relacionados con la salud o perfumería (Pérez Bowie, 1996: 5-29).

Resulta de interés destacar otra colección, *La Farsa*, orientada hacia el aficionado medio, con tendencia a lo popular, que sigue la línea de las mejores colecciones del momento en la que Francisco de Viu publicó *Sonata* (nº 55), *Lo imprevisto* (nº 82), *Pepeles* (nº 137), *Casanova* (151). Se publicó desde el 1 de octubre de 1927 hasta el 1 de agosto de 1936 de forma semanal, con un total de 463 números, si bien se da la particularidad de que hay un nº que no apareció (el 107), y algunos extraordinarios fuera de numeración. El director de la colección fue Valentín de Pedro, y la imprenta en la que salen a la luz es Rivadeneyra. A partir del nº 143 figura ya al frente la Editorial Estampa. Obedecía más a criterios de oportunidad que de calidad, razón por la cual los textos contemporáneos eran abrumadora mayoría. Predominaban además las comedias sobre cualquier otro género. Había bastantes muestras de teatro extranjero, si bien pocas de ellas de autores que hayan trascendido más allá de su época (Esgueva, 1971: 13-16).

En cuanto al diseño, presentaba un formato en 8ª. Todos los ejemplares iban cosidos y con lomo, con una presentación interior más cuidada que en la mayoría de las restantes colecciones de su género. Al comienzo o final de cada acto solía ir insertada una ilustración, y en ocasiones también una fotografía de alguna escena de la obra en contraportada interior. En la primera página se ofrecía información de la clase de obra que era, así como de la fecha de su estreno y de la de publicación en la colección.

Las portadas eran diferentes entre sí, excepto algunas de la primera época, y recogen o escenas de la obra o dibujos y caricaturas de los actores o autores. Los

ilustradores que colaboran en mayor o menor medida son: Almada, Barbero, Alonso y Garrán en los primeros años; y Merlo, Gutiérrez Navas y en menor medida Pradillo, Prieto y Segura en los siguientes.

El precio era de 50 cts. para los números ordinarios; en algún caso, de 75 cts. Y la publicidad olía referirse a la propia colección, insertando a menudo una relación parcial de los números publicados con anterioridad. También había propaganda de la propia imprenta en la que se elaboran, o de otras publicaciones de diverso género (Esgueva, 1971: 13-16).

También tuvo un papel relevante en la difusión de obras teatrales de la época, la colección *El Teatro Moderno*. Considerada por muchos como la mejor colección teatral no sólo de su época sino incluso de todas las aparecidas en nuestro país durante la primera mitad de siglo, viene a continuar con la labor iniciada años atrás por *Los contemporáneos*, *La Novela Teatral* o *La Novela Cómica*. Comienza a publicarse en 1925 y su existencia se prolonga hasta 1932, con un total de 344 números. En esta colección se publica con el número 132 la obra de Viu *Catalina María Márquez*.

Finalmente, no debemos olvidarnos de *Los Contemporáneos*. En 1909 ve la luz el nº 1 y finalizaría su andadura en abril de 1926. Editó 898 números y fue la revista literaria más larga. En esta colección se publicó *Así en la tierra*, con el número 669.

**CAPÍTULO III: LO SOCIAL Y LO MELODRAMÁTICO EN TRES OBRAS DE  
FRANCISCO DE VIU**

En las páginas que siguen analizaré las obras propuestas teniendo en cuenta los elementos constitutivos de toda acción dramática (estructura, espacio, tiempo y personajes), aunque me detendré principalmente en el análisis de lo social y lo melodramático, por ser este el objeto del presente estudio. El esquema que seguiré en cada una de ellas es el que propone García Barrientos en su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001).

### **1. Así en la Tierra...**

Estamos ante un drama social andaluz, de tintes rústicos, abrumador, con sus conflictos sangrientos, representativo del teatro social revolucionario.

La obra fue estrenada en el teatro de La Latina el 4 de octubre de 1920. El diario *ABC* da cuenta de algunas impresiones sobre su estreno:

Con una gran sobriedad y una no menor justeza de observación al trazar todos los personajes que intervienen en la obra, Francisco de Viu ha compuesto el drama que con el título que encabeza estas líneas se estrenó anoche en el teatro la Latina (...) (*ABC*, 5 de octubre de 1920: 16).

El argumento es el siguiente: el hijo del amo, José Luis, se enamora de María Jesús, la hija de los aperadores de un cortijo. La madre, Carmen, a su vez fue seducida por el amo don Carlos, siendo criada de la casa. Cuando quiso deshacerse de ella, la casó con Bastián, un golfante vago. Naturalmente, don Carlos se opone a los amores de José Luis, con María Jesús. Los obreros de la comarca, hambrientos por el paro, van a trabajar a las olivas sin que nadie se lo mande, porque las olivas lo necesitan. Para ellos lo fundamental es que la cosecha está madura y se puede perder. Cuando reclaman su jornal Don Carlos no está de acuerdo y los campesinos se ven obligados a emplear la fuerza para exigir el cobro de su trabajo. Como consecuencia interviene la guardia civil y la situación se agrava. Bautista, que colaboró con los campesinos, cuando ve que las cosas se ponen feas les traiciona. Los jornaleros incendian los cortijos y cuando encuentran al traidor Bautista, le matan. La actitud de los jornaleros es decidida y el propio Don Carlos se encuentra en peligro. Cuando van a matarlo, se interpone Carmen y cae ella. El señorito José Luis pide paz, abraza a María Jesús y se casan.



Así pues, dos problemas, de extraordinario interés ambos, se abordan paralelamente en este drama: el social, la lucha entre el capital y el trabajo, planteado en los campos de



Andalucía, localizándolo en los de Córdoba; y el moral, el del amor entre personas de diferente condición social. Y, aunque con una destreza y habilidad que acreditan al Sr. De Viu de excelente comediógrafo, logra en muchos momentos que la acción personal interese y triunfe; el drama social, amplio, abrumador, con sus conflictos sangrientos, lo es todo en la obra; el verdadero drama. Las cualidades que hemos mencionado son las que determinaron el justamente favorable éxito de *Así en la tierra*, que tuvo un primer acto modelo de exposición en su estreno.

Tenemos noticia del elenco de actores que participó en su representación gracias al diario *ABC* (*ABC*, 5 octubre de 1920: 16): Antonia Arévalo y Julia Lajos; esta última en sus inicios, que comenzará después una larga trayectoria en el teatro español, fundamentalmente en papeles cómicos, deudores de su aspecto físico grueso y amable y su acreditada capacidad humorística. Junto a estas, los Sres. Cabré, Martín, Álvarez Rubio y Lombía, figuras principales de la obra, que escucharon, con el autor, grandes y merecidos aplausos, que les obligaron a pisar muchas veces el palco escénico.

Desde el punto de vista de la *estructura*, la acción dramática se estructura en tres partes que se corresponden, respectivamente, con los tres actos en que se divide esta obra:

- *Planteamiento*. Se introducen los dos principales conflictos: la precaria situación de los trabajadores que comienzan a tomar conciencia de ello y el rechazo de Don Carlos a que su hijo tenga una relación amorosa con María Jesús.
- *Nudo*. Se desencadena la tensión conflictiva. Los obreros se rebelan contra Don Carlos exigiéndole el pago de los jornales al mismo tiempo que Pepe Luis desobedece a su padre y va al encuentro de María Jesús. El enfado de Don Carlos provoca la expulsión del cortijo de Carmen, María Jesús y Bastián.
- *Desenlace*. La persecución de Don Carlos por parte de los obreros cuya intención es darle muerte termina con el asesinato inesperado de Carmen. Un final amargo que se suaviza, por un lado, con la certeza de que María Jesús será reconocida por Don Carlos como hija suya y, por otro lado, con la templanza de los labriegos.

La obra está estructurada en tres actos, es decir, cada una de las unidades mayores en que se presenta segmentada o puede segmentarse la acción dramática en su acepción más amplia, como equivalente a “drama”. Además, presenta marcada expresamente su división en actos. Cada uno de los actos está dividido en varias escenas, que son, en sentido estricto, las unidades de “configuración”, es decir, las secuencias dramáticas definidas por la presencia de los mismos personajes, de tal manera que la entrada o salida de cualquiera de ellos supone un cambio de escena.

Hay que destacar, por otro lado, *el tiempo y el espacio* como elementos constitutivos de la acción dramática.

Desde el punto de vista temporal, hablamos de una continuidad en el transcurso del tiempo, presentado en una secuencia de escenas sin ningún elemento temporal que las delimite. Tomemos como referencia el tiempo diegético o argumental, es decir, el plano temporal que abarca la totalidad del contenido. Se trata del tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio. Así, las referencias al *tiempo* son muy escasas y las hallamos en las meras significaciones lingüísticas. Al comienzo del acto I la acción transcurre por la tarde. Carmen y María Jesús se quejan del calor que hace. Teniendo en cuenta que los labriegos están realizando sus labores de siega, intuimos que están en época estival, sobre todo porque vemos referencias también al invierno como estación que ha de venir<sup>7</sup>:

CARM. (*Besándola.*) – E verdá, hija; ya lo dicen, no hay bien que por má no venga. (*Señalando a Bastián, que duerme a la sombra.*) Mialo. Si aventan mal y va la paja llena e grano, que vaya... Si por la noche corretean gavillas los de Tolico pa su era, que las correteen, él no se enmuta por ná; aluego viene don Carlos, y tóo son reverensias y salemas... ¡Qué alma de hombre!...

MARÍA.- ¡Es que hase una calor, madre!...

CARM.- ¡Una calor!... (Viu, 1921: [2])

En la quinta escena encontramos nuevamente algunas referencias temporales:

TRAB. 1º.- Güenas tardes, señorito.

TODOS. (*Entre dientes.*) –Güenas tardes...

BAST. –Hoy no poeis quejaros...

TRAB. 1º.- Der frío, no...

TRAB. 2º.- Cómo humea la tarde...

TRAB. 3º.- Cae plomo derretío...

PEPE.- ¿Os gusta más el invierno?...

TRAB. 1º.- ¡Güeno viene el ivierno!...

TRAB. 2º.- Terrones se tierra vamos a tené que comé... (Viu, 1921: [4])

---

<sup>7</sup> En la edición que he utilizado las páginas no están numeradas. Por ello, indico la numeración entre corchetes.

En la décima escena del acto I tenemos noticia de que va anocheciendo, de modo que el acto I abarcaría una tarde.

Entre el primer y el segundo acto ha transcurrido algún tiempo. Sabemos que en el segundo acto es media tarde de un día de invierno. Además, se concreta el día: PEPE.- ¿Entonces mi padre no vendrá hoy por aquí, a pesar de ser domingo?... Bueno, vuelvo a Madrid (...) (Viu, 1921: [10]). Y en la escena XII se despiden hasta el día siguiente, por lo que se deduce que la tarde ha llegado a su fin:

CARLOS.- Bueno. Así charlaremos por el camino; tengo que darte instrucciones. (*Saliendo.*)  
Hasta mañana. (*Desde la puerta.*) Poca luz nos queda para el camino.  
PEPE (*A María Jesús.*) - ¡Hasta mañana!... (*Salen.*) (Viu, 1921: [14])

Al llegar al tercer acto, son probablemente algunos días el tiempo transcurrido:

MARÍA.- Sí... El otro día, se lo dijo padre a madre cuando riñeron, porque no queríamos dir con él. (*Llorando.*) ¡Delante de mí lo dijo!... (Viu, 1921: [19])

Además, María Jesús y su madre han sido vistas por el campo durante este tiempo, harapientas y sucias, completamente abandonadas, hasta que el señorito Pepe Luis las ha rescatado y las ha conducido hasta su casa. La acción vuelve a situarse en una tarde. La Araña dice “Güenas tardes” en la escena IV. En la escena VII los personajes vuelven a decir “Buenas tardes”. Por tanto, el tiempo en el que transcurre la acción en cada acto es concreto, pero su duración es indefinida. La rapidez de los acontecimientos indicaría que no debe pasar demasiado tiempo desde el comienzo al final de la obra, probablemente varios meses, desde el verano hasta el invierno.

En cuanto al espacio dramático, queda construido cuando se forma una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está constituida por los personajes, por sus acciones y sus relaciones en el desarrollo de la acción.

Para que la proyección del espacio dramático se realice, no es necesaria ninguna puesta en escena: la lectura del texto basta para ofrecer la imagen espacial del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor, sobre todo al comienzo de cada acto, y de las acotaciones espaciotemporales con los diálogos (decorado sonoro). Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático y por ello no es nada sorprendente que también el director de escena solo escoja una posibilidad de lugar escénico concreto. Por esta razón, la buena puesta en escena no es – al contrario de lo que suele creerse – la que encuentra la mejor educación entre espacio dramático y espacio escénico (texto y escena).

La acción dramática se desarrolla en diferentes lugares, es decir, en espacios múltiples, de modo que los diferentes lugares dramáticos se representan en un solo espacio escénico, subdividido en actos. Estos espacios dramáticos se presentan sucesivamente, que es la posibilidad más normal y frecuente. Si hablamos del espacio diegético o argumental, es decir, el conjunto de lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento, vemos que la acción transcurre en dos espacios claramente diferenciados: el cortijo El Chaparral, situado en la campiña cordobesa, que constituye una plasmación fiel del ambiente de pobreza de los labriegos; y la casa del señor Don Carlos, espacio más refinado en el que el espectador asiste al encuentro de personajes que forman parte del círculo social de Don Carlos. En el primer acto se nos describe la entrada al cortijo con un pedazo de era al fondo, un horizonte de luz y un sombrero en la puerta. En el segundo acto, nos encontramos en la habitación cocina del cortijo con una puerta de entrada y una cocina al fondo. Finalmente, en el tercer acto, el autor sitúa la acción en la habitación de entrada en la planta baja de la casa del señor; puertas a izquierda y derecha, cancela, portal y calle al fondo. Estos son los espacios descritos y no hay referencias explícitas a que la relación entre espacio y acto se mantenga variable en el transcurso del mismo espectáculo.

Junto la estructura, el tiempo y el espacio, los *personajes* son también el soporte de la acción dramática, sujetos de acciones y de discursos. En *Así en la tierra*, la mayor parte de la caracterización de los personajes es definida por la forma de hablar de cada uno de ellos, ofreciéndose un contraste claro entre el habla de los “señoritos” y el de los obreros. Detrás de cada réplica está, por un efecto acumulativo, todo el mundo referencial desplegado en la obra. El lenguaje de los jornaleros de la comarca nos sorprende hasta tal punto, por su frescura, su naturalidad y su espontaneidad que nos sentimos partícipes de sus acciones y en muchos momentos nos despierta un sentimiento de ternura y compasión. Son frecuentes las palabras y expresiones terruñeras (“arre”, “ajolá” “más negros que la pé”, “jase un hambre”, “por mio”, “no sabré desirlo como é”, “pos no t’apuras tú chiquilla”, “ha hecho mu requetebién”...) y no falta el arte popular andaluz en las coplas a las que nos tiene acostumbrados Paco Viu. Obsérvense las intervenciones de los trabajadores en la escena V del acto I:

TRAB. 1º.- Der frío, no...

TRAB. 2º.- Cómo humea la tarde...

TRAB. 3º.- Cae plomo derretío...

PEPE.- ¿Os gusta más el invierno?

TRAB. 1º.- ¡Güeno viene el invierno!

TRAB. 2º.- Terrones e tierra vamos a tené que comé.

TRAB. 4º.- Como haiga la sequía der pasao y el antipasao, no comerás ni tierra, porvo, y gracias.

SÉN.- ¿Has sabío e tu hermaniyo?

TRAB. 1º.- Ni letra... Ajolá me hubiese díó con é... (Viu, 1921: [4])

Sin duda, la viveza de estos usos lingüísticos demuestran que el autor domina a la perfección esta especie de geolectos propios del habla andaluza, creando así un determinado ambiente, reflejo de unas estructuras sociales injustas que someten a los labradores pobres a una situación de miseria, pobreza y analfabetismo. Frente al registro vulgar, pobre, repetitivo, rutinario y cargado de incorrecciones lingüísticas, destaca el uso estándar de la lengua empleado por el señorito Pepe Luis o por Don Carlos, caracterizado por la uniformidad, al eliminarse las diferencias dialectales:

PEPE.- Sí; acaso sin quererlo, sin darte cuenta de ello, porque está en ti la injusticia de este ambiente, de este medio. Para los hombres, para los señores de este pueblo, y de tantos otros, no es injusticia, ni siquiera leve pecado, el cercar a una mujer, cuando aún es niña, e ir estrechando el cerco día por día, minuto por minuto, ayudándose de todas las circunstancias, de todos los poderes, de todos los mayores engaños que dan la posición, la autoridad y el dinero (...) (Viu, 1921: [19]).

Todo ello es producto de un fiel reflejo de la realidad: lo que dicen los personajes parece lo propio de ellos, de acuerdo con su estatus social y su nivel cultural, de modo que se refleja con gran verosimilitud este mundo de ficción.

Los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, intención, tono, etc.) de la representación que acompañan a los diálogos se ponen de manifiesto en las acotaciones. Carentes de funciones propiamente comunicativas, predominan las acotaciones corporales de expresión (“rehuyendo”, “espantada”, “anonadada”, “llamando”), aunque encontramos también otros tipos: temporales (“Va anocheciendo. Carmen llora”), espaciales (“desde dentro”). Al final de la obra el predominio conlleva algunas acotaciones operativas:

*En este momento aparece Cristóbal en la reja, mirando hacia todos los lados; saca de la faja una pistola, y con ella apunta a don Carlos. Carmen, instintivamente, se coloca delante, cubriendo el cuerpo de don Carlos con el suyo, y grita (Viu, 1921: [21]).*

Desde el punto de vista de la caracterización, debemos destacar los personajes principales (Carmen, M<sup>a</sup> Jesús, Bastián, Don Carlos, Pepe Luis) de los secundarios (Séneca, los trabajadores, Ana María, Milagritos, Joaquinillo, La Araña, Doña Rosita, Don Tolico, Don Pablito, Don Fernando, Don Ramón, Frasquito, Cristóbal). Los personajes principales son personajes redondos, pues el autor consigue que el lector se identifique con ellos, no tanto en el sentido de compartir sus deseos sino en el comprender el origen de sus fuerzas y debilidades. Veamos qué representan los protagonistas.

*Carmen* es modelo de bondad y fidelidad. No ha tenido una vida fácil, pues fue víctima del engaño de Don Carlos en su juventud, lo que le llevó a ser casada a la fuerza con Bastián. Ha estado muchísimos años al servicio del señor Don Carlos y la única alegría que tiene en su vida es disfrutar de la compañía de su hija, de modo que tratará de alejarla de aquello que pueda hacerle daño como, por ejemplo, su relación con el señorito Pepe Luis. Será el personaje que desencadene el verdadero drama, pues su inocencia y bondad no impedirá que sea la víctima de una estructura social injusta.

*María Jesús* representa el mismo modelo de virtud que su madre. Al principio siente un gran cariño por Pepe Luis; han crecido juntos y él la trata muy bien. El único pecado que cometerá será enamorarse. El rechazo de este amor correspondido será el desencadenante de buena parte del conflicto con Don Carlos.

*Bastián* es un personaje vago, que convive con Carmen, de la que nunca ha estado enamorado. El único interés que demuestra es que su hija pueda llegar a consumir su amor el señorito con el fin de que él pueda ascender socialmente. Es un personaje sin escrúpulos que apoyará a los trabajadores o al señor en función de sus intereses económicos. Finalmente, será asesinado cuando los trabajadores descubran su traición.

*Pepe Luis* representa la nobleza del señorito que se compadece de precaria situación de los más desfavorecidos. Su amor por María Jesús le llevará a enfrentarse a su mismo padre, pues tratará de que a estas pobres inocentes, María Jesús y Carmen, se les dé la oportunidad de vivir como merecen.

*Don Carlos* es el prototipo de señorito con una doble moral que se muestra indiferente ante la miseria que sufren los campesinos. Hará todo lo que esté en su mano por separar a su hijo de María Jesús, así como por detener la revolución de los trabajadores. Al final de la obra muestra cierta sensibilidad cuando ve que Carmen, la inocente y fiel servidora, muere en sus manos tras haberlo protegido.

Pero si estos elementos tienen un especial significado en la obra, no debemos olvidar que son dos los que justifican la adscripción de la dramaturgia de Francisco de Viu al teatro social revolucionario: *lo social* y *lo melodramático*.

Desde el punto de vista *social*, el autor tiene una dolorosa conciencia de la realidad del país, una realidad que refleja un verdadero atraso económico y cultural. Prueba de ello es que la pobreza y el hambre son temas que se repiten constantemente. Al comienzo de la obra Carmen dice que “ha sío mal año y fue malo el pasao, y habrá mucha hambre” (Viu, 1921: [3]); algunos trabajadores comentan: “terrones e tierra vamos a tené que comé...” (Viu, 1921: [4]), “Dos años de hambre, más negros que la pé...” (Viu, 1921: [4]). Así, la

vertiente social se perfila en este drama a través del reflejo de una situación catastrofista del campesinado y de la agricultura, lo que hace que una serie de labriegos, cansados del hambre que padecen, vayan a pedir los jornales de un trabajo que Don Carlos no ha mandado hacer; ello desencadena una difícil situación que lleva a un final trágico con la muerte de Carmen. La intencionalidad del autor al reflejar un estado de crisis no es sino mostrar la inestabilidad política y económica, así como el descontento que produce el estado de opresión al que se hallan sometidos los más débiles. Es por ello que el mensaje que se pretende transmitir es el de la necesidad de reestructurar un sistema social injusto, no solo para resolver la situación de la clase obrera, sino también para introducir mejoras que posibiliten el resurgimiento de la agricultura. Además, la obra deja entrever también una preocupación manifiesta por la incultura del pueblo español, su analfabetismo y su mentalidad.

Las diferencias sociales están constantemente marcadas por un sentido de obediencia y respeto al señor Don Carlos que se manifiesta en los actos y en las intervenciones de los personajes: Carmen y María Jesús están siempre pendientes de que a los señores no les falte de nada, los trabajadores son jornaleros preocupados porque la tierra dé sus frutos (“nosotros necesitamos a la tierra y la tierra nos necesita a nosotros” (Viu, 1921: [8]) –dice uno de ellos). Por el contrario, Don Carlos se queja de la vagancia de los trabajadores. Por ejemplo en la escena VI del primer acto Don Carlos recrimina a Bastián que se duerma y que los vagos echen pitillos, pues como les coja el agua en la era a la hora de echar jornales hablarán. Incluso, en algún momento se enfada con su propio hijo por no interesarse por nada referente al campo. Por otro lado, los trabajadores son muy conscientes de la situación de opresión de la que son víctimas y de la precaria situación de la agricultura; lo que da la tierra vale cada vez menos y ellos son cada vez más pobres. Todo ello llevará a una actitud de rebeldía de la clase obrera que, junto a la desobediencia del señorito Pepe Luis, provocará la ira de Don Carlos. Al comienzo del acto II Séneca le dice a María Jesús que al señor “se le yevan los demonios, y que no le oyen más que resoplar como una fiera enjaulá...” (Viu, 1921: [9]) y añade: “El invierno se presenta güeno, ¡güeno e verdá!... Y Dios que se ha olvidao del agua, y la tierra, toa polvarea, y la gente, sin trebajo, y ca día más anarquía...” (Viu, 1921: [9]). Así el espectador irá percibiendo una tensión que poco a poco irá en aumento, sobre todo al escuchar comentarios que incitan a la rebelión. En la escena XII del primer acto escuchamos:

TRAB.- Es que el probe se joroba siempre...

TRAB. 1º.- Siempre, porque no tenemos coraje... (Viu, 1921: [8])

En el acto II comenzamos a tener noticia del comportamiento revolucionario de los trabajadores, ya que empiezan a trabajar las tierras y los olivos a la fuerza. Don Carlos pide a Pepe Luis que vaya a decirle a la Guardia Civil que tiene noticia de que más de cuarenta hombres van a ir a pedir los jornales de un trabajo que él no ha pedido. Al final de este mismo acto Séneca anuncia que Bastián se ha aliado con los jornaleros y vienen todos a cobrar los jornales. Cristóbal, el portavoz de los trabajadores, pide a Don Carlos que pague las 104 pesetas que corresponden por los 52 jornales. Al principio, el señor se niega pero después cede y le tira un billete de 100 pesetas. Así las aguas se calman.

En el acto III continúa la tensión hasta que se desencadena la tragedia. Han pedido más Guardia Civil para intentar frenar la rebelión. Llega “la araña”, otro trabajador del cortijo, e informa de que el cortijo El Chaparral está ardiendo en su totalidad. Bastián vuelve a apoyar a Don Carlos, ya que este le ha prometido dinero a cambio de que cuente a la Guardia Civil las reuniones de los jornaleros para así descubrir a los cabecillas. No obstante, no quiere que haya derramamiento de sangre. Don Carlos se reúne a comer con el alcalde, el secretario y la junta de propietarios con el fin de buscar una solución. Allí se acuerda que hay que tomar medidas, pues sin más Guardia Civil no se puede pensar en nada. Frasquito, uno de los allí presentes, propone coger unas escopetas y que ellos sean la Guardia Civil, pero los demás consideran que eso sería abuso de la autoridad. Finalmente, Don Carlos propone constituir una guardia permanente en el ayuntamiento y manda la redacción de un pregón para informar a los vecinos y, a partir de ahí se suceden los últimos acontecimientos. Llega Joaquinillo e informa a Don Carlos, Pepe Luis, Carmen y María Jesús de que los trabajadores han asesinado a Bastián y que están buscando a Don Carlos para darle muerte. Mientras se encuentran allí reunidos, aparece Cristóbal en la reja y apunta a Don Carlos. Carmen se coloca instintivamente delante cubriendo su cuerpo y dispara dando muerte a Carmen. En su lecho de muerte, Don Carlos le jura que María Jesús vivirá como su hija. En ese momento entran a la fuerza los trabajadores dispuestos a sacar a Don Carlos afuera para asesinarlo. Pepe pide justicia para todos y al final todos se descubren levantando a María Jesús y estrechándola contra su corazón. Pepe la abraza diciéndole: “¡Ven, hija de la tierra, ven conmigo!” (Viu, 1921: [24]).

Junto al problema político que trae consigo la situación de los trabajadores, surge también un doble problema de índole moral: por un lado, la imposibilidad de María Jesús y Pepe Luis de vivir su amor al pertenecer a clases sociales distintas; por otro lado, la



humillación de Carmen al ser obligada a casarse con Bastián, un hombre al que nunca quiso, después de haber sido seducida por Don Carlos siendo criada de la casa.

El espectador intensifica su sentimiento de rechazo hacia Don Carlos a medida que va conociendo su verdadera historia con Carmen. A pesar de haber sido víctima del señor, la pobre Carmen tiene un comportamiento ejemplar con él e intenta respetarlo. Sin embargo, hay un momento en la escena IX del capítulo II que es muy significativo a la hora de entender la relación entre estos dos personajes. Carmen se confiesa: le dice que vivirán en la miseria si los echa del cortijo; le habla de su vida de penurias con un marido vago que siempre la ha maltratado y con el que ellos la casaron; que ha aguantado veinte años el esfuerzo y el trabajo del cortijo, sirviéndoles a sus señores, hasta que el nacimiento de su hija fue su mayor alegría. Además le insinúa aquellas cosas que ha querido enterrar. Don Carlos, furioso de pensar que su hijo está muy encaprichado de María Jesús, se comporta de una manera muy cruel con Carmen al hablar mal de su hija, lo que provoca la ira de esta; Carmen se rebela maldiciendo al señor y llega a llamarlo “cobarde”:

CARMEN.- ¡Mi señor don Carlos, tenga osté caría...! Que yo lo he olvidao too!... ¡Que he sío mu buena y no meresco este pago!... ¡Que!...

CARLOS.- No; de ninguna manera; no me fío. La escapada de Pepe Luis me demuestra que está muy enamorado... Tú confiarás mucho en tu hija; yo, no. De tal palo, tal astilla.

CARMEN.- (*Transfigurada.*) - ¿Qué?... ¿Quién lo dice?... ¿Tú?

CARLOS.- (*Levantándose*) - ¡Chist!...

CARMEN.- ¿Tú, mardesío?... ¿Y te atreves?... ¿Ties valor de recordar?...

CARLOS.- ¡Calla!... Pueden oírte...

CARMEN.- ¡Mejor!... ¡Oh, si Dios quisiera que me oyeran hasta los muertos!... ¡Sí, los muertos!... Tu madre, que no pudo guardarme de ti; la mía, que murió de pena y de vergüenza: toos aquellos viejos y honraos servidores de tu casa que lloraban cuando a la probe Carmensilla, después de engañá, la casaban con el sinvergüenza de Bastián comprado; ¡sí, compraó!- hasta hace poco no lo supe-, y la tiraban al cortijo, como bestia de desecho que se manda a la reata de la trilla...

CARLOS.- ¡Calla! ¿Estás loca?

CARMEN.- ¡Ajolá! Pero no lo estoy... Lo estaba cuando creía en tu cariño y en tus palabras, a los quince años; lo estaba cuando por cariño a ti, porque te quería con toa mi alma, salí de tu casa y asepte casarme porque te hasía un bien; lo estaba, cuando, después, aquí, en este destierro, te recordaba con cariño y me desía: “Conmigo no podía casarse; pero me ha querido”. Lo estaa cuando asepte con resignasión la compañía pa siempre de Bastián na más que pa no estorbarte; lo estaba, cuando creí que ya me querías como a una hermana na más, y que a mi María Jesús na le faltaría aunque yo me muriera; lo estaba hace un instante, cuando me dirigí a ti con súplicas y lágrimas pa que no nos echaras; pero ya no lo estoy, no; he vuelto a la rasón; ya te reconosco: eres el mal nasío; el criminal de alma negra; el orguyo, mi castigo; mi vergüenza, mi odio, ¡mi condensación!... ¡Cobarde!... ¡Cobarde!... (*Escupiéndole.*) ¡¡¡Cobarde!!!... (Viu, 1921: [14])

Al final del acto II vemos cómo tras la disputa con Don Carlos, María Jesús y Carmen quedan desamparadas, pues tienen que abandonar el cortijo y no saben adónde ir. Maldicen a los hombres, pero no a todos: “Esos pobreticos, no; tien hambre... Los malos son los que tien hartura, hija” (Viu, 1921: [16]). Termina el capítulo rezando la oración del

padrenuestro que da título a la obra: “Hágase tu voluntad...”/ “Así en la tierra...” (Viu, 1921: [16]). La situación de Carmen y María Jesús serán el motivo que desencadene una gran disputa entre el señorito Pepe Luis y su padre en el capítulo III. Lamenta haber encontrado a ambas como animalillos junto a una higuera, hambrientas y perseguidas; Don Carlos sostiene que dieron motivos para salir de El Chaparral, por lo que se les dará algún dinero y podrán quedarse allí unos días hasta que Bastián se las lleve. Finalmente, el señor cede y quiere cumplir con ellas, con la condición de que María Jesús y Pepe Luis no estén juntos. Carmen le dice que no se repetirá la historia, pues lo único que le interesa es descansar al calor de su hija y olvidarlo todo. A continuación se desencadena la tragedia.

Pepe Luis no puede soportar la idea de no ver a María Jesús y, a pesar de las prohibiciones de su padre, no duda en desplazarse desde Madrid al cortijo El Chaparral cuantas veces hagan falta para ver a su compañera. Por su parte, María Jesús intenta seguir los consejos de su madre de que no haga confianza con el señorito y procure no acordarse de él, pues los pobres no pueden juntarse con nadie. Sin embargo, le dirá finalmente entre lloros que no podrá dejar de pensar en José Luis, por más que le diga que es algo imposible, pues se ha dado cuenta de que lo quiere en el momento en que su padre se lo llevaba del cortijo (“Ya lo sé, madre; pero... ¡déjeme osté mirar la estreyita!... (Viu, 1921: [7])). Don Carlos hará todo lo posible por impedir esa relación y en repetidas ocasiones le advierte a Bastián que tenga cuidado con la chica porque la ha visto varias veces conversando con su hijo, por lo que hay que evitarlo; es consciente de que su hija allí es un peligro para todos porque Pepe Luis está muy encaprichado con ella. Bastián y Carmen intentan no darle importancia al asunto haciéndole ver a Don Carlos que son dos inocentes que tienen confianza porque se conocen desde pequeños y son como dos hermanos. No obstante, el empeño de los padres por separar a los hijos es constante a lo largo de la obra. En la cuarta escena del acto II Carmen le dice al señorito Pepe Luis que, por favor, siendo bueno, no les perjudique, que no quiera a su hija para un capricho y menos como esposa porque no es posible. Hay un momento también en la octava escena del acto II en que Don Carlos, tras haber prohibido a su hijo ir al cortijo, se sorprende al verlo allí. Pepe Luis se justifica diciéndole que ha hecho una escapadilla, pero Don Carlos, furioso, responsabiliza a unos padres ambiciosos y calculadores, a los que les ha faltado tiempo para llevarle un caballo y llevarlo hacia donde lo esperaban una niña loca por conseguirlo.

Los *elementos melodramáticos* están presentes en momentos importantes de la obra. Los personajes están repletos de buenos o malos sentimientos y sus discursos buscan provocar la complicidad del espectador con los personajes. La exageración de estos

sentimientos trae consigo una intensidad dramática que aumenta a medida que los conflictos sociales entre se van haciendo cada vez más evidentes. El sufrimiento que experimentan las víctimas María Jesús y Carmen es la materia prima en la base de este melodrama. Son muchos los momentos en que asistimos al clímax al que conduce el desarrollo de los acontecimientos.

Los primeros rasgos de melodramatismo aparecen en la escena IX del acto I. Don Carlos acaba de obligar a su hijo a marcharse a Madrid y María Jesús se queda muy triste. Bastián está muy enfadado porque él quiere que la niña pueda llegar a ser alguien junto a Pepe Luis, de modo que critica la actuación de Don Carlos (“Torres más artas... Más orguyo que toa su casta junta, y... ¡hay qué ver la casta!” (Viu, 1921: [6])). Carmen interpreta supuestas malas intenciones de Bastián con su hija al querer utilizarla para obtener beneficios en el cortijo, de manera que se enfurece y comienzan una fuerte discusión. Bastián insinúa entonces que María Jesús no es hija suya haciéndole saber que él tiene conocimiento de que antes de casarse ella tuvo algo con el señor; después se arrepiente. Sin embargo, el enfrentamiento va siendo cada vez más fuerte hasta el punto de que Bastián está a punto de pegarle:

CARM.- Y el pensamiento... Ven acá; alma renegría; ¿no te he sío fiel? ¿No llevo veinte años aquí, en el cortijo, a la vera tuya, sin separarme de ti? ¿No ves mi vía, menuto por menuto?...

BAST.- Ende que nos casamos, sí; pero antes...

CARM. (*Espantada*) - ¿Qué?...

BAST.- Vaya; por lo visto quiés que te lo diga. Pos allá va: que yo no me chupo er deo, y sé que antes de yo casarme contigo...

CARM.- Sí... antes de casarnos... (*Bastián va a hablar.*) ¡Caya!... ¡Un momento!... Contéstame ahora mismo la verdá, toda la verdá, por tu alma, por tu madre! ¿Cuándo lo has sabío?... ¿Cuándo?

BAST.- Antes de casarnos: yo no me chupo er deo.

CARM. (*Anonadada*) - ¡Antes!... (*Reaccionando como una leona.*) ¿Y te casaste? ¡Canaya!...

BAST. (*Queriendo calmarla*) - ¡Pchs!... ¡Caya!... Ven acá...

CARM.- ¡No!... ¡No te aserques!... ¡No me toques!... (*Contemplándole desafiadora.*) ¡Eres un hombre!...

BAST. (*Va hacia ella para pegarla. Se detiene y, volviendo hacia la derecha para marchar por el foro, se encoge de hombros y sale.*) - ¡Güeno!... (Viu, 1921: [6])

La intensidad dramática continúa en la escena siguiente cuando Carmen, entre lloros, le pide a su hija que con el señorito Pepe Luis no haga confianza. La muchacha le replica que diciéndole que le pegue si quiere, que le mate su padre pero no podrá vivir sin acordarse de él. Esta situación provoca una actitud compasiva en los espectadores al comprender perfectamente el sufrimiento de la muchacha.

Otra escena en la que se abusa de un efectismo espectacular y deslumbrante que contribuye a intensificar el tono sentimental y emotivo de la intriga, es escena VIII del acto II, en la que el señorito Pepe Luis comienza a desobedecer las órdenes de su padre. Pepe

Luis ha hecho una escapadilla para ver a la chica. Cuando Séneca anuncia que llega Don Carlos, intentan que este se esconda pero él se niega. Su padre lo sorprende y empieza a culpar a los padres de María Jesús de que les ha faltado tiempo para llevarle a su hijo un caballo y traerlo hacia allí, de modo que lo considera una verdadera encerrona. A pesar de los intentos el señorito por disculpar en vano a la madre y a la hija, Don Carlos, furioso, impone su autoridad; pide a la pobre familia que entregue el cortijo y se marchen y ordena a Pepe Luis que vaya a buscar a la Guardia Civil para frenar a los obreros. En ese momento Pepe Luis se queda inmóvil:

CARLOS.- Vamos a emplear muy pocas palabras: no tengo tiempo ni humor disponibles. Huelgan las excusas; lo que acabo de ver me ha convencido de lo que puedo esperar de vosotros. No pienso gastar más saliva. Esta tarde hacéis entrega del cortijo a Séneca, y mañana temprano, muy temprano, os marcháis al pueblo o donde queráis y os convenga. No; no os molestéis; ni súplicas ni palabrería me harán volver atrás: he dicho mi última palabra.

BAST. (*Amenazador.*) – Misté, don Carlos, que lo que jase osté con nosotros es un crimen... Misté que...

CARMEN.- Yo le juro a osté, señor, que na sabíamos de que venía er señorito...

PEPE.- Es verdad. Carmen no miente. Yo te aseguro que esta gente no tiene culpa ninguna..., que...

CARLOS.- Es igual: quien quita la ocasión quita el peligro. Y en cuanto a ti, yo te cortaré las alas, y a cercén, para que no vuelvas a volar en toda tu vida. (*Van a interrumpirle.*) ¡Silencio! (*Vuelven a querer interrumpirle.*) ¡Silencio he dicho! ¡Basta! (*Transición.*) ¡Séneca: Esta noche te haces cargo del cortijo. (*A Pepe Luis*). Tú, ahora mismo sales para el pueblo y avisas al teniente de la Guardia civil y le dices que en el camino he sabido que más de cuarenta hombres van a venir aquí a cobrar los jornales de un trabajo que yo no he mandado hacer: que estoy dispuesto a no pagar un céntimo, y que envíe unas parejas, a no ser que no le importe el que nos desvalijen. Ahí está mi caballo: que te acompañe Rafael, que ha venido conmigo. (*Pepe Luis no se mueve.*) ¿Pero qué es esto?... ¿Vas a desobedecerme?

PEPE.- ¡Padre!...

CARLOS.- ¡Sí, padre! Por eso te mando que me obedezcas, como es tu deber, sin replicar ni aun con el esto; ¡vete! (...) (Viu, 1921: [13])

Sin duda, la intensidad emocional del melodrama viene representada en esta obra por el sufrimiento que experimentan las víctimas: por un lado, los obreros, que viven una situación de extrema pobreza y, por otro lado, las inocentes María Jesús y Carmen, que sin buscarlo, son llevadas por la ira del amo a ser expulsadas del cortijo y a vivir como alimañas en el campo durante unos días. Son, al fin y al cabo, personajes inestables, que exteriorizan sus sentimientos más que ningún otro. El sentimiento de repulsa de Carmen hacia Don Carlos alcanza el clímax en el momento en que, como ya hemos visto anteriormente, Carmen es humillada al poner Don Carlos en entredicho su honor, pues le insinúa que las intenciones de su hija con Pepe Luis son las mismas que supuestamente Carmen tendría con él en su juventud.

El deseo de Pepe Luis de proteger a María Jesús y Carmen será el motivo que desencadene uno de los más duros enfrentamientos con su padre. Así lo vemos en la escena IX del acto III, en la que se vive una situación de fuerte intensidad dramática. La actitud

poco ejemplar de reprobación de unas víctimas inocentes provoca el enfado del señorito Pepe Luis. Arremete entonces contra los señoritos que triunfan a costa del trabajo de los humildes; aunque reclusa poco después, esta actitud crispa aún más a Don Carlos. El espectador asiste, pues, a un momento de sentimentalismo exagerado, producto de la complicidad del espectador con las víctimas y el sentimiento de repulsa hacia la fría actitud de Don Carlos:

CARL.- ¿Injusto yo?

PEPE.- Sí; acaso, sin quererlo, sin darte cuenta de ello, sin darte cuenta de ello, porque está en ti la injusticia de este ambiente, de este medio. Para los hombres, para los señores de este pueblo, y de tantos otros, no es injusticia, ni siquiera leve pecado, el cercar a una mujer, cuando aún es niña, e ir estrechando el cerco día a día, minuto por minuto, ayudándose de todas las circunstancias, de todos los poderes, de todos los mayores engaños que dan la posición, la autoridad y el dinero. Después, satisfecho el capricho –no les llevó a ello ni aún la disculpa de la pasión-, hay que quitar el estorbo para la futura paz egoísta del hogar, y entonces no falta el marido desaprensivo, ni el Cortijo lejano donde esconder, como trasto arrumbado, a la pobre mujer, ¡que tiene un alma y un corazón, que acaso entregó al caprichoso señor!

CARL.- ¡Pepe Luis!...

PEPE. (*Cada vez más exaltado.*) - ¡Pero esto no tiene importancia; nada significa; hicieron igual sus padres con las madres aquellas desgraciadas!... ¡Es la vida; la vida ruin pobre de corazón y de ideales sobre estas tierras magníficas, donde los humildes trabajan para que los señores feudales triunfen!...

CARLOS. (*Fuera de sí, levantando la mano contra su hijo.*) - ¡Miserable!

PEPE. (*Cogiendo la mano de su padre y besándola.*) - ¡Perdón, padre, perdón!... ¡Tú no serás así, no!... ¿Verdad que no? (*Abrazándole y besándole.*) Tú serás justo, serás bueno..., porque eres mi padre! ¡Mi padre!... (*Queda abrazado a él, llorando. Don Carlos, abatido, Pausa.*) (Viu, 1921: [21]).

El devenir de los acontecimientos lleva a los espectadores a involucrarse en la trama. Por ello, la audiencia experimenta las mismas vivencias que acaecen a los personajes; en este caso, las desgracias que persiguen a las dos verdaderas protagonistas, de modo que lo esperable y lo deseado es que los responsables de tanta desgracia reciban el castigo merecido. Sin embargo, el trágico final deja un mal sabor de boca en el espectador, pues no responde a las expectativas esperadas. Carmen, la víctima del abuso de poder que después de sus desgracias no espera otra cosa más que descansar al calor y al cariño de su hija, recibe el disparo al ponerse delante del Don Carlos. Es como si hasta en la muerte, los criados tuvieran que proteger a sus señores, lo que intensificaría aún más el sentimiento de repudio del espectador hacia Don Carlos. Sin embargo, justo antes del desenlace trágico, Carmen y Don Carlos han hablado y el señor les ha prometido amparo:

CARL.- Yo te prometo que nada habrá de faltaros y que podréis vivir como os acomode... Y, acaso no lo creas, solo quedará tranquilo cuando sepa que vosotras sois dichosas, o al menos, que nada teméis ya en la vida...

CARM. (*Emocionada*) - ¡Gracias, Carlos! ¡Te creo! ¡Dios te lo pague!... (En este momento aparece Cristóbal en la reja, mirando hacia todos lados; saca de la faja una pistola, y con ella apunta a don Carlos. Carmen, instintivamente, se coloca delante, cubriendo el cuerpo de don Carlos con el suyo, y grita:) ¡No!... ¡No tires!... (*Suena un disparo y cae al suelo.*) ¡Hija!... (Viu, 1921: [23])

Así, el sentimiento de repulsa hacia Don Carlos se disipa cuando este le jura a Carmen, que se encuentra moribunda, con ayuda de Pepe Luis, que desde ese momento María Jesús será su hija:

MARÍA.- ¡Madre!... ¡Madre!... (Se abraza a su madre, que don Carlos tiene incorporada.)  
CARL. (Señalando a la escalera.) -¡Por ahí!...  
MARÍA.- ¡Madre!... ¿Quién ha sido?  
CARM. (*Mientras la colocan en una butaca.*) –Cristóbal... Cristóbal ha sido... Ya no temo nada de la vida... ¡Me muero!... ¡No dejes a mi María Jesús!...  
CARL.- ¡Yo te juro!...  
PEPE. (*Terminando la frase.*) - ¡Que María Jesús será su hija!  
CARM.- ¡Dios os lo pague! (*Muriendo y queriendo besar a su hija.*) ¡Hija!... (Muere.)  
MARÍA.- ¡¡Madre!!... (*Pausa. Se oye lejana algarabía por la calle, que se va acercando. De pronto, aparecen muchos trabajadores, que invaden el portal, en actitud desesperada.*) (Viu, 1921: [23]).

Por último, haré una breve mención a la *perspectiva o punto de vista* del autor. Sabemos que en el teatro el espectador ve el mundo ficticio directamente con sus propios ojos, de modo que estamos ante una experiencia vivida por las dos clases de sujetos que intervienen en ella y la constituyen, actores y espectadores. Ahora bien, lo característico de la recepción teatral es concretar qué ve el público y qué grado de identificación adquiere con los personajes que intervienen en la obra en función del enfoque que el autor da al desarrollo de la acción dramática.

Si recordamos que una de las principales características del teatro social es la dramatización de la lucha de clases, con un pueblo humilde que sufre el abuso de poder, y que, por tanto, sirve de denuncia de ciertos vicios sociales, es evidente que Francisco de Viu convertirá en víctimas a los personajes más débiles, de modo que los espectadores comprenden el sufrimiento de los campesinos, la humillación de Carmen y María Jesús, así como todas esas dificultades que envuelven la vida de estos humildes.

Este punto de vista del autor se deja entrever claramente en el comportamiento que perfila el carácter de cada uno de los personajes. No obstante, si nos fijamos en los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, es decir, en las acotaciones, se aprecian ciertos atisbos de subjetividad cuando al autor le interesa destacar determinados aspectos de los personajes: “CARMEN y MARÍA JESÚS, *sentadas bajo el sombrajo, cosen*”. (Viu, 1921: 2); “*Los aventadores han dado de mano a la faena y se aproximan, quedando en grupo por debajo del sombrajo*” (Viu, 1921: [4]); “CARL. (*Fuera de sí, levantando la mano contra su hijo.*) -¡Miserable!” (Viu, 1921: [21]).

## ESCENA XI

DICHOS; PEPE LUIS, BASTIÁN, CRISTÓBAL, JOAQUINILLO, ANTOÑICO, LOS TRABAJADORES *que salieron en el primer acto y treinta o cuarenta hombres más, quedando la mayor parte en la puerta y al fondo, en la era. Vienen negros sucios y llenos de polvo, todos con azadas y palos* (Viu, 1921: [15]).

## ESCENA VIII

SÉNECA, PEPE LUIS, CARMEN y MARÍA JESÚS y DON CARLOS

PEPE. (*Aparecen en el portal los cuatro, cubiertos de polvo. Carmen y María Jesús, destrozadas y harapientas.*) - ¡Pasad!

CARL.- ¿Qué es esto?... (*Han entrado en silencio, quedándose junto a la cancela.*)

PEPE.- Esto son dos pobres mujeres, que vamos a cuidar y a cobijar en esta casa; porque, aunque no tuviéramos otros más grandes deberes que cumplir con ellas, hay un deber de humanidad que nos lo manda. Séneca, acompáñalas a la cocina, que coman y que descansen. (*Carmen y María Jesús no se mueven.*) Andar..., andar, desgraciadas..., y ¡perdonarnos a todos! (*Acompañadas por Séneca, salen por la derecha. Larga pausa, en la que ni don Carlos ni pepe Luis saben comenzar.*) (Viu, 1921: [20])

Con todos estos ingredientes, Francisco de Viu nos ofrece una auténtica pieza dramática, con una trama amorosa que se desarrolla en el cauce de lo social. Sin duda, estamos ante la obra más representativa de su teatro social revolucionario, pues nos presenta la situación verdaderamente catastrófica de unos campesinos, cuya vida es un fiel reflejo del atraso de los españoles. Así, la crítica se hace patente con unos personajes débiles que son víctimas de una estructura social injusta, que el autor considera que ha de ser objeto de denuncia. Este estado de crisis muestra la inestabilidad política y económica y el descontento que produce esta complicada situación entre las clases sociales del país.

Junto a una temática social absolutamente recurrente, los elementos melodramáticos se presentan en multitud de situaciones que alcanzan tal clímax que contribuye a mantener constantemente la tensión dramática. La exageración de los elementos sentimentales y patéticos busca provocar la complicidad del espectador identificado con los personajes. Se proponen conflictos entre seres humanos, cuyo planteamiento ocurre en el campo de la moral: labriegos que sufren el abuso del señor; una joven campesina que, enamorada del señorito y siendo su amor correspondido, encuentra dificultades para poder ser feliz junto al hombre que ama; una fiel trabajadora que fue obligada a casarse con un golfante vago después de ser ultrajada por su señor. Las situaciones que se desarrollan son serias y graves, absolutamente inmorales y los personajes buenos sufren despiadadamente a manos de los poderosos. Un sentimentalismo exagerado se hace, pues, evidente a lo largo de la obra.

Lo social y lo melodramático se materializa mediante la acción que llevan a cabo unos personajes caracterizados principalmente por sus actos y su manera de expresarse. El proceso caracterizador de los personajes se despliega en su dimensión psicológica, moral y social; sin embargo, desconocemos sus rasgos físicos, pues no hay referencias explícitas. Pero si hay un elemento que caracteriza de verdad a estos personajes es la forma de hablar de cada uno de ellos, ofreciéndose un contraste claro entre el habla de los “señoritos” y el de los obreros. El vocabulario y las expresiones de estos personajes bajos denotan la situación de precariedad y analfabetismo en que se hallan sumidos, víctimas de una situación social injusta. Frente a ellos, los personajes de clase social alta manifiestan sus buenos modales a la hora de comunicarse. Por tanto, desempeñan una función pragmática que implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación.

*Así en la tierra* representa, pues, la obra prototípica del teatro social revolucionario al que la crítica adscribe la dramaturgia de Francisco de Viu. Y en efecto, no son pocos los detalles que justifican su inclusión dentro de esta tendencia.

## **2. *Catalina María Márquez***

Si bien es verdad que *Así en la tierra* encumbra el prototipo de teatro social de ideología reformista cuyo axioma es la lucha de clases, muchos autores considerados representativos del teatro social cultivaron también obras en las que no faltan los elementos sociales y melodramáticos, independientemente de si el conflicto social que supone la lucha de clases está presente o no. Recordemos que Alfonso Sastre considera que “temas rigurosamente sociales son aquellos que tratan realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos humanos” (Sastre, 1956: 126-127). Antonio Fernández Insuela señala que cuando los críticos pasan a estudiar las obras de estos autores de teatro social, incluyen una amplia nómina de autores y textos que no reflejan tal conflicto, o que, si lo incorporan, muy pocas veces aparece como tema único, ya que lo habitual es que se acompañe por otros contenidos, fundamentalmente los de carácter melodramático o pasional. Es decir, la realidad de los hechos obliga a los críticos a abrirse a dramas que se alejan del concepto teórico que inicialmente sustentan (Fernández Insuela, 1997: 15-16). Pues bien, la obra que analizaré a continuación, *Catalina María Márquez*, representaría



esta corriente de teatro social en la que no está presente la lucha de clases, aunque no faltan numerosos elementos melodramáticos en un escenario realista de tipos populares.

Las costumbres andaluzas y la esencia popular y de bulliciosa gracia expresiva están presentes en su obra *Catalina María Márquez*, que, estrenada en el teatro Alkázar el 8 de marzo de 1928, nos ofrece una pintura realista de diferentes tipos populares. Está inspirada en la famosa copla: “Catalina María Márquez, -¿cómo has tenido “való” para echarte un novio nuevo estando en el mundo yo...?” (Viu, 1928:6). De la entraña copla nace esta nueva comedia.

El *argumento* es el siguiente: En un cuadro de admirable pintura andaluza –vino, coplas, mujeres, bullanga...-, se destaca la figura de la joven Catalina María Márquez, novia de Rafaelillo años atrás, pero casada por mal de amores con Juan Lucas, un hombre serio mucho mayor que ella; vive, pues, una gran tristeza al lado de un marido al que no quiere, ya que de quien realmente está enamorada es del joven Rafaelillo. Este, joven



arrogante que se lamenta de haber perdido a la que fue su novia, no duda en cantar la famosa coplilla “Catalina María Márquez, -¿cómo has tenido “való” para echarte un novio nuevo estando en el mundo yo...?” (Viu, 1928:6), con la que lanza con irónica letrilla el lamento de su despecho, algo que provoca el enfado de Juan Lucas. En este cuadro se destaca también por sus vigorosos contornos y realidad corpórea la figura de “Chacha Frasquita”, madre de Catalina, mujer todavía apetecible, de graciosos desplantes y verbo dicharachero, que en sus arrogancias de buena moza no duda en defender a

Rafaelillo ni en mostrarse propicia a ciertas peleas de juventud y a la sugestión de unas palabritas amorosas, que su moral en este punto no es muy estrecha. Así pues, este carácter, que al final de la comedia se desvirtúa un poco, pues no iba a ser una excepción cuando los demás personajes reaccionan igualmente a impulsos de la ejemplarísima bondad de Juan Lucas es quizás el más firme sostén de la comedia, en la que, más que glosar la copla, se soslaya en aquello que pudiera ser su nervio dramático: la justificación del reproche que en la copla se dice y la intervención más directa, frente a frente, de Rafaelillo y Juan Lucas, entre los que se alza Catalina María Márquez.

En lo *interpretativo*, correspondió el primer puesto a la actriz Irene Alba, en el personaje de “Chacha Frasquita”. Según el diario *ABC* (*ABC*, 9 de marzo de 1928: 37) lo interpretó con prodigiosa gracia —el tipo es magnífico y vale por toda una comedia- y una gran riqueza detallista. Por su parte, la también actriz Carmen Ortega, en el personaje menos hecho de la comedia, puso sentimiento y ternura, sus más definidos matices. Bonafé, en un tipo episódico, dio su nota de comicidad, no bastardeada por el mal gusto. Perales, en su aborregado papel; Torrecilla, Carmen Sanz o Irene Caba se incorporaron al éxito de la comedia por el acierto mostrado en sus respectivas figuraciones. La obra tuvo grandes aciertos sobre los ya señalados, muy suficientes para el éxito considerable, franco y merecido que logró la obra, con aplausos muy efusivos para su autor que recogió este,



“CATALINA MARIA MARQUEZ”, DE D. FRANCISCO DE VIU, ESTRENADA EN EL ALKAZAR  
(FOTO ZEGRI)

desde el proscenio a la terminación de todos los actos.

El primer acto de *Catalina María Márquez* alcanzó un éxito grande, que se sostuvo en el mismo punto halagüeño en el segundo, y que llegó, con fuerzas, hasta el final de la obra.

Desde el punto de vista de la *estructura*, la acción dramática se estructura en tres partes que se corresponden, respectivamente, con los tres actos en que se divide esta obra:

- *Planteamiento*. El principal conflicto se genera con el encuentro entre Rafaelillo y la pareja formada por Catalina María y Juan Lucas en la taberna. El Cohete se acerca a Catalina para decirle que en realidad no quiere a su marido y que tarde o temprano

volverá con él. Esta lo rechaza y, para vengarse, comienza a cantar la famosa coplilla. Catalina, muy enfadada, le pide a su marido que se marchen, pero Juan Lucas no quiere porque piensa que irse es darle importancia a la actitud de ese maldito niño. Chacha llora desconsoladamente.

- *Nudo.* Se desencadena la tensión conflictiva. Catalina María se ha marchado a casa de su madre. No quiere saber nada de su marido por el comportamiento vergonzoso que tuvo con ella en la taberna. Mientras tanto, El Cohete visita a Catalina para pedirle que vuelva con él, pero ella vuelve a rechazarlo, aunque hay un momento en no puede resistirse a sus brazos. Le canta de nuevo la copla, pero termina marchándose. Mientras tanto, Fuensantilla, la hermana de Catalina llega a casa de su madre, embarazada en ausencia de su marido, que se encuentra en Cuba. Se produce un encuentro entre Catalina y Juan Lucas. Catalina no está segura de querer volver con él, a pesar de que su pensamiento le dice que a su lado será una mujer feliz. Cuando se entera de que Rafaelillo está gravemente herido, la actitud de preocupación de la joven reaviva el conflicto con su esposo.
- *Desenlace.* El Cohete se ha recuperado y se ha marchado a América. Juan Lucas reconoce al hijo de Fuensantilla como suyo para evitarle un disgusto a la joven, algo que facilita el entendimiento con Catalina María Márquez, pues esta no sabe como agradecerse. Tanto Juan Lucas como Catalina terminan reconociendo sus errores y, finalmente, ella accede a volver a la casa de su marido porque lo quiere y nada queda de aquel Rafaelillo. Ello desemboca en un final feliz.

Los tres actos en que se divide esta pieza se corresponden con cada una de las unidades mayores en que se presenta segmentada o puede segmentarse la acción dramática. Sin embargo, no se observa división en cuadros ni escenas.

La acción se desarrolla a lo largo de un periodo de tiempo concreto y transcurre en diferentes espacios. Desde el *punto de vista temporal*, se trata de un tiempo natural en el sentido de que es una temporalidad no real, pero reconstruida por el espectador a imagen y semejanza de la que rige el mundo, la realidad. Así el primer acto nos sitúa la acción en el mes de junio, a las nueve de la noche y tiene una duración indefinida, aunque no sobrepasa el periodo nocturno. En el acto segundo, conocemos que han transcurrido dos días desde el acto anterior y es por la tarde. Sin embargo, al llegar al tercer acto, vemos un salto temporal más acentuado, ya que sabemos que han pasado seis meses. Existe, por tanto, un interés por parte del autor en concretar un tiempo latente, es decir, el sugerido por medios

dramáticos, en este caso inmediatamente antes de cada acto, en las acotaciones. El desarrollo temporal es continuo, sin interrumpir el flujo del tiempo.

En lo que respecta al *espacio*, en el primer acto, se nos habla de una población imaginaria, aunque, a juzgar por la descripción de unos callejones “con cierto aire de modernidad, no llega a la fantasía, a base de mosaico de los colmados sevillanos” (Viu, 1928: 5). Aunque solamente se nos dice que la acción tiene lugar en una capital andaluza, imaginamos que se trata de Sevilla. Los hechos suceden en una taberna cuyo interior se detalla de forma minuciosa en la acotación. Encontramos, entre otros espacios, la entrada, con el mostrador y algunos veladores; a la derecha, la puerta de la calle en primer término; en el segundo, el escaparate. A la izquierda, un reservado con mesa, un sofá y sillas de paja. El segundo acto nos sitúa en un lugar muy detallado como ocurre en el acto anterior: una habitación en la planta baja de la modesta casa de Chacha Frasquita, con la cancela de entrada a la derecha. Al foro, aparece una puerta grande de acceso a un pequeño patinillo. Y en el fondo, macetas con flores, colocadas sobre una pequeña gradería. A la izquierda, dos puertas y muebles modestos. El acto tercero nos lleva a la casa de Juan Lucas. El recibimiento de la planta baja es semejante al de la casa de Chacha Frasquita, aunque todo de mejor tono y más postín. La cancela está al foro.

Las *acotaciones* recogen informaciones detalladísimas de los elementos relacionados con la escena y la actuación de los personajes. A diferencia de lo que ocurre en otras obras de Paco Viu, en *Catalina María Márquez* las indicaciones que el autor realiza sobre la actitud que debe adoptar quien representa a un personaje o la forma de organización del espectáculo, ofrecen una mayor exactitud en la información presentada. Suelen tener un carácter meramente indicativo o descriptivo y a veces son de considerable extensión, sobre todo en la descripción de ambientes escénicos. Así lo vemos en la primera acotación del acto I:

*(Al levantarse el telón están detrás del mostrador, Federico, el encargado del establecimiento, y Andujita despachando vino y cerveza. Junto al mostrador, entre este y el escaparate, don Julio, un señor respetable y bien vestido; dando frente al mostrador y espalda al público, Angelito y Narciso. Don Julio tiene frente a él una copa de vino, y Angelito y Narciso, dos cañas de cerveza. En el primer velador de la derecha, de esta parte de escena, don Antonio y don Míster, con sendas copas de vino. Manolo, el camarero, con una chaquetilla blanca, lo mismo que Federico y Andujita, va del mostrador a las mesas.)* (Viu, 1928:6)

En otras ocasiones, se describen sucesos de gran relevancia relacionados con la propia acción:

*(Se abalanza a Trini y la coge del moño. Muy silenciosamente, sin un grito ni un ruido, pelean fuertemente. Don Míster combate abrazado a Chicharito y a Miguel. Don Antonio ha sentado*

*en una silla a don Gerardo y, sujetándole con una mano por el cuello y la rodilla en el pecho, no cesa de darle puñetazos en la cara.)* (Viu, 1928: 26).

Aunque predominan fundamentalmente las acotaciones relacionadas con las acciones de los personajes, no faltan tampoco las acotaciones temporales (“Después de una pausa”, “Pausa”), espaciales (“en el mostrador”; “Dentro, en el otro reservado, cantando”) y puramente descriptivas de personajes (“Una mocita guapa y de aspecto tímido, entrando con Trini, otra mocita de más genio”).

Como elementos de la propia acción dramática, debemos considerar el papel de los personajes, especialmente en la medida en que estos seres dotados de vida propia toman parte de la acción teatral. Y es que todos ellos actúan en el conflicto que desencadena la acción, de una forma principal o secundaria, aportando ideas que contribuyen a resolver o a intensificar el mismo.

Los *personajes* principales de la obra son Catalina María Márquez, Rafaelillo, “el Cohete”; Juan Lucas y Chacha Frasquita. Junto a estos, el elenco está constituido por un gran número de personajes secundarios: Fuensantilla, la hermana de Catalina; María la viuda, la recadera de Juan Lucas; Trini, amiguita de Rafaelillo, de gran genio; Loli, una mocita guapa y de aspecto tímido, amiga de Trini; Federico y Andujita, los encargados de la taberna; Manolo, el camarero; don Antonio y don Míster, dos señores de mentalidad clásica que muestran constantemente su respecto hacia Juan Lucas; Chicharito y Miguel, unos amigos de Rafaelillo; don Gerardo, un señor mayor amigo de Catalina y Chacha, que corteja a Fuensantilla; don Julio, Narciso y Angelito, clientes del bar.

*Catalina María Márquez* encarna el símbolo de mujer joven cuya libertad se ha visto truncada por un matrimonio de conveniencia. Hija de un marqués, tras ser engañada por Rafaelillo, su novio de juventud, se casa con el hombre de más confianza de su padre, el respetable Juan Lucas. Sin embargo, aunque ella desea alcanzar la felicidad a su lado, se dará cuenta de que no puede evitar sentirse atraída por Rafaelillo. Es un personaje racional, pues busca su bienestar junto a su marido, mantener la apariencia y no estar en boca de la sociedad; sin embargo, le cuesta perdonar el mal comportamiento que tuvo Juan Lucas con ella al dejarla en evidencia en la taberna delante de “el Cohete”; además, duda sobre sus sentimientos y no puede quitarse de la cabeza al canalla del joven Cohete. Finalmente, elegirá el camino fácil: decide vivir con Juan Lucas porque piensa que su locura de juventud le ha ayudado para aprender a conocerlo mejor y a quererlo.

*Rafaelillo* representa la antítesis de lo convencional. Es un personaje libre de vida bohemia, enamorado de la juerga. Joven desenfadado, mujeriego, provocador, que siente

un profundo rencor hacia Juan Lucas por haberle arrebatado a su novia. Representaría claramente el conflicto social en la obra, pues se enfrenta mediante la burla a un personaje de clase alta, Juan Lucas, que se cree con derecho a todo por el simple hecho de pertenecer a una posición social superior.

*Juan Lucas* se nos presenta como un personaje respetable que, debido a que forma parte de una clase social acomodada, puede ofrecerle una vida cómoda a Catalina María Márquez. Se caracteriza por su templanza, pues su deseo es mantener la apariencia y el saber estar frente a los demás, por lo que hace caso omiso de las burlas de Rafaelillo. Solo le importa el “qué dirán” de la gente. Está convencido de que dada su situación social, Catalina accederá finalmente a estar a su lado; él puede ofrecerle una vida mejor que ese “niñato” e intenta contentarla dándole todo el dinero que necesita.

*Chacha Frasquita*, madre de Catalina María Márquez, es una mujer todavía apetecible, que se considera libre como un pájaro. En un principio, desapueba el matrimonio de su hija con Juan Lucas, pues no tolera órdenes de ningún hombre y que este administre el dinero de su hija. Además, muestra predilección por Rafaelillo, cuya copla le resulta graciosa, algo que crispa aún más ese ambiente de tensión dramática vivida en la taberna. El comportamiento poco ejemplar de su yerno con su hija será el detonante para que su relación con él sea imposible. No obstante, lo que al principio consideraba una broma, la famosa coplilla comienza a convertirse en provocación, de modo que su relación con Rafaelillo empezará a quebrantarse. Finalmente, la aparición de Fuensantilla será un bálsamo para esas relaciones entre Chacha y su yerno.

Finalmente destacaré el personaje de Fuensantilla, la hermana de Catalina María Márquez. Es quizás el único personaje del que encontramos una descripción detallada:

*Es una muchachuela joven, de aspecto asustado. Viste sin gran coquetería; solo con algunos detalles aislados, que resaltan aún más. Jamás le falta la clásica flor solitaria y tiesa en el desaliñado moño. Habla con lengua gorda, y dentro de su simpleza tiene a veces destellos de gracia.* (Viu, 1928: 33)

El *lenguaje* utilizado en esta obra no abarca diversos registros; se expresa por lo general el habla común de la gente de la calle, en unos personajes que son estereotipos, pues se comportan de acuerdo a una forma de ser que los caracteriza, aunque interactúan influyendo en otros. Sin duda, esta pieza teatral analiza y reproduce a unos personajes que actúan como testimonio de una época y de diferentes clases sociales: la clase alta y la clase baja. Como viene siendo habitual en las obras de Francisco de Viu, la mayor parte de la caracterización de los personajes es definida por la forma de hablar de cada uno de ellos. Y en este caso, se observa el lenguaje vivo de la calle en una comunicación autóctona y

espontánea llena de naturalidad. Nótese, por ejemplo, el seseo: “Yo estuve quince años de cochero” (Viu, 1928: 7); “sin nesidad de haber estao limpiando cuabras” (Viu, 1928: 10); la supresión de sonidos al final de palabra: “mejó”; y el léxico propio del habla de la calle: “güenas”, “tos los amigos”, “buen marío”, “to eso”, “osté”, “entoavía”...).

El *tema social* aparece al comienzo del acto I. Como vimos, el reformismo es la posición que adopta un considerable número de intelectuales españoles, de ideología indefinida, liberal, republicana, de izquierda republicana. Estos hombres tienen una dolorosa conciencia del atraso cultural y económico de España y adoptan la decisión de contribuir con sus obras a superarlo. Este atraso cultural se aprecia, por ejemplo, en la percepción de un local que parece querer ir modernizándose. Un simple juego de póker llama la atención de Don Julio; Don Antonio y Don Míster rechazan las tapas que les ofrece el camarero por considerarlas una cursilería. Además, Don Julio repite continuamente que todo aquello puede ser “la ruina”:

JULIO. ¡Esto es la ruina!... Más porras, no, Federico, que esto es la ruina.  
ANGE. Se acabaron ya las porras, don Julio; y como esto ya va teniendo aire de bar, le traemos a Federico, que también va tomando aire de “barman”, estos dados y este cubilete de cuero.  
FEDE. A ver, Angelito...  
JULIO. ¡Mi madre!... Esto debe ser la ruina...  
NARCI. Unos dados para jugar al póker.  
JULIO. ¿Al qué?... (*Examinando los cuatro los dados y el cubilete.*)  
MANO. (*En la mesa de don Antonio y don Míster.*) ¿Queréis ostés tapas?  
ANTO. ¡Que no, hombre!... Qué cúsiles sus habéis puesto con la modita esta de las tapas. Guárdalas pa los pollitos del mostrador...  
MISTE. Los flamencos no comemos...  
JULIO. Que no juego yo a eso. ¡Eso es la ruina!... ¿Y eso ahí pintao en los dados, qué es?  
ANGE. Esto es... (*Sigue hablando. Dentro, en otro reservado contiguo al que aparece vacío, se oye el rasguear de una guitarra, y luego a una voz juvenil y vibrante, este fandanguillo*)  
(Viu, 1928: 6).

Inmediatamente nos damos cuenta de que, una vez más, se pone de relieve la diferenciación de clases sociales, tema recurrente en el teatro social. Poco a poco vamos conociendo al personaje de Juan Lucas por boca de don Antonio. Se trata de un señor de clase, serio y tranquilo, que tuvo una estrecha relación con un marqués y que goza de una buena posición social. Por el contrario, Rafaelillo es un joven provocador, mujeriego y sinvergüenza, a juzgar por su comportamiento.

ANTO. (...). Juan Lucas nació allí, en la propia casa de don Álvaro. Hijo de unos servidores allí se crió, y dende los quince años, de ayuda de camará del señor, cuando este vorvió de sus estudios de Londres. ¡Veintisinco años ha sío Juan Lucas el hombre de más confianza der marqués!... ¡Si él hubiera querío! ¡Miles de duros tendría! Pero Juan Lucas es otro señor, en su clase; pero otro señor.  
MISTE. Pero él tiene dinerillo.

ANTO. Se portó bien er señor al morir. Le dejó una manda de veinte mil duros... (*Siguen hablando.*) (Viu, 1928: 7-8).

Además, descubrimos que el comportamiento provocador de Rafaelillo se debe a su despecho por haber casado a su entonces novia con Juan Lucas, un casamiento forzoso que a juzgar por la situación no fue del agrado de la joven:

MISTE. ¿Entonces Catalina es hija del marqués?

ANTO. Sí, hombre: eso lo saben aquí hasta las piedras. Además, el señor no hizo alarde de ello, pero tampoco lo ocultó. A los diez años metió a la chiquilla en un colegio fetén de Sevilla. El quería reconocerla y to; pero, por respeto a su madre, que murió poco después de él...

MISTE. Esto es una novela...

ANTO. ¿Pero no te acuerdas de los que se habló hace tres años, a raíz de la muerte del marqués?

MISTE. Hase tres años estaba yo en Gibraltar, y aún no había venío.

ANTO. Pues verás. Poco antes de morir el marqués le recomendó a Juan Lucas que le buscara un buen marío a su niña, y que lo que vería con gusto sería que se casara con er mismo Juan Lucas.

MISTE. Eso sí me extrañó siempre. Este matrimonio tan desigual, porque Juan Lucas le lleva a su mujer lo menos...

ANTO. Veinte años. Ella tiene veintidós, y él, cuarenta y dos.

MISTE. ¿Y consintió ella en casarse?

ANTO. Verás... (*Siguen hablando.*) (Viu, 1928: 9)

Pronto observaremos que Rafaelillo “El Cohete” es la antítesis de la seriedad y de la formalidad pues con aire desenfadado y provocador, no duda en utilizar sus armas dialécticas para enfrentarse a los demás y vengarse del daño causado. De alguna manera utiliza su famosa coplilla para que Juan Lucas pierda la paciencia y obtener así su beneficio: reconquistar a la joven Catalina. Dice Rafaelillo: “Esa copla es un cohete mío, que ha salío con mucho fuego, echando chispas, y ¡pa arriba va, y veremos adónde llega” (Viu, 1928:11). Además, el señorito Juan Lucas no le merece ningún respeto y culpa tanto a él como a la joven Catalina de su mal comportamiento:

RAFA. El será to lo señorito que osté quiera, pero a mí me hizo una granujá... Estarle mirando siempre como si fuera el padre de Catalina, aprovecharse de una pelea que tuvimos ella y yo, por na, por marchoserías, selos y demás pamplinas, y crusarse con sus billetes y engatusarme a la novia y dejarme en ridículo... Esa me la pagan a mí los dos: él y ella. Mire osté, don Antonio, yo no tengo que hacer ya en el mundo más que martirizarlos, y a eso me voy a dedicar lo que me quea de vía.

ANTO. Más te valdría respetar a una mujer casá y dedicarte a trabajar (Viu, 1928: 10).

Vemos también en algunos comentarios de los personajes cierta crítica de los defectos de la estructura política, económica, cultural y social, temas primordiales que plantearán muchos de los escritores representativos del teatro social. Se critica la holgazanería como acabamos de ver en boca de Don Antonio. Rafaelillo, por su parte, arremete duramente contra aquellos criados que han estado bajo las faldas de los poderosos:



RAFA. Eso del respeto es cuenta mía, de ella y de Juan Lucas, y en cuanto al trabajo, sin necesidad de haber estado limpiando cuadras y caballos, como osté, quince años, ni veinticinco afeitando a diario a un marqués, como Juan Lucas -¡ocho mil sientos afeitos!, ¡le he sacado la cuenta!-, me queo dos noches sin dormir o dejo de jugar un día, y con estas manitas me hago una filigrana en oro y tengo pa tirar dinero una semana.

ANTO. Güeno. No tengo ganas de discusiones. Lo que yo te digo es que tengas un poco de cuidado y más vergüenza (Viu, 1928: 10).

Y si alguien más se muestra disconforme con la forzada situación social del matrimonio entre Juan Lucas y Catalina, esta es Chacha Frasquita, la madre de la joven. Se trata de una mujer de tipo agitanado, de unos cuarenta años, muy guapa aún y muy graciosa, que no duda un instante en ponerse de lado del joven Rafaelillo y atacar duramente a Juan Lucas. Dice de ella Don Julio: “Al igual que su madre... Vosotros no la habéis conosido de joven, pero ¡era una clase de mujer!... ¡La ruina! (Viu, 1928: 7). Llama a su hija Catalina María Márquez porque prefiere que el apellido de su madre sea escuchado, lo que demuestra su deseo de subrayar que, a pesar de ser hija del marqués, es también su hija. De ahí que le resulte graciosa y cargada de razón la coplilla que “Cohete” dirige a su hija y a su yerno, e incluso reconoce que ella misma se la ha cantado en más de una ocasión.

El malestar de Chacha Frasquita se debe a que su niña se casó con Juan Lucas aprovechando, por un lado, la rencilla que había tenido con su novio y, por otro lado, la confianza que en él depositó en su día Don Álvaro, pues se quedó con todo su dinero para que se casara y cuidara de Catalina María Márquez y de su madre. Por ello, Chacha aceptó que se casara con Juan Lucas porque era el único medio para que su hija consiguiera el dinero de su padre, algo que nunca perdonará a su yerno. Además, su rencor hacia él es mayor al no poder ver a su hija nada más que cuando su yerno le deja. El conflicto social es, por tanto, evidente, pues estamos ante dos mujeres carentes de libertad, sin poder decidir cuál ha de ser su destino. El joven Rafaelillo, pese a ser un muchacho informal, mujeriego y antisistema, podría ser el salvador que ambas necesitan para escapar de las cadenas de Juan Lucas. He aquí la narración que Chacha Frasquita hace de la mísera situación en que se encuentran:

ANTO. Osté no debía hablar así de Juan Lucas.

CHACH. (*Alzando el tono.*) ¿Que yo no debo hablar así?... A mí, don Antonio, me sobra la razón hasta por la punta der pelo, de este pelo precioso mío que se ha de comer la tierra, como se comerá su carva de osté y las gafas aquí de don Míster. Y va osté a saberlo: Ese don Tranquilo que se llama Juan Lucas, y que por una distrasión del de arriba, y mía también, es hoy mi yerno, me ha desbaratao a mí la vía, y se me llevó a la hija más bonita que ha nasío de madre, a mi Catalina María, sol de los soles. Y no se la llevó así por derecho, como hacen los hombres; se me la llevó de suave, con toa su asaura y su mala sombra. Veintitrés años entrando en mi casa día por día... Que el recaito de mi Álvaro -el marqués-, ¡que los dineritos del mes!, que el regalito... Después que el cuido de la niña -tos los días iba este malánge a preguntar dos veces por la chiquilla cuando el padre no podía venir-. Aluego yo que me peleo con mi Alvaro;

mejor dicho, él que se pelea conmigo, por na, por tener una mijita de sangre mosa, y Juan Lucas, como si fuera el tutor encargado de to lo que mi niña necesitara... Alvaro, que se muere, y cuando esperamos unos duros, no pa mí, que yo conmigo misma me valgo pa to, que no vienen los duros, porque los duros se han díó a Juan Lucas pa que se case con la niña. Pero no está ahí el con que de la cosa, sino que na me dice a mí, y aprovecha un asofoco de la chiquilla con el novio, con Rafaelillo, y me la convence y, ¡pataplún!, que se casan...

ANTO. Porque osté quiso...

CHACH. Natural. ¿Y debía yo quitarle a mi hija el único medio de que cogiera los veinte mil duros que debían haber sío pa ella sola?

MISTE. No se queje osté, que en toda la provincia se encuentra un marío mejor que Juan Lucas... (Viu, 1928: 12-13).

Otro de los temas que entronca directamente con una de las concesiones del teatro social a los gustos del público y a la ideología dominante, es la pervivencia de la concepción tradicional del honor, un honor cuya ofensa solo los varones de la familia pueden vengar. Esa idea de preservar el honor está presente en diferentes momentos de la obra. Lo vemos claramente en el personaje de Chacha Frasquita, que representa el antimodelo, ya que rompe con el ideal de mujer fiel y responsable que vive por y para su marido cuyas órdenes deben obedecer. Aunque en muchos autores representativos del teatro social está presente esa concepción tradicional del honor, caracterizado por la ausencia de mujeres rebeldes, Chacha Frasquita representa la antítesis, pues siempre se ha considerado una mujer libre, sin lazos que le unan a amos ni a señores; una vida un tanto liberal que ha sido objeto de algunas críticas:

CHACH. ¡Y ya están casaos! ¡Qué se le va a hacer! Y cuando una espera, lo natural, que contaran con una pa to, ¡ni na, ni na! Que pone su casa, que se arrinconan allí, y yo no pueo ver a mi niña más que a las horas que él quiere y delante de él. ¿Hay razón pa esto?...

ANTO. (*Mirándola fijamente y bajando la voz.*) Osté sabe que sí la hay.

CHACH. ¡Ni na, ni na! ¿Qué? ¿Una mijita de sagre mosa entoavía?... ¿A quién farto yo? ¿Qué tengo er genio alegre? Es que soy joven aún. ¿Qué chorreo grasía? ¡Ni na, ni na de grasía que me quea a mí! Si las mujeres no tenemos grasía, ¿qué vamos a tener?

ANTO. La vía que osté hase...

CHACH. No, que voy a haser la de mi yerno. Yo he sío libre como un pájaro; yo no he tenío amos ni señores, y dende los dose años, con ponerme una flor aquí, en er moño, y reír, lo he llevao to por delante, hasta er sol. Me acuerdo de una cosa que siempre me desía la pobretica de mi mare, que aún tenía más alegría que yo: "Esta hija mía no es una mujer: es una docena de mujeres en una sola." Y... no me negarán ostés que pa ser yo sola una docena de mujeres, no he armao mucho tronío. En fin, y no quiero ponerme seria. Aemás, to está a la vista, aunque na veamos, y yo a nadie he engañaio.

ANTO. Peo osté debía ponerse en razón... Atemperarse a la manera de ser de Juan Lucas (Viu, 1928: 13).

Pero si hay un personaje que encarnaría a la perfección el ideal de mujer obediente y sumisa, ese es el de Catalina María Márquez. Así a lo largo de la narración observamos un comportamiento ejemplar con su esposo, pues lo que más le importa es estar al lado de un hombre bueno que sepa preservar su honra. Sin embargo, la protagonista se dará cuenta de

que luchar contra sus verdaderos sentimientos es más difícil de lo que parece. Ya en el acto I vemos a una esposa contenta porque su marido le proporciona dinero, a pesar de que ella no puede disponer de él libremente. Además, Juan Lucas le advierte de que tenga cuidado con el dinero porque su madre puede quitárselo. En principio Catalina María Márquez parece una esposa feliz; critica la actitud de Rafaelillo con su fandanguillo y reprueba también a su madre por defenderlo. Pero al final del acto se vive una tensa situación que cambiará las cosas entre Catalina y Juan Lucas: en el tablado coincide la pareja con Rafaelillo al lado, que comienza a cantar la famosa coplilla. Catalina se siente incómoda y su madre, paradójicamente, también porque ambas consideran que eso es una provocación. Sin embargo, Juan Lucas, a pesar de que Catalina llora y se siente incómoda, la obliga a quedarse para no montar un espectáculo. Al final, Juan Lucas cede y se marchan, no sin antes reprocharle que todavía le preocupa más ese niño de lo que en razón debía de ser. La madre, furiosa, considera que esa no es la actitud de un marido. Como consecuencia de ello, Catalina María Márquez vuelve a casa de su madre, de donde no debió salir nunca.

En el acto II nos encontramos a Catalina María en casa de su madre. Juan Lucas ha mandado a una señora viuda para que hable con ellas y las convenza de que su esposa hable con él. Chacha le responde que no quieren saber nada de él. Catalina, reticente, dice que de momento es mejor dejar pasar un poco de tiempo para pensar los dos lo que más pueda convenirles. Pero, a pesar de su enfado y de los consejos de la madre de que no vuelva con Juan Lucas, ella se muestra indecisa sobre si la solución al problema pasa por dejar a su marido. Mientras tanto, Rafaelillo aprovecha que Catalina está allí para visitarla. Catalina, al verlo, presa de la ira, llega a desearle la muerte. Sin embargo, él le dice que ese rencor no es otra cosa sino cariño. Intenta seducirla, pero ella, aunque muestra una actitud fría y cree que lo conveniente es reconciliarse con Juan Lucas, no puede controlar sus verdaderos sentimientos.

Al final del acto II aparece allí Juan Lucas y consigue hablar con Catalina María Márquez. Volvemos a ver en este encuentro la actitud machista de un marido cuya única preocupación es estar en boca de todo el mundo. Poco a poco la protagonista va convenciéndose de la conveniencia de volver con él:

LUCAS. Espera, que quiero ser comedió en mis palabras, que las palabras se enredan como las seresas y... (Pausa). Siéntate... (Catalina se sienta. El también.). ¿Por qué anteanoche te pusiste como te pusiste, y dando un portaso, por toda explicación, te fuiste de casa? (Ella calla.) Yo pude cogerte de un brazo, atrancar la puerta y... pegarte, no, porque, porque yo, antes me corto una mano que ponérsela encima a ninguna mujer, y a la mía... ¡a la mía (Enternecido.), que la quiero más que a mi alma,, primero me mato!... (Pausa.) Yo no sé; no lo

sé, porque siempre he sido un hombre güeno y cabal, lo que harán otros; otros de esos marchosos a los que saben querer tanto las mujeres. (*Pausa.*) Te empeñaste en que nos fuéramos del colmao. Llegaste a casa nerviosa... La pagaste conmigo, como si yo tuviera la culpa de que existiera el niño ese y la letra del fandanguillo... (*Pausa.*) ¿Querías que allí armara la bronca?... ¿Querías que le diéramos la razón a su despecho?... (*Pausa.*) ¿Quién iba a perder?... (*Ella calla obstinadamente.*) Yo soy un señor, aunque no lo sea de clase. Ya le he roto la cabeza al niño ese. ¿Y que hemos conseguido? Que al día siguiente todo el mundo sabe el suceso, y que tú andas en lenguas, y unos dirían que tú no tuviste culpa, y otros, los malpensados, que son los más, dirían que sí y pensarían de ti...

CATA. ¿Y ahora no lo piensan?

LUCAS. No tienen motivo para pensarlo. Lo malo es que piensan las cosas con fundamento. (*Pausa.*) Yo comprendo, me hago cargo, que tú eres mujer, y las mujeres tenéis otra clase de amor propio; que tienes pocos años, y la mujer, con pocos años es como si fuera mujer dos veces... Tú eres una señora, además eres mi señora, y hay que comportarse como señores. (*Pausa.*) Déjate ya de nervios, de malos humores y vente a casa. A tu casa, que es tu puesto y tu derecho. (*Pausa larga*) ¿Qué dices?

CATA. (*Levantándose.*) Pue que tengas razón... Anteanoche me pareció que me hasías de menos; que yo no te merecía toda la consideración debida... (Viu, 1928: 45-46).

Sin embargo, la situación vuelve a complicarse cuando allí mismo reciben noticias de que Rafaelillo está gravemente herido. En ese momento Gerardo Fuensantilla y Chacha se marchan para conocer qué le ha sucedido; Catalina no puede controlar sus impulsos:

LUCAS. (*A Catalina, que en el primer impulso ha ido a salir con los demás, y que, al ver a su marido, se quedó parada en la puerta.*) ¿Vas a verle?

CATA. (*Entre avergonzada y rabiosa.*) ¡Déjame sola! (*Cae en una silla llorando.*)

LUCAS. (*Severo y triste.*) ¡Por mí no has llorado nunca! (*Pausa.*) ¡Y he sido bueno contigo! (*Pausa.*) ¡Por eso quisá no me quieres! Tíe razón ése que está herido. (*Con gran tristeza.*)

¡Cómo has tenido el valor!...

(*Sale lentamente.*) (Viu, 1928: 48).

En el acto III la actitud de Chacha respecto a Juan Lucas ha cambiado radicalmente, a raíz de que Juan Lucas haya decidido reconocer a la hija de Fuensantilla. Además Rafaelillo se ha marchado a América, lo que facilita el entendimiento entre Juan Lucas y su esposa. Catalina le da las gracias por lo que ha hecho por su hermana, pero no puede volver con él porque ella no es digna de estar a su lado. La propia Catalina ha puesto su honra en entredicho. Se considera una mala persona porque en su pensamiento está Rafaelillo y no él. Además, dice que Dios le ayudó a ser buena porque en el momento de marcharse a América decidió no irse con él. No obstante, también Juan Lucas reconoce sus errores e intenta comprender el comportamiento de su mujer. Además, considera que el reconocer su culpa la honra:

LUCAS. (...) Y eres güeña... (*Ella niega con el gesto.*) Si no lo fueras no te hubieras puesto en este dolor y esta vergüenza... porque ni has intentado defenderte, porque has tenido la nobleza de hablar lo que podía deshonrarte y has callado lo que podía ser disculpa y halago para mí... (*Pausa.*) Y aún me pregunto yo ahora: Juan Lucas, ¿no hubo también culpa en ti? (*Ella niega con el gesto.*) ¡Qué sabes tú de eso!... Yo sí debía haber sabido. Yo debí pensar que era demasiado viejo para ti; que aquellos amores tuyos con Rafael eran los verdaderos, porque el primer querer no se arranca nunca del todo... (Viu, 1928: 58).

Finalmente, la razón vence al sentimiento y Catalina María decide volver a la casa de su marido, de donde nunca debió salir. Se da cuenta de que al lado de Juan Lucas tendrá una vida modélica que no podrá tener junto al irresponsable Rafaelillo. De nuevo, Paco Viu nos da una lección recurrente en muchas de sus obras: el triunfo del poderoso frente al débil. Con la marcha de Rafaelillo a América, todo conduce a un aparente estado de felicidad que el tiempo pondrá en entredicho. Lo racional, lo correcto triunfa frente a cualquier tipo de sentimentalismo. Y en este sentido llama la atención el uso reiterado del adjetivo “güeno/a” que ambos personajes utilizan constantemente para poner de relieve el camino adecuado que lleva a una vida ejemplar y honrada. Así lo ponen de manifiesto los propios personajes:

CATA. Yo te juro que de aquella locura no quea na en mi corasón. Que por ella aprendí a conocerte mejor, y otra cosa que quisá no querrás creer ahora: ¡que te quiero, Juan Lucas!  
LUCAS. (Enternecido acariciando la cabeza de Catalina, que se refugió en su pecho.) ¡Catalina María!... ¡Mujer!... Sí, aquí conmigo. Creo que eres güena, necesito creerlo... Si no lo fueras... Yo lo he sido y lo seré contigo, y a los güenos no se les paga con traición... (Haciendo una emocionada transición y acariciándola dulcemente.) Y güeno está ya de estas cosas románticas, que yo no tengo ya años pa eso y voy a tener que burlarme de mí mismo y tú... (Besándola.) tiés ya la cara llena de lágrimas y llorando te pones demasiado bonita... (Viu, 1928: 59).

La honra aparece también como tema en el acto II, en relación con el personaje de Fuensantilla, la hermana pequeña de Catalina María Márquez. Llega de Écija y cuenta a Cata que se ha quedado embarazada estando su marido Estebanico un año en Cuba. Viene, por tanto, para quedarse y así evitar las habladurías de la gente. Gerardo se interesa por ella y llega a insinuársele. En el acto III descubrimos que Fuensantilla está agradecidísima a Juan Lucas por haber reconocido a su hija como suya con el beneplácito de Chacha; así podrá evitarle el disgusto con el Estebanico. Figura, por tanto, como hija de Catalina María y Juan Lucas. Además, la viuda les dice que ello servirá para que hagan las paces, aunque las cosas no sean tan fáciles entre Catalina y Juan Lucas. No obstante, este reconocimiento de la hija de Fuensantilla por Juan Lucas será el detonante para su reconciliación con su esposa.

FUEN. ¿Qué quiés que me pace?...

VIUDA. Tienes razón... Pero la cosa no tenía mejor arreglo. Y dale gracias a Dios y a este santo de Lucas...

FUEN. ¡Pa bezar por aonde ér pise toa la vía!... Ahí es na... reconocer a la hija de mi arma, darle zu nombre y evitarle er disgustillo con mi Estebanico... Pero ¡tener una hija, y como zi no la tuviera!... Porque tú hazte cargo... Lleva er nombre de mi hermana, lleva el apellido de Juan Lucas; figura como hija de ellos y yo ¡na! Yo no zoy más que una tía, ¡zu tía!

VIUDA. Sí que es triste; pero, dentro de tu desgrasia, no pues quejarte. Además, esto de tu niña va a servir pa que hagan las pases Catalina maría y Juan Lucas. ¡Que ya es hora!...

FUEN. Sí que es hora, y tos lo estamos deseando, hasta mi madre; pero mme parece que los aires no soplan por ece caminito.

VIUDA. Pues eso ya es una cabesoná de Catalina María... (Viu, 1928: 51).

Junto a los temas propiamente sociales, conviene que analicemos a continuación aquellos momentos de la obra en los que la emoción y el sentimentalismo desbordado nos permiten hablar de *melodramatismo*. Como no puede faltar en cualquier obra melodramática, estamos ante personajes estereotipados, modelos de bondad o de malicia, que se enfrentan en situaciones extremas. Buena parte del melodramatismo presente en esta pieza teatral se explica a partir del triángulo amoroso de los protagonistas (Catalina María, Juan Lucas y Rafaelillo), así como la pugna entre la razón y el sentimiento en la que se halla inmersa la protagonista. Esta indecisión de Catalina, junto a la actitud altanera y provocativa de Rafaelillo, conducirá a intensificar el tono sentimental y emotivo de la intriga.

Uno de los momentos de mayor tensión dramática se vive en el acto I. Juan Lucas y Catalina María entran en el reservado de la taberna. Allí coincidirán con Rafaelillo. Aunque Juan Lucas confía en su esposa y repite constantemente que no le da importancia al cruel comportamiento del joven burlándose de ellos con su famosa coplilla, no dejará de ser una situación incómoda la que se vive en el momento del encuentro. Mientras Chacha se acerca a la barra y le pide a su yerno que los invite, Manolo comunica a Catalina que el cohete está en el reservado de al lado, algo que lamenta profundamente. Rafaelillo no duda en acercarse a Cata y esta lo rechaza. El joven la agarra por las muñecas y se viven momentos de angustia:

CATA. También ha sío oportunidad... ¡Mardita sea! (*Coge la copa de vino que llenó Manolo y bebe.*)

RAFA. (Asomando la cabeza por la cortina.) ¡Buen provechito!

CATA. ¡Fuera de ahí!

RAFA. (Entrando y quedando junto a la puerta.) ¿No me convidas?

CATA. Si fuera veneno, sí.

RAFA. Favor.

CATA. ¡Justicia!

RAFA. Gracias.

CATA. ¡Vete!

RAFA. ¿Es obligatorio?

CATA. Si tienes vergüenza, sí. Si no la tienes, llamaré.

RAFA. (*Después de una pausa, acercándose a ella.*) ¿Tú crees que soy yo el que o tiene vergüenza?...

CATA. (*Indignada.*) ¡Rafael!

RAFA. (*Cogiéndola fuertemente por las muñecas.*) ¿Qué?

CATA. (*Desasiéndose violentamente.*) ¡Fuera de aquí, granuja!... ¡Fuera o llamo!

RAFA. (*Sentándose.*) Entonces me queo. (*Pausa. Ella, desconcertada, titubea.*) Poquitas ganas que tengo yo de hablar con Juan Lucas de to esto.

CATA. (*Yendo hacia él.*) ¿Qué pues tú desí de mí, charrán, marchoso? Anda, quéate aquí. Yo los llamaré y cuéntales la verdad. Diles cómo hisiste perder a una mosita su primera ilusión y los tres años mejores de su vida, cómo ella esperó, esperó mientras tú la hasías de menos con

vino, juergas y mujerotas, y cómo quieres ahora, con una copla marchosa, llena de vaniá y de soberbia, y con una persecución criminal, amargarle su tranquilidad y poner en el despeñadero a un hombre bueno y honrao... ¿Quiés contar to esto? ¿Quiés que yo lo cuente? Pues vamos a llamar.

RAFA. Aún hay coraje en ti, aún hay cariño.

CATA. ¡Mientes!

RAFA. (Aproximándose a ella.) Repítelo así, serca. Mirándome a los ojos... ¡Anda, repítelo!... (Ella calla.) ¿Ves? Ya sé to. Lo que ya sabía, pero de ello me he sersiorao ahora... Tú no quieres a Juan Lucas. ¡Y cómo vas a quererle! ¡Tú, una rosita en flor!... ¡Catalina María Márquez! ¿Cómo has tenío el valor?

CATA. ¡Calla!... ¡Vete!

RAFA. Ya, sí... Ya me voy... Me voy... Me voy y... sigo... seguiré siempre... Soy tu sombra... (Acercándose más a ella. Firme.) Y espero.

CATA. ¡No!

RAFA. Espero, seguro. Ya lo sabes. Yo estoy siempre y tú... ¡tú vendrás! (*Sale*) (Viu, 1928: 21-22).

La actitud desafiante y chulesca de Rafaelillo, irá acompañada de la burla, lo que dará lugar a situaciones verdaderamente embarazosas. La presencia de la pareja en la taberna será objeto de burla, que se manifestará mediante la famosa coplilla que Rafaelillo recita. Además, el propio entorno de Cohete participará en ese espectáculo bochornoso; así, al final del acto I, Trini, amiga y acompañante de Rafaelillo, lo provoca diciéndole que no tiene el coraje en ese momento de cantar. Es entonces cuando Cata comienza a oír la coplilla. Muy enfadada y preocupada, pide a su marido que se marchen. Cuando terminan de cantar, los acompañantes de Rafaelillo aplauden. Incluso el propio Lucas dice que la letra es bonita para mostrar que no le importa nada, algo que crispa aún más a Catalina. El melodramatismo alcanzará su mayor clímax en el momento en que Juan Lucas obliga a su esposa a quedarse, pese a su incomodidad. Esta situación genera un conflicto en la pareja en el que la exageración de los elementos sentimentales y patéticos buscan provocar la complicitad del espectador identificado con los personajes:

TRINI. (Levanta la cortina del cuarto, mira y al verlos tan serios suelta la carcajada.) Ostés perdonen, me equivocao de cuarto; que siga el velatorio... (Se va. Chacha Frasquita se levanta para seguirla. Don Antonio y don Míster la contienen.)

CATA. ¡Vámonos, Juan Lucas!... tú debes ser el primero que no me obligues... (Viu, 1928: 24).

Como vemos en cualquier obra melodramática, el sufrimiento que experimenta la víctima representado por una mujer, en este caso Catalina María Márquez, es la materia prima en la base del melodrama. Estamos ante personaje inestable, que exterioriza sus sentimientos más que ningún otro y se ve obligada, a renunciar a un placer de la vida, irse con El Cohete a América, para permanecer al lado de Juan Lucas; solamente por buscar su bienestar renunciando a sus propios sentimientos. La reconciliación final ofrece también una escena de gran intensidad teatral. En ese instante, Lucas se queda a solas con Cata y le

pide que diga tres palabras: “Me queo aquí”, algo que la joven es incapaz de pronunciar porque no puede quitarse de la cabeza a Rafaelillo.

Conviene que conozcamos algo más sobre la famosa coplilla que estructura en buena medida esta obra. Los versados en el “cante grande” entendían que la copla originaria se cantaba con aire de “fandanguillo” por los contrabandistas de los pueblos de Huelva fronterizos a Portugal, y en otra forma más bravía y retadora que la que servía de tema a la obra de Viu. La esencia de esta obra la explica muy bien el propio autor, quien hace una valoración de la misma en primera persona:

Las tribulaciones de Catalina María Márquez, casada por mal de amores con Juan Lucas; Juan Lucas, todo seriedad ecuánime, soportando con dignidad el cantar insolente; el autor anónimo de la copla, herido en la vanidad de su jactancia, que lanza con la irónica letrilla el lamento de su despecho, tenían espíritu y carne para vivir otra vez su indudable vida anterior. Y ellos mismos –las tres figuras centrales del fandanguillo-, y con ellos el ambiente andaluz, siempre propicio, y con uno y otros mi obsesión; un poco literaria, del nacimiento, proceso y vida de estos breves sucesos, lanzados al pueblo mismo, me llevaron a reconstruir de simplista manera la historia de la protagonista. Hago constar que ignoro la “verdad histórica” del fandanguillo, si es que existen auténticas referencias, y así pido disculpa a los que estén en el secreto, si mi versión resulta discrepante. La comedia es sencilla, ayuna de trucos y, desde luego, no pertenece a la isidrada superrealista. Y nada más. Dios sobre todo, y que al público soberano le agrade y divierta como a mí” (Viu, 1928b: 10).

Tras esta autocrítica, en un artículo titulado “Catalina María Márquez y la Verdad histórica” (Viu, 1928b: 77-78), podemos conocer un poco más de la famosa coplilla que desencadena el trasunto de esta comedia. Paco Viu habla de una misiva que recibió del auténtico autor del fandanguillo que inspiró su comedia, D. Andrés Marín Morón, desde Alosno, provincia de Huelva, en la que se nos da algunas pistas sobre su origen:

Muy señor mío: He leído en el *ABC* del 8 de marzo la autocrítica de su comedia *Catalina María Márquez*, en la que usted hace constar sinceramente que desconoce la “verdad histórica” del fandanguillo, como así es, en efecto.

Como soy el autor de la copla, aunque no tengo la pretensión de ser poeta, he de manifestarle que esta fue sacada con motivo de un caso sucedido en esta localidad, cuna del fandanguillo, y al objeto de que usted no ignore el origen de ella, tengo el gusto de hacerle la auténtica referencia.

El caso fue el siguiente:

Había en esta población, allá por el año 1890, un señor, tío mío, que tenía a su servicio, en calidad de criada, a una mujer viuda, de edad avanzada, llamada María Márquez, conocida por la tía Márquez, la que tenía una hija de veinticinco años de edad, llamada Catalina, soltera y de sentidos poco despiertos, que también servía como criada en otra casa. Las dos eran naturales de Paymogo, pueblo de esta provincia.

Por entonces vivía también en Paymogo un hombre llamado Juan Lucas, viudo dedicado al trabajo del campo, el cual tenía una hija de diez y seis años. Este Juan Lucas, que tampoco sobresalía por su listeza, tuvo la humorada de requerir por novia a su paisana Catalina, la cual aceptó; pero llegados estos amores a conocimiento de la hija de este, esta se opuso tenazmente, a fin de evitar el casamiento, pues decía que a su padre no le hacía falta casarse mientras ella “estuviera en el mundo”, para estar bien asistido, razones que Juan Lucas no escuchó, casándose con Catalina.



Como la tía Márquez venía con frecuencia a casa de mis padres, estaba yo en antecedentes de este proceso matrimonial, y como cosa de muchacho saqué esta coplilla, alusiva al asunto, sin pensar que, pasado el tiempo, había de hacerse tan popular.

Este es el origen de la tal copla, que con sumo gusto se lo refiere y envía su afectísimo, s. s., q. b. s. m., Andrés Marín.

P. S. – Como hay otra copla que difiere, en parte, de esta letra, he de hacerle saber que la verdadera es la que consta en su comedia (Viu, 1928c: 77-78).

Así pues, a propósito de esta carta reflexiona el autor acerca de la relación entre la historia real y la historia relatada, mostrando su satisfacción por no haber hecho un drama sangriento con Catalina María Márquez, coincidiendo así con las altas opiniones “que husmeaban la tragedia al socaire del famoso fandanguillo” (Viu, 1928c: 78). Por ello, esa carta le devuelve al autor la tranquilidad, pues dice que es un hombre bondadoso y que nunca se hubiera perdonado cometer una tragedia con la indefensa Catalina María Márquez. Así, tal y como nos explica el autor, la carta del auténtico autor del fandanguillo disipa sus dudas aflictivas, pues le tranquiliza mucho saber que esa popular letrilla no fue hija ni madre de ninguna tragedia. Además, lamenta la decepción de los que imaginaron la tragedia; de aquellos a los que pareció irreverente su versión del tema, más próximas a la realidad por inocente e inofensiva. Finalmente añade:

Y nada más, ya que la verdad histórica queda en su punto. Ella ha traído, como siempre, en su triste equipaje, la decepción para todos, y para mí, con la decepción, la alegría de que hice bien al no derramar sangre en mi comedia y de haberme aproximado algo a la psicología simplista de los protagonistas históricos del fandanguillo en los que de la ficción de mi intrascendente Catalina María Márquez” (Viu, 1928c: 78).

Concluiré haciendo una pequeña reflexión acerca del significado social que encierra esta gran pieza teatral. A partir de un núcleo temático definido como es la justificación del reproche que Rafaelillo hace a Catalina María Márquez en una copla y que desencadena su intervención frente a frente junto a Juan Lucas, la crítica de ciertos convencionalismos sociales se hace evidente. Ya desde el comienzo de la obra vemos un atraso cultural en la descripción de un local que parece querer ir modernizándose, y en el cual los personajes consideran una cursilería ciertas modas como las tapas. Las diferencias sociales se acentúan en el contraste entre el personaje de Rafaelillo, que representa la antítesis de la seriedad, y Juan Lucas, hombre respetable y correcto que por pertenecer a una clase social acomodada vela por mantener las apariencias.

Por otro lado, el conflicto social se genera también debido a la presencia de dos mujeres carentes de libertad, sin poder decidir cuál ha de ser su destino: Catalina María Márquez, que trata de luchar en contra de sus sentimientos, pues pese a estar enamorada de Rafaelillo considera que Juan Lucas es el hombre que puede darle estabilidad; y

Fuensantilla, que ha llegado de Écija embarazada estando su marido Estebanico en Cuba y viene para quedarse y evitar las habladurías de la gente. Frente al comportamiento de ambas hermanas, su madre, Chacha Frasquita, ofrece el contrapunto de mujer que rompe con el ideal de esposa fiel y sumisa, pues se considera un ser libre sin lazos que le unan a amos ni a señores.

Y como viene siendo habitual en la obra de Francisco de Viu, resulta de interés destacar los elementos melodramáticos, que se intensifican a partir de los enfrentamientos entre Rafaelillo, Juan Lucas y Catalina María Márquez; la falta de decisión de Catalina, junto a la actitud altanera y provocativa de Rafaelillo, conducirá a intensificar el tono sentimental y emotivo de la intriga.

Estamos, en definitiva, ante un drama en el que, pese a no estar presente la lucha de clases de una forma tan explícita como vemos en *Así en la tierra*, el significado social trasciende y son numerosos los elementos melodramáticos en un escenario realista de tipos populares.

### **3. *Lo imprevisto***

Otro de sus grandes éxitos fue *Lo imprevisto*. El diario *ABC* anuncia así el éxito de esta obra, estrenada el 1 de marzo de 1929 con la compañía Alba-Bonafé: “Francisco de Viu, uno de nuestros mejores autores jóvenes, acaba de lograr otro franco éxito con su comedia *Lo imprevisto*, estrenada en el teatro Alkazar” (*ABC*, 10 de marzo de 1929: 57). Se trata de una comedia ingeniosa con cuatro parejas de enamorados, cuya presentación en el acto primero suscita enseguida el interés del público y le apercibe para seguir, entre burlas y veras, las alegres incidencias de amor y fortuna. Los personajes de la obra traman, en el acto primero, sus proyectos, con la intervención del egoísmo o del autor. Algunos piensan realizarlos en un futuro inmediato; otros desisten definitiva y desesperadamente de su logro. La fortuna, lo imprevisto, dará al traste con todos los propósitos y cambiará las parejas o justificará de muy diferente manera los enlaces matrimoniales.

El argumento es el siguiente: en la casa de Aldonza, chica muy moderna, joven y hermosa, han tomado alojamiento doña Carolina, viuda de Pérez de Cogolludo, de cuarenta y dos años confesados, y cincuenta y tres efectivos, y su hijo Mariano, novio de Aldonza. Quiere esta probar el matrimonio condicional, ver a su novio “en pijama”, experimentar en el celibato los posibles quebrantos que la boda acarrearía a su amor inexperto, saber, en fin, por anticipado, si Mariano hará un cónyuge tan bueno, fiel, alegre y feliz como promete. Los noviazgos son probaturas engañosas; hasta que no llega la existencia en común no se

aprende a conocer al hombre escogido para el trance más irrevocable de la vida. Aldonza tiene un tío –cuarenta y siete años confesados, cincuenta y ocho efectivos-; un tío trapalón, presa de usureros, desordenado, arbitrista, mujeriego, agudo de ingenio, frívolo, mundano



y sinvergonzón: Tito Félix. Y Tito Félix urde enseguida el proyecto de casar con la viuda doña Carolina, futura suegra de su sobrina Aldonza. La viuda posee propiedades saneadas en Valdepeñas (*ABC*, 2 de marzo de 1929: 37-38).

Tito Félix y Adonza tienen por amiga a la condesa de Manzanar, madre de un joven hiperestésico, de melena, bigotito y perilla anémicos, llamado Gerardín, y “Espronceda”, por alias, en atención a sus aires románticos y a una fiebre pasional que le conduce hasta el suicidio, si las mujeres le contrarían. Gerardín está enamorado de Aldonza, la novia oficial de Mariano. El otro personaje de la comedia es Ramírez, un antiguo prestamista devenido filántropo, amigo y protector de Tito Félix.

Durante los dos primeros actos, la comedia del Sr. Viu nos muestra las peripecias jocosas de las tres pasiones apuntadas. Mariano con Aldonza, Tito Félix con doña Carolina y Gerardín con Aldonza. Al terminar el segundo acto, a raíz de un suicidio frustrado, Gerardín se enamora de la señorita de compañía de Aldonza, la cual le corresponde con ternura.

En el acto tercero surge lo imprevisto; lo imprevisto, que es lo que mueve nuestras vidas, y las trastorna y modifica, como a cosas mecánicas. Tito Félix se enamora perdidamente de doña Carolina, a quien antes fingía amor por interés; Aldonza se vuelve loca por un tal Acacio, coplero de Valdepeñas, falso criado y señorito efectivo: Ramírez, el usurero, pide la mano de una doméstica aldeana, llamada Felipa, y Gerardín, que ha



"LO IMPREVISTO", DE FRANCISCO DE VIU, ESTRENADA EN EL TEATRO ALKAZAR. (FOTO ZEGRI)

renunciado a sus románticos atributos capilares, se casa con la señorita de compañía. Todos son víctimas de los caprichos de Cupido, y todos acaban felizmente.

Como se ve, la idea del Sr. Viu es graciosa y se aparta de los lugares comunes del teatro al uso. En su desarrollo emplea tipos perfectamente dibujados y esencialmente



teatrales. Tipos cómicos por excelencia, y algunos –como el ridículo “Espronceda”, romántico profesional, de melena, bigote y perilla anacrónicos- de caricatura bufa y acentuada por momentos, pero sin incurrir nunca en el trazo grueso y provocativo.

La comedia del Sr. Viu fue celebrada con risas constantes en los dos actos primeros y seguida con interés en el último. El autor salió al final de todos, requerido por aplausos generales. Irene Alba, Antonia Herrero, la señora Manso y los Sres. Bonafé, Torrecilla, Burañez y Perales dieron a *Lo imprevisto* una interpretación muy meritoria, que contribuyó a su buen éxito. Al final de la representación, todos los actores acompañaron al Sr. Viu en la grata empresa de recoger la aprobación y el aplauso del público.

De esta exitosa comedia, el diario *ABC* (*ABC*, 19 de marzo de 1929: 43) nos cuenta que en celebración del unánime éxito alcanzado por el notable comediógrafo Paco Viu con el reciente estreno en el Alkázar de su comedia *Lo imprevisto*, se efectuó en el



UN GRUPO DE COMENSALES DEL BANQUETE DADO EN HONOR DE FRANCISCO VIU POR EL ÉXITO DE SU COMEDIA "LO IMPREVISTO". (FOTO FORTILLO)

hotel Ritz un almuerzo al que asistieron, entre otros muchos comensales, la distinguida actriz Carmen Sanz y los Sres. Benavente, Marquita (E.), Thuillier, Artigas, Fernando y Carlos Díaz de Mendoza, Bonafé, Juan Ignacio Luca de Tena, Mackinlay, Insúa (M.), Yáñez, Alonso; Mignoni, Mayral, Fernández de Córdoba, Perales, Torrecilla, etc. Manuel Machado dio cuenta de las adhesiones recibidas, entre las que recordamos las de los Sres. Álvarez Quintero, Fernando Díaz de Mendoza, María Palou, Díez Canedo, Felipe Sassone, Abati y Guerrero. Eduardo Marquina leyó unas bellísimas cuartillas para destacar los

méritos de Viu, y este, con sincera modestia y viva emoción, dio las gracias a todos, que hicieron votos por los futuros éxitos del inteligente escritor. El homenaje al gran éxito alcanzado por el Sr. Viu contó con una convocatoria, firmada por Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Irene Alba, Manuel Machado, Juan Bonafé y Alejandro Mackinlay, que decía así:

La última comedia de Francisco de Viu, *Lo imprevisto*, ha merecido unánime elogio del público y de la crítica.

Los que seguimos la marcha segura y perseverante de este escritor, respetuoso siempre con la honestidad artística y su propia estimación literaria, queremos hoy destacar su triunfo y nuestra esperanza en los venideros con un acto de justicia y aliento.

Sea este una reunión cordial de los suyos –actores, escritores y amigos- en el hotel Ritz, el domingo 17 de marzo de 1929, a la una y media” (*ABC*, 14 de marzo de 1929: 11).

Me ha parecido oportuna la elección de esta comedia porque dista mucho de la tendencia que hasta ahora ha sido objeto de análisis: la lucha de clases como elemento que define lo social en el teatro. Y es que estamos ante un claro ejemplo de apertura hacia un tipo de drama que se aleja del concepto teórico que inicialmente sustentan las obras que se incluyen dentro del teatro social; los conflictos sociales surgen entre parejas de enamorados y en este caso nuestro autor rebaja la importancia del enfrentamiento entre las clases sociales y subraya el tono humorístico de la comedia. No obstante, no faltan las diferencias entre los grupos sociales, así como ciertas actitudes y comportamientos que son objeto de crítica. Además, si bien es verdad que encontramos algún elemento melodramático como veremos más adelante, es decir, determinadas situaciones de conflicto en las se acentúa la intensidad dramática, en esta obra no adquiere el mismo protagonismo que en las piezas anteriores.

En lo que se refiere a la *estructura*, la acción dramática se estructura en tres partes que se corresponden, respectivamente, con los tres actos en que se divide esta obra:

- *Planteamiento*. Conocemos en el primer acto el conflicto que vertebra la acción principal: La señorita Aldonza idea un plan que ella misma llama “noviciado matrimonial”. Como no está segura de llevar a cabo su casamiento con Mariano, cree que la mejor opción sería convivir durante una semana en su casa con el que será su futuro marido y con Tito Félix, su pariente más allegado y de más confianza. Además, la madre del señorito, doña Carolina, ha llegado también para darle toda la decencia al noviciado, viviendo allí, sin que la gente pueda murmurar. De esta manera podrán tratarse en la intimidad y conocerse mucho mejor. Sin embargo, Mariano no deja de considerar todo ello una idea absurda. En este primer acto vemos también cómo Tito

Félix intima con doña Carolina y reciben la visita de dos amigos: la condesa del Manzar y su hijo Gerardín, que arde en amor por Aldonza.

- *Nudo*. Se desencadena el conflicto. Aldonza y Mariano hacen un balance muy negativo de las dos semanas que llevan con el noviciado. Aldonza se da cuenta de que Mariano no es el hombre de su vida, pues ha conocido su verdadera forma de ser. Durante ese periodo se ha encontrado a sí misma, ha conocido a Carolina, una mujer simpatiquísima, y está contenta por la regeneración de Tito Félix. Para Mariano, todo ello ha sido un paripé absolutamente ridículo. Dice que como broma ya está bien y que se lleva a su madre a Valdepeñas para alejarla de Tito Félix. Conocemos a Ramírez, un prestamista íntimo amigo de Félix, y asistimos a una de las escenas más dramáticas: Gerardín anuncia que va a morir delante de Aldonza porque su amor no es correspondido. Todos se espantan. Se ha bebido una botella de láudano pero, afortunadamente, después de llamar a un médico, este les confirma que lo que ha bebido no es láudano, sino zarzaparrilla. En ese momento, Gerardín se da cuenta de que la dama de sus sueños no es Aldonza, sino Juanita.
- *Desenlace*. En el tercer acto surge lo imprevisto. Tito Félix comienza a filosofar con esa idea, ya que del plan urdido por Aldonza surge un desenlace inesperado: Tito Félix se ha enamorado de una manera imprevista de doña Carolina; Aldonza se enamora de una forma también imprevista de un hombre imprevisto, el coplero Acacio; además, Juanita está loca por Gerardín, el imprevisto suicida; y Ramírez se ha enamorado a su vez de la ruda Felipa. Finalmente, se producen las despedidas pero las relaciones amorosas continúan.

Como ya he apuntado, la obra está dividida en tres actos. Sin embargo, al igual que ocurre en *Catalina María Márquez*, no se aprecia una división en escenas como vemos en *Así en la tierra*. No obstante, sí podemos delimitar una serie de secuencias dramáticas definidas por la presencia de los mismos personajes, de modo que la salida o entrada de cualquiera de ellos supondría un cambio de escena.

Dado el papel relevante de los personajes como elementos constitutivos de la acción, parece evidente que es el personaje el que ocupa el centro de la estructura; las acciones derivan de ellos y, por tanto, dotan de unidad a la obra; todo lo cual se hace perceptible en un característico relajamiento de la acción. Estaríamos, por tanto, ante lo que García Barrientos denomina “drama de personaje”. Obsérvese lo que el propio Francisco de Vizueta nos dice acerca de la estructura en la autocrítica que hace de su propia obra:

Una comedia sin importancia.

No busqué el asunto, ni medité la estructura, ni aun siquiera me propuse ambientarla.

Los muñequillos en ella danzan y gesticulan, acaso un poco charlatanes, vinieron solos: de aquí y de allá; algo dislocadamente. Los conocí en diversas ocasiones, y un día, de pronto, en zarabanda, incongruente, acudieron a mi memoria. Me hizo gracia el encuentro, por lo impensado, y con ellos hilvané la comedia alrededor del mandato que parecía traerlos, lo imprevisto (Viu, 1929b: 10).

Una vez expuesta la estructura de *Lo imprevisto*, sigamos el análisis del tiempo y del espacio como pilares fundamentales de toda obra teatral. Como es de esperar, asistimos a un desarrollo temporal continuo de los acontecimientos en los dos primeros actos, aunque en el tercero se produce una transición que rompe el transcurso temporal de la acción. Las referencias explícitas son escasas. En el primer acto, se concreta al comienzo la época en que transcurre la acción: “Es mediodía de otoño” (Viu, 1920: 7). Después, África informa de que el señorito Mariano ha llegado. Juanita le pide que avise a la señorita Aldonza. Entra entonces Tomás acompañando al señorito y al saludar a Juanita conocemos dos informaciones: el tiempo que Mariano lleva sin ver a Juanita y desde cuándo la mamá de Mariano reside en casa de la señorita Aldonza:

TOMÁS.- (*Entrando con varias maletas.*) Por aquí señorito... (*Tomás, que entró por la derecha, sale por la izquierda.*)

MARIANO.- (*Apareciendo.*) ¡Juanita!... ¿Qué tal?, desde el verano?

JUANITA.- Bien, Mariano... Su mamá llegó anoche...

MARIANO.- Me lo figuré: no tuve tiempo de avisarla... ¿Y Aldonza?... ¿Ha visto usted la locura de este vaudeville que se le ha ocurrido a mi novia?... (...) (Viu, 1920: 15)

Entre el primero y el segundo acto, no hay indicaciones del tiempo que ha transcurrido. No obstante, si en el segundo acto ya ha finalizado el famoso “noviciado matrimonial”, hemos de preguntarnos cuánto tiempo dura tal farsa. En las primeras páginas descubrimos que estamos ante el primer día:

ALDONZA.- ¡Doña Carolina García, viuda de Cogolludo, mi futura suegra! ¡Muy graciosa... Desde las ocho de la mañana la oigo danzar por su habitación. Ha creído que no es de buen tono presentarse antes del mediodía... Me ha dicho esta que tiene una bata que es algo grandioso y por encima de toda ponderación... Anda, vamos; hoy será un día divertido. ¡Primer día del noviciado matrimonial!... (*A África.*) Ven tú también. (*Salen las tres por la izquierda.*) (Viu, 1920: 9)

Al comienzo del segundo acto, conversan Aldonza y Mariano. Hacen balance del noviciado y es entonces cuando descubrimos cuánto tiempo ha transcurrido: dos semanas.

ALDONZA.- Pensaba que dedicáramos un ratito para hacer balance.

MARIANO.- ¿Balance, de qué?

ALDONZA.- De las dos primeras semanas de noviciado matrimonial; pero veo que no estás para nada... (Viu, 1920: 24)



ALDONZA.- Y me he felicitado muchas veces por haberseme ocurrido tan genial idea. Mira qué saldo a favor de las excelencias del experimento: llevo dos semanas muy distraída, habiendo roto la monotonía de mi vida; (...) (Viu, 1920: 26)

En el tercer acto se produce una elipsis, es decir, una interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula. Han pasado seis meses y, por tanto, la acción se sitúa en un atardecer de fin de verano.

Importancia tiene también la extensión que engloba la espacialidad en el teatro. El *espacio* dramático es el espacio de la ficción. Su construcción depende tanto de las indicaciones que suministra el autor del texto como del esfuerzo de la imaginación del espectador. Se construye y se modela a la manera del actor, de manera que interviene la ilusión teatral, fundamental para la construcción del espacio escénico. Así pues, en este caso son dos los escenarios en los que se mueven los personajes, cuya descripción aparece detallada al inicio del primer y del tercer acto: un entorno propio de la aristocracia en los dos primeros actos y un entorno más rural en el tercer acto. Así, comenzamos la obra en un gabinete elegantísimo de tono aristocrático, con puertas a derecha e izquierda. En el foro, sobre una gran chimenea, se aprecia un gran tapiz con el escudo muy visible de la familia Todosventos, que consiste en una corona de Barón; y en cada uno de los cuatro cuarteles, sobre fondo azul estrellado, una bandera blanca desplegada en distintas y opuestas direcciones. El escudo de la familia Todosventos es descrito al final del primer acto por don Félix:

FÉLIX.- (*Vuelto de espalda, señalando con el bastón.*) Verá usted... Don Nuño do Vento fue el héroe de Aljubarrota, el Napoleón portugués, como si dijéramos, de aquel memorable hecho guerrero en la Historia de Portugal. Por ello le concedieron el título de Barón y una bandera blanca –pureza, desprendimiento- sobre un cielo azul estrellado –ilusión, quimera-... Un hijo de este don Nuño vino a España, donde su apellido se transformó en Viento. Riñó, sabe Dios por qué, con el entonces monarca Don Juan II, y al tornar a Portugal, cambió su apellido en Dosventos. Más tarde, un descendiente suyo por entronque con una noble dama española en tiempo de Felipe IV y españolizarse, añadió una tercera bandera a su escudo, y el apellido glorioso derivó en Tresvientos. Después, familia eminentemente religiosa los Tresvientos, a la expulsión de los jesuitas por Carlos III volvió a fincar en Portugal, y añadió, por su retorno al portugués solar con sus grandes bienes, la cuarta bandera, y el monarca luso en aquel entonces, precavido, autorizó la transformación definitiva y previsoramente del apellido en Todosventos. Como observará usted, cada bandera ondea en dirección distinta. (Viu, 1920: 20).

A partir del tercer acto, presenciamos la huerta-jardín de la Casa de Campo de Carolina, en las proximidades de Valdepeñas. Al foro, la fachada y entrada de la casa. A la derecha, tapia que se aleja y, a la izquierda, una verja con la puerta de entrada. Sin duda, un escenario que nada tiene que ver con el anterior.

Los *personajes* de la obra actúan como unos muñequillos dotados de gracia que danzan y gesticulan, un tanto charlatanes. Son personajes que se comportan de acuerdo con

el estatus social que representan: la aristocracia y la servidumbre. Además, si bien conocemos el carácter de cada uno de ellos por la forma de comportarse, observamos una novedad importante respecto a la caracterización: a diferencia de lo que vemos en las obras anteriores, el autor se ha preocupado por describir algunos rasgos físicos y de carácter de la mayoría de ellos. Tracemos, pues, un perfil de ellos.

*Aldonza* es una muchacha de veinticinco años, guapa y de una elegancia muy moderna. Quizá su conducta caprichosa o sensata (cada uno juzgue su comportamiento) le lleva a romper la monotonía de su vida y a idear una estrategia para asegurarse de que el señorito Mariano será el hombre de su vida. Reconoce ser “pronta de genio” (Viu, 1920: 49); tiene un carácter fuerte y le gusta controlar absolutamente todo. Su talante desenfadado le lleva a burlarse del señorito diciendo que está ante la primera actriz de una graciosa comedia que podría titularse “Noviciado matrimonial”. No obstante, tiene un profundo sentido de la amistad, como así lo demuestra en su trato con Juanita y con doña Carolina y muestra un gran cariño por su Tito Félix. La Condesa del Manzanar la define así: “Es una chica excelente... Un poco suya con las rarezas de la que no ha tenido quien dirigiera su educación...” (Viu, 1920: 22)

*Tito Félix* es un señor “de unos cincuenta y cinco años; muy “chic”, sin exagerados atildamientos: un verdadero «fin de raza»”. (Viu, 1920: 9-10). A pesar de sus aventurillas galantes y sus deudas, es un confidente inteligentísimo, además de todo un caballero finísimo por el trato cortés que muestra. Aldonza considera que es una atención a la madre de Mariano traer una persona de respeto, de modo que cree conveniente que su tío venga a pasar la temporada del noviciado con ellos. Doña Carolina dice de él que es “una música hablando” (Viu, 1920: 18). Y lo que comienza siendo un juego de coqueteo con la madre del señorito Mariano –no olvidemos que su acercamiento hacia la señora Carolina es, en principio, por puro interés económico- acaba en enamoramiento según “lo imprevisto”. En una conversación con doña Carolina, esta le dice que sus hábitos son un poco pueblerinos y que le enseñe. Entonces don Félix le explica las siete coqueterías que, en cierta manera, definen esa actitud bohemia de la que hace gala:

CAROLINA.- Estoy curiosa por conocer sus siete coqueterías.

FÉLIX.- Voilà!... Primera: ser, o al menos parecer, inteligente; la inteligencia nos hace bondadosos y bien educados. Segunda: no admitir que antepongan a mi nombre ningún tratamiento: es servilismo en quien lo emplea y pedantería en quien lo admite. Tercera: no ostentar jamás una mancha en mi indumento; el que soporta una mancha al exterior, ¡cuántas no soportará en su conciencia invisible! Cuarta: no discutir jamás; estoy seguro de no haber convencido a nadie y muy expuesto a que me convenzan a mí. Quinta: Hablar bien de todo el mundo, aun exponiéndome a ser injusto. Sexta: no usar chalecos de fantasía. Séptima: no trabajar. (*Viendo el gesto de asombro de doña Carolina.*) No desmerezca yo, Carolina, en su

concepto. Intentaré justificar esta idea arraigada firmemente en mi cerebro y practicada por mí desde que tuve uso de razón. Creo que el trabajo es un acto herético, contra Dios. El Supremo Hacedor, cuando quiso castigar al primer hombre por su desobediencia, no encontró, y cuando Él no lo encontró, en su infinita sabiduría, es que seguramente no lo hay, castigo más infamante que el trabajo, y así lo condenó con estas palabras: “Ganarás el pan con el sudor de tu frente.” Ahora dígame usted, Carolina, el que rechaza el trabajo y no se infama en su práctica, ¿no demuestra que es bueno, y, por lo tanto, libre del divino castigo?...

CAROLINA.- ¡Es usted genial!... Pero en eso del trabajo no estoy conforme. Lo de no trabajar será porque puede usted costearlo. (Viu, 1920: 18-19)

Otra de las facetas de Tito Félix es la filosofía. En algún momento deleita a los demás con teorizaciones tan sorprendentes como, por ejemplo, la que denomina “indeterminación metafísica del sujeto”, en relación con el comportamiento anacrónico del joven Gerardín:

CAROLINA.- ¿Qué es ello?

(*Todos prestan atención.*)

FÉLIX.- Verá: ¿usted cree que está aquí?

CAROLINA.- ¡Claro!...

FÉLIX.- Pues, a lo mejor, usted no está aquí. Usted puede ser en este momento un espejismo, o una visión. O acaso no está aquí más que su forma mortal y en ella el ánima de otro sujeto, y en este instante su ánimo de usted se ha mudado. Créanme ustedes: no sabemos nada. Vamos a ver, Lola: ¿crees tú que es natural en los tiempos que corremos a ciento por hora que un muchacho como tu hijo, de veinticinco años y con dinero, lleve mostacho y mosca y sea una explosión de romanticismo. ¿Quién está en tu hijo? ¿Quién vive en él?... ¡Ah, no lo sabemos! Solo él en algunos instantes especialísimos puede presentirlo o presumirlo. Carolina, ¿usted no advirtió nunca que se desdoblaba?... ¿No se ha sentido alguna vez marchar de sí misma o regresar a sí misma?... ¿No se ha mudado usted nunca?... ¡Ah!... ¿Por qué a veces somos capaces de los más grandes heroísmos y otras irremisiblemente cobardes?...

CONDESA.- Tú sí que estás irremisiblemente chiflado... (Viu, 1920: 22)

*Juanita* es una muchacha de la edad de Aldonza; bonita también pero de catadura y ademanes más sencillos. Es la amiga de la infancia de Aldonza, su compañera y confidente. Desde la aparición de Gerardín en escena, vemos que Juanita muestra interés por el muchacho, a pesar de que está profundamente enamorado de Aldonza. Juanita adquiere un mayor protagonismo cuando Gerardín intenta suicidarse porque el amor que siente por Aldonza no es correspondido. Juanita, al ver al joven pálido, oprimiéndose el vientre, se acerca y le dice que no se muera, que lo quiere. En ese instante Gerardín recapacita y dice que no quiere morir, que es la primera vez que una mujer llora por él.

*Mariano* es un joven caballero que hace gala de una gran rectitud y de una excesiva seriedad. Se enfrenta a una situación verdaderamente complicada por motivos varios. Como está muy enamorado de Aldonza, se presta a su juego, a pesar de que lo considera un paripé absolutamente ridículo. Teme que el cariño que se profesan naufrague por ese espantoso vodevil que se le ha ocurrido a su fantasía de niña caprichosa. Insiste en que

como broma ya está bien, que están haciendo el más espantoso ridículo como así lo subrayan las sonrisitas, las frases y las agudezas de los amigos. Del mismo modo considera también una farsa el idilio entre su madre y don Félix, pues piensa que está abusando de la inocente credulidad de su madre con absurdos fines matrimoniales que le pongan a flote. Además, tiene que soportar la humillación de tener en casa al loco de Gerardín, enamorado de la que en principio va a ser su esposa, sin que él pueda llamarle la atención. En la tercera escena, ya en la casa de campo de doña Carolina, el señorito Mariano se ha marchado de viaje y no hace ninguna aparición.

*Doña Carolina* es una señora de unos cincuenta años, muy bien conservada para su edad, que representa el prototipo de mujer aristócrata de ricos trajes y cargada de joyas. Mujer coqueta y alegre, al principio se muestra reacia ante las pretensiones de don Félix, pero finalmente sucumbe a sus deseos. Natural de Valdepeñas y viuda de Cogolludo, posee una importante riqueza que le dejó en herencia su difunto marido. Así describe la propia doña Carolina su vida con él:

JUANITA.- ¿Usted conocía Madrid?

CAROLINA.- Sí, en vida de mi marido –que estará con Dios seguramente-, vine varias veces. Mi marido era muy bueno conmigo... Un poco dejadote, sabe usted; muy a la pierna la llana, como buen manchego... Algunos sofocones pasé aquí con el pobre mío, que ahora estará con Dios. Me hacía sufrir su excesiva franqueza. Usted ya sabe lo que es este Madrid y la gente fina de la aristocracia: los detalles es lo más importante. Son como estos pisos encerados en que la menor pelusa se destaca. Se lo decía siempre: aquí olvídate de Valdepeñas, de tus tertulias, de tus bodegas... ¡Pobre mío, que estará con Dios, fue bueno, trabajó mucho y nos dejó un hermoso capital! (Viu, 1920: 14)

Aunque trata de mostrarse respetuosa con la memoria de su marido, lo imprevisto hará que inesperadamente comience a sentir atracción por el señor Félix y su gran sabiduría:

FÉLIX.- Con la ilustre casa y apellido de los Pérez de Cogolludo...

CAROLINA.- Mi marido era Cogolludo nada más.

FÉLIX.- Perdone usted, señora. En esto –aparte modestia- soy una autoridad. Su marido o sus adscendientes debieron ser Pérez de Cogolludo descendientes de la ilustre e infanzona casa de los Pérez de Cogolludo, que tenían la divisa “Dejad hacer, dejad pasar”, que los franceses se apropiaron en tiempos de Napoleón, como tantas otras cosas, entre ellas casi la Europa entera, y tradujeron en “*laissez-faire*”, *laisser-passer*.

CAROLINA.- No sé...

FÉLIX.- No le quepa a usted duda, señora; su marido o alguno de sus progenitores...

CAROLINA.- ¿Cómo?...

FÉLIX.- Progenitores. De progeñie: casta, generación o familia.

CAROLINA.- ¡Ah, ya!

FÉLIX.- Por un descuido perdió el Pérez.

CAROLINA.- ¡Bah!...

FÉLIX.- No, no desprecie el Pérez como si nada significara, señora. El Pérez es como el cero. El cero por sí solo nada es y nada vale; pero según su colocación adquiere una formidable significación aritmética. Así le acontece al Pérez; por sí solo nada vale, pero colocado a la izquierda es como el sol que ilumina cuanto besa.

CAROLINA.- ¡Ay!...

FÉLIX.- ¿Emocional?...

CAROLINA.- Ahora admirativa. (*Pausa*). Es usted simpatiquísimo. Haremos buena amistad. Y pido su venia para retirarme. No supuse hubiera nadie aquí, y esta tenue...

FÉLIX.- Encantadora... No hay *habillé* en las mujeres hermosas como la *deshabillé*. (Viu, 1920: 13)

Aldonza muestra su simpatía por la que será su futura suegra, a la que considera una mujer muy graciosa:

ALDONZA.- ¡Doña Carolina García, viuda de Cogolludo, mi futura suegra! ¡Muy graciosa!... Desde las ocho de la mañana la oigo danzar por su habitación. Ha creído que no es de buen tono presentarse antes del mediodía... Me ha dicho esta que tiene una bata que es algo grandioso y por encima de toda ponderación... (...) (Viu, 1920: 9)

Ramírez hace su presentación en el segundo acto. Representa el acabado tipo del prestamista, pero solo de rostro, pues viste limpio y aseado. Devenido filántropo, es un gran amigo y protector de Tito Félix, quien lo considera su ángel bueno, dice que no olvidará nunca sus grandes consejos. Su anterior oficio era amargo y cruel porque tenía que perseguir a los morosos. Siguiendo los consejos de Félix, su vida cambió y se convirtió en amigo de sus deudores, lo que le valió inmejorables clientes y suculentos negocios.

Visita a Félix porque quiere comprobar unas noticias referentes a él que le han llenado de alegría, pues ha estado un año en Berlín. Ramírez le dice que le han informado de que modificó sus hábitos, que vive ahí con su sobrinita una vida ejemplar y que va a casarse. Félix le confiesa que hay algo de cierto en todo eso. Circunstancialmente, vive con su sobrina. No obstante, la modificación de sus hábitos obedece a la falta de pólvora (dinero). Ramírez, al oír eso, no duda en prestarle el dinero que necesite.

Gerardín, hijo de la Condesa del Manzanar, representa el más puro anacronismo. Joven hiperestésico, de melena, bigotito y perilla anémicos, “Espronceda”, por alias, en atención a sus aires románticos y a una fiebre pasional que le conduce hasta el suicidio, si las mujeres le contrarían. Según don Félix, representa a “Espronceda” cuando escribía *La Desesperación*. Aparece al final del primer acto y se nos presenta como un joven enamorado de la señorita Aldonza. Esta es la descripción que conocemos de él:

GERARDÍN.- (*Es totalmente Espronceda resurrexit. Lo recuerda en lo físico y aliño de la figura y hasta en la indumentaria, moderna, pero con reminiscencias de línea de entonces. Muy emocionado, besando la mano de Aldonza.*) ¡Aldonza!... (Viu, 1920: 20)

Su locura amorosa es propia del Romanticismo. Manifiesta una obsesión casi enfermiza por vivir su amor junto a la señorita Aldonza, algo que se convierte en objeto de burla. Cuando esta lo rechaza por considerar una simpleza todo el espectáculo que monta,

se marcha desesperado, y eso preocupa a su madre y a Juanita, que está enamorada de él. Obsérvese la percepción que los personajes tienen de él:

ALDONZA.- ¿Cuándo casas a Gerardín, Lola?... Me han dicho que estás enamorado de Fifi Alvar...

GERARDÍN.- Tú sabes que no.

ALDONZA.- ¡Ay!, yo no sé nada; que me registren.

GERARDÍN.- Quise decir que tú conoces mis gustos...

CONDESA.- Este hijo mío va a tener que buscar novia en un museo. ¿Creen ustedes que hay derecho a que lleve esos pelos en la cara?

FÉLIX.- Verdaderamente que ese alarde capilar es un poco anacrónico.

GERARDÍN.- Tiene usted razón: soy anacrónico; pero como no vivo para los demás. (Derretido.) ¿Te parece bien, Aldonza?

ALDONZA.- Hijo, tú eres el amo del burro, digo de tus mostachos y de tu mosca, y debes mandar en ellos. Ya sabes que somos de opiniones opuestas.

GERARDÍN.- (*Tras de un profundísimo suspiro.*) Sí; un siglo de distancia: mil novecientos treinta y mil ochocientos treinta.

MARIANO.- (*Entrando.*) ¿Qué tal, Condesa?... ¿Y tú, Gerardín?... (*Este le saluda de mala gana.*) (Viu, 1920: 21)

Sin embargo, en el tercer acto Gerardín sufre una gran transformación. Llega a la casa de la señora Carolina absolutamente transformado y modernizado, alegre, feliz y optimista. Quiere pedir a Aldonza la mano de Juanita, por lo que esta se pregunta si no será otra manifestación de neurastenia. No obstante, su enamoramiento es real; está dispuesto a casarse con ella y aconseja a todos que se enamoren porque así conseguirán ser más felices.

La *Condesa del Manzanar*, madre de Gerardín, es una mujer simpática y bondadosa, en palabras del señor Félix. Consciente de la extraña personalidad de su hijo, confiesa a Mariano que su hijo sigue enamorado de Aldonza y, aunque ella no ha querido tener nada con él, ha hecho bien, pues considera que el señorito Mariano es mejor partido... No le ciega la pasión de madre.

Los criados *África* y *Tomás*. África es “una doncella pizpireta y monísima” (Viu, 1920: 7); Tomás es “un criado correctísimo” (Viu, 1920: 7). La función de ambos es la de servir a los señores y atender todas sus necesidades. Comparten, por tanto, los menesteres de asistencia y servicio en la casa. A su vez, comentan el desarrollo de los acontecimientos en casa de la señorita Aldonza. Don Félix se maravilla de su belleza: “Es linda, muy linda... Tiene aire fino, muy fino... En la vida de la madre de esa muchacha debió cruzarse algún cometa amoroso de alta alcurnia...” (Viu, 1920: 10); “¿Eh? ¿Qué le parece a usted? (*Félix revienta de risa.*) ¡Un hallazgo!... Ingenua, sana, joven... con un no sé qué agrio y montaraz que me seduce... ¡Un verdadero hallazgo!” (Viu, 1920: 46). De hecho, es tal la admiración que llega a sentir por ella, que antes de conocer a doña Carolina, dispare sus armas de adulator:

ÁFRICA.- ¿Me llamaba el señorito? (*Mirando por la habitación.*) ¿No estaba solo el señorito?...

FÉLIX.- Sí, hijita... Platicaba con las banderas de mis gloriosos abuelos.

ÁFRICA.- Pues... el señorito dirá lo que desea...

FÉLIX.- Si te dijera lo que deseo te incomodarías. Además, como tu contestación no sería amable me incomodaría yo conmigo mismo por la torpeza de haber hablado. (*Contempla gozoso a África.*) ¿No me entiendes?... Pero me estás mirando, que es lo importante cuando le miran a uno ojos tan bonitos. Los ojos de las mujeres bonitas deben mirar, mirar siempre... ¿De qué estábamos hablando?... (Viu, 1920: 11)

Llama también la atención el exceso de confianza que muestra don Félix con los criados en determinados momentos. Por ejemplo, en tono confidencial, llega a confesarle a Tomás su debilidad por África:

FÉLIX.- (...) Además, esto ya en el terreno confidencial: me gusta África; me gusta mucho. Coincido con el cardenal Cisneros: creo que nuestro porvenir está en África. Si tuviera dinero me casaba con ella.

TOMÁS.- El señorito Félix es muy rico.

FÉLIX.- También confidencial. Te voy a revelar un secreto, que tú, como todo el mundo, conoces hace tiempo: yo no tengo una peseta. Me refería, al decir "si tuviera dinero", a ella, a África. (*Tomás sonríe.*) Esa sonrisa sin palabras es el mejor tono, Tomás. Anda, llámala (...) (Viu, 1920: 11)

*Damián y Felipa*, padre e hija, son los criados de doña Carolina en su casa de Valdepeñas. Aparecen en el tercer acto, cuando todos los personajes se han trasladado a la casa de la señorita Carolina. Damián es un manchego como de unos cincuenta años, llanote, franco y simpático. Es el mayordomo de Carolina, con honores de administrador. Felipa es una muchacha de unos veinte años, mitad menestrala, mitad señorita. Su comportamiento campestre y falto de modales contrasta con la correctísima forma de actuar de Tomás y África. Tanto es así, que su forma de expresarse genera cierta comicidad:

DAMIÁN.- Es que es verdad, hija. De pronto se te ocurren unas cosas que son burrás, y yo tengo que achacarlo a la leche de burra, porque la pobretica de tu madre era un talento, yo yo, aunque soy parao, na tengo de tonto (...) (Viu, 1920: 13)

Al igual que los otros criados, estos comentan las andanzas amorosas de sus señores. Gracias a ellos descubrimos, por ejemplo, que todo ese bullicio de gente madrileña en casa de doña Carolina se debe a que la señora ha querido devolver el favor de haber estado en casa de la señorita Aldonza. Los modales rústicos de Aldonza se manifiestan en algunas de sus conversaciones con Ramírez, ya que a veces responde sin comprender muy bien lo que sus "finas" palabras dicen:

RAMÍREZ.- ¿Ustedes viven siempre en el campo?

FELIPA.- Cuando viene la señora y ahora, en el tiempo de la vendimia...

RAMÍREZ.- (*Poetizando, no sin gran trabajo.*) ¡La vendimia! ¡Oh, la vendimia!... A todo en la vida le llega la sazón.  
 FELIPA.- Sí, señor; y las uvas con la final de los calores...  
 RAMÍREZ.- Cierto, con la proximidad del otoño; con la vecindad de los fríos...  
 FELIPA.- (*Sin comprender, naturalmente, y queriendo agradar.*) ¡Natural!...  
 RAMÍREZ.- ¡Qué sabia es la Naturaleza!...  
 FELIPA.- ¡Así será!  
 RAMÍREZ.- Y los humanos queriendo eludir sus leyes...  
 FELIPA.- Cuando usted lo dice...  
 RAMÍREZ.- Los días que llevo aquí, yo no había estado nunca en el campo, han trastornado mis ideas...  
 FELIPA.- (*Ruborosa y coqueta.*) ¡Muchas gracias!... ¡Es usted mu fino!... (Viu, 1920: 44)

La gracia y el humor de Felipa se explican también por el comportamiento coqueto que exhibe en el momento en que se da cuenta de que las pretensiones de Ramírez con ella van más allá de la amistad.

Por último tenemos a *Acacio*, alias “el Coplero”, cuya aparición en el tercer acto está rodeada de un gran misterio. Es un señor de unos treinta años. Bajo su ropa modesta se advierte finura y señorío. Según Damián, “no es más que el encargado de las bodegas de la señora” (Viu, 1920: 42). Se trata del hombre de quien Aldonza vuelve a enamorarse por segunda vez al dejarse deleitar por la gran cultura de tierras, hombres y cosas con la que la ha distraído durante varias siestas. Sin embargo, lo acusa de haberle mentado acerca de sus raíces humildes, lo que provoca el enfado de la joven:

ACACIO.- No he mentado, señorita.  
 ALDONZA.- (*Queriendo sonsacarle.*) ¿Qué no ha mentado usted?... Lo primero que me dijo fue que toda su vida se había dedicado a traspasar toneles, y no es verdad... Esta ha sido, como si dijéramos, la mentira fundamental, y luego, ¡échese usted a contar las mentiras pequeñas que habrá necesitado para ir sosteniendo la grande!  
 (*Pausa.*)  
 ACACIO.- Se engaña usted, señorita... yo le agradezco su buen deseo, pero soy de clase humilde...  
 ALDONZA.- Y por esas bodegas de Dios estudiaba usted los clásicos, ¿no? (*Irritada.*) Pues con su pan se coma usted su humildad, su misterio, sus clásicos y sus mentiras... La tonta soy yo... A lo mejor su vanidad de hombre pensará de mi curiosidad y de mí, sabe Dios qué; lo menos, lo menos, que me he enamorado de usted...  
 ACACIO.- Ello sería lo peor, para usted y para mí.  
 ALDONZA.- (*Más irritada.*) Además, es usted un cínico.  
 ACACIO.- ¡Perdón!... Voy a despedirme de doña Carolina. Con su permiso, señorita.  
 ALDONZA.- ¡No me llame señorita!... Es impertinente hacer a los demás intérpretes de su farsa... (Viu, 1920: 49)

Además, la indiferencia que llega a sentir por ella despierta aún más su mal carácter. Está convencida de que no puede ser un simple bodeguero mandado por el señorito Mariano, por lo que despierta su furia cuando le comunica que se irá de la casa. Aldonza lo considera un farsante al que hay que desenmascarar. Pide a Gerardín que la lleve a Madrid en su vehículo para cazarlo por el camino. Es por ello que su marcha desencadenará el abandono de todos los personajes del cortijo de doña Carolina al final de



la obra. Gerardín dice en un determinado momento: “La neurastenia de ese es mayor que la que yo me disfruté”. (Viu, 1920: 53).

Como ya he apuntado anteriormente, la naturaleza de lo *social* en esta obra no viene dada por el cauce de la llamada “lucha de clases” a la que han hecho referencia muchos críticos para definir este tipo de teatro. No obstante, aparecen de una forma implícita o enmascarada algunos rasgos marcadamente sociales que merecen especial atención. Veamos algunos de ellos.

En primer lugar, no pasa inadvertida la crítica al atraso cultural y a la falta de modernidad de la sociedad de la época. Lo vemos en la mención que en algunas ocasiones hacen los personajes al “whiskey”, -en palabras de Juanita- “esa porquería que no le gusta a nadie, pero que han hecho imprescindible...” (Viu, 1920: 9). Al comienzo del segundo acto, Aldonza dice a Mariano que un whiskey a media tarde es más estomacal que el té y más agradable, a lo que Marino responde que no bebe porquerías. Asimismo, ese retraso cultural se pone de manifiesto también en la falta de cultura de los criados de doña Carolina:

FELIPA.- (*Sin enfado ya.*) Don Félix dice que no se dedica más que a las obras de caridad. Dice que es... ¿Cómo es la palabra?...

DAMIÁN.- Yo también se la tengo oída y no la había oído nunca... Fila... Fila... ¡Filatrompo!

FELIPA.- Y eso, ¿es carrera u oficio?

DAMIÁN.- Vete a saberlo; pero si consiste en dar dinero, como parece, a mí se me antoja cosa buenísima; de lo que no se estila. (*Viendo aparecer a Ramírez, que sale de la casa.*) ¡Calla!

Como viene siendo habitual en cualquiera de las obras de Francisco de Viu, las diferencias entre clases sociales están muy acentuadas. Además, somos testigos de los comportamientos excéntricos de una aristocracia que es ridiculizada al extremo: una joven (Aldonza) de mal carácter, que actúa de una forma caprichosa, que programa su vida como si de una representación teatral se tratase y que monta en cólera cuando las cosas no salen como ella desea; un señor de cuidada apariiencia (Tito Félix), adulator, deudor, que huye del trabajo, un verdadero “fin de raza” (Viu, 1920: 10); un joven anacrónico (Gerardín) con un físico y aliño semejante a la figura de Espronceda cuya locura le lleva a comportarse de una forma irracional; un rico prestamista (Ramírez) que descubre que el cobro del dinero prestado solo se consigue teniendo una buena amistad con sus deudores... Junto a estos personajes, encontramos aquellos que tratan de buscar el lado racional de las cosas: los criados de Aldonza, que consideran muy extraño que la señora Carolina se haya trasladado

a vivir a casa de la señorita; el señorito Mariano, que trata sin éxito de que Aldonza se dé cuenta de lo absurdo que resulta su idea; los criados de doña Carolina, que comentan las extrañas andanzas amorosas de doña Carolina y el señor Félix:

DAMIÁN.- Sin preguntar ná, por lo que me dijo la señora y lo que he pescao, creo que estoy al cabo de la calle...

FELIPA.- (*Sentándose al lado de Damián.*) ¡Cuenta usted; cuenta usted, padre, porque yo estoy hecha un lío!...

DAMIÁN.- La señora, como sabes, estuvo en Madrid pa el invierno en la casa de la señorita Aldonza, que para aquel entonces iba a ser su yerna...

FELIPA.- Nuera, padre.

DAMIÁN.- Bueno, nuera. Vino el rompimiento de los novios, y, claro, como ella es finísima, y más finísima aún desde que estuvo aquella temporada en Madrid, creyó que lo más fino era devolverle el obsequio a la señorita Aldonza y convidarla aquí a su finca...

FELIPA.- y esto traerá emparejao el arreglo del señorito Mariano y la señorita Aldonza, y to acabará en boda...

DAMIÁN.- Me parece que no irá el agua por ese corte de la acequia. (Viu, 1920: 42)

En el acto tercero se ponen más de manifiesto las diferencias sociales. El señor Ramírez se enamora de la joven Felipa, de modo que cuando esta se lo cuenta a su padre, la noticia no es bien recibida, pues lo considera una barbaridad; esa idea de emparejarse con personas de un estatus social superior no deja de ser algo inconcebible:

FELIPA.- Don Félix viene a matrimoniar con la señora, y el señor Ramírez... ¡Si yo quisiera!...

DAMIÁN.- ¿Qué dices?

FELIPA.- Eso. Y no son figuraciones mías...

DAMIÁN.- ¿Estás loca, Felipa? Un señor rico, tan principal. Límpiarte las telarañas del magín.

FELIPA.- Pues casi, casi, me lo ha dicho ya...

DAMIÁN.- ¿A ti?

FELIPA.- Y aquí mismo.

DAMIÁN.- No seas burra...

FELIPA.- Y además, don Félix, que debe saber o barruntarse las intenciones del señor Ramírez, me dijo... ¿Cómo me dijo? Unas palabras mu finas y almibarás... ¡Ya me acuerdo! El amor es como el agua; desbordá, todo lo iguala... Eso quiere decir.

DAMIÁN.- Eso quiere decir que tu pobretica madre, que esté en gloria, y yo no debimos destetarte con leche de burra... (Viu, 1920: 43)

Sin embargo, no olvidemos que esa idea de “lo imprevisto” que condiciona el comportamiento de estos personajes está por encima de cualquier norma; y ese desafortunado plan de Aldonza ha traído consigo sucesos muy extraños como. Entre ellos el propio enamoramiento de Ramírez, algo que para don Félix no deja de ser una locura teniendo en cuenta la Felipa no es más que una muchacha zafia y sin modales. No obstante, don Félix trata de justificarlo con esa idea de “lo imprevisto”:

RAMÍREZ.- Sí, usted es el único que no debe extrañarse. Mi franciscanismo usurario derivó a lo amoroso... Mi corazón, seco tanto tiempo, es hoy como una esponja ávida de las más húmedas ternuras...

FÉLIX.- ¿De mi sobrina?

RAMÍREZ.- Su sobrina también me parece enamorada de una manera imprevista y de un hombre imprevisto.

FÉLIX.- ¿De...?  
RAMÍREZ.- No hay otro... De don Acacio.  
FÉLIX.- ¡Caray!... Entonces, ¿usted, de Juanita?  
RAMÍREZ.- ¡Por Dios! Esa está loca por Gerardín, el imprevisto suicida...  
*(En este momento cruza la escena, entrando en la casa, Felipa, que al pasar se tima ruborosamente con Ramírez, que la sonrío embelesado.)*  
FÉLIX.- *(Conteniendo la risa.)* ¡Ya!  
RAMÍREZ.- ¿Eh? ¿Qué le parece a usted? *(Félix revienta de risa.)* ¡Un hallazgo!... Ingenua, sana, joven... Con un no sé qué agrio y montaraz que me seduce... ¡Un verdadero hallazgo!  
FÉLIX.- ¡Pero, Señor, esto es una epidemia de locura!...  
RAMÍREZ.- ¿Le parece a usted una locura?...  
FÉLIX.- ¡De ningún modo! Los geniecillos burlones mandan... *(Pausa.)* Es interesante el espectáculo. Una exagerada previsión de mi sobrina, desde luego por previsora fracasada, ha traído este incongruente montón de sucesos... (...) *(Viu, 1920: 46)*

No debemos olvidar, además, que el reformismo es la posición que un importante número de intelectuales de ideología liberal adoptan dentro de la nueva concepción del teatro, de modo que, conscientes del atraso cultural y económico de España, adoptan la decisión de contribuir a superarlo con sus obras. Una de las vías que eligen es poner de manifiesto las diferencias sociales, culturales y económicas entre las diferentes clases. En *Así en la Tierra* vemos un uso del lenguaje pobre, repetitivo y cargado de incorrecciones lingüísticas por parte de los labriegos, que nada tenía que ver con el registro más o menos culto del lenguaje que empleaban los señoritos. Pues bien, en *Lo imprevisto*, son notorias algunas diferencias culturales entre las distintas clases.

Llama poderosamente la atención el fuerte contraste entre el gabinete elegantísimo de tono aristocrático que vemos en la en los dos primeros actos, y el ambiente rústico, campestre que se nos presenta en la huerta-jardín de la casa de campo de doña Carolina en las proximidades de Valdepeñas. Por otro lado, los correctos modales de los criados África y Tomás difieren también del comportamiento rudo de los criados Damián y Felipa. Además, el escenario que contemplamos al comienzo del tercer acto subraya aún más las diferencias: Aparece Damián, un manchego gordote, sentado en una mecedora liando pacíficamente un cigarrillo; junto a él, su hija Felipa, que trajina por el jardín, limpiando. La joven se lamenta de cómo dejan aquello las gallinas y su padre le dice que las suelta él porque las pobrecillas se van a apolillar en el gallinero, pues, a pesar de la mala fama que les dan, son buenas.

Y si aquí encontramos un escenario rústico que nada tiene que ver con el ambiente refinado de la casa de la señorita Aldonza, mayor es el contraste si analizamos la manera de actuar de los personajes nobles en aquel espacio:

FELIPA.- Si me mira usted... me va a saltar lumbre de las mejillas... *(Azorada mira hacia la derecha, por donde continúa la tapia. Gritando.)* ¡"Coral"!... Fuera!...  
RAMÍREZ.- ¿Quién es "Coral"?

FELIPA.- Ese maldito gallo colorao, que es una fiera... Ya se ha escapao del gallinero...  
RAMÍREZ.- ¡Hermoso animal!  
FELIPA.- Es medio salvaje.  
RAMÍREZ.- Y feliz con sus gallinitas.  
FELIPA.- Y muy enamorao... No se puede traer otro gallo... Dos ha matao ya.  
RAMÍREZ.- (*Muy tierno.*) Son muy amorosos los animales, ¿verdad?  
FELIPA.- Usted sabrá...  
RAMÍREZ.- Poco sé, Felipa, y quisiera saber, para no acabar de perder el tiempo. (*Pausa.*)  
¿Ya no me dices nada?... (*Azorado, sin saber qué decir tampoco, mira hacia el gallinero.*)  
¡Qué bárbaro, Carol!... Le está dando picotazos a esa pobre gallinita...  
FELIPA.- Eso son caricias...  
RAMÍREZ.- ¡Qué felices son los animales!...  
FELIPA.- Usted sabrá...  
RAMÍREZ.- (*Decidido.*) Felipa... Si yo te dijera una cosa...  
FELIPA.- (*Riendo estúpidamente.*) Ya me la barrunto...  
RAMÍREZ.- ¿No te da envidia de Coral y de esa gallinita?...  
FELIPA.- Eso... Eso... ¡Voy a encerrarlos!... (*Sale corriendo.*) (Viu, 1920: 45)

Esta oposición entre la forma de actuar de personajes tan dispares genera cierta comicidad, una comicidad que oculta una crítica al atraso cultural de la sociedad del época. De este modo se pone de manifiesto en la forma de expresarse de Damián y de Felipa, así como en el desconocimiento de ciertas palabras:

DAMIÁN.- Ya volverá. A pesar de la mala fama que les dan, son buenas... (*Pausa.*)  
¿Entodavía están en la siesta? (Viu, 1920: 42)

DAMIÁN.- Sin preguntar ná, por lo que me dijo la señora y lo que he pescao, creo que estoy al cabo de la calle...  
FELIPA.- (*Sentándose al lado de Damián.*) ¡Cuenta usted; cuenta usted, padre, porque yo estoy hecha un lío!...  
DAMIÁN.- La señora, como sabes, estuvo en Madrid pa el invierno en la casa de la señorita Aldonza, que para aquel entonces iba a ser su yerna...  
FELIPA.- Nuera, padre. (Viu, 1920: 45)

FELIPA.- (*Sin enfado ya.*) Don Félix dice que no se dedica más que a las obras de caridá. Dice que es... ¿Cómo es la palabra?...  
DAMIÁN.- Yo también se la tengo oída y no la había oído nunca... Fila... Fila... ¡Filatrompo!  
FELIPA.- Y eso, ¿es carrera u oficio?  
DAMIÁN.- Vete a saberlo; pero si consiste en dar dinero, como parece, a mí se me antoja cosa buenísima; de lo que no se estila. (*Viendo aparecer a RAMÍREZ, que sale de la casa.*) ¡Calla!

Por último haré una breve mención al melodramatismo de la obra. Si comparamos los elementos melodramáticos en esta pieza con los que encontramos en las obras anteriores, vemos que la tensión dramática es mucho menor, ya que adquiere un mayor protagonismo la comicidad de los personajes. No obstante, se contemplan atisbos de un melodramatismo que, como ya hemos apuntado, viene siendo habitual en su teatro. Es por ello que en algunas disputas protagonizadas por los personajes asistimos a conflictos que ocurren en el campo de lo moral.

Al comienzo del segundo acto, Mariano y Aldonza hacen balance de las dos semanas que llevan de noviciado matrimonial. Inician, pues, una discusión en la que se viven momentos de tensión. Aldonza le reprocha su mal comportamiento y cómo todo el cariño que se profesaban ha desaparecido debido a su mal carácter. Mariano, por su parte, confía en que rectificará pues siempre ha considerado su plan como una burda broma:

MARIANO.- No quise decir tanto.

ALDONZA.- Pero lo pensaste.

MARIANO.- Acaso.

ALDONZA.- Perfectamente. ¿Y tendrás valor aún de difamar este maravilloso noviciado que el Gobierno debía declarar obligatorio? ¡Sin él jamás te hubieras atrevido a llamarme ridícula, caprichosa y mal educada; sin él, yo no hubiera sabido que tu seriedad era algo más que un traje social, la esencia de tu carácter, agrio, duro, rectilíneo; en fin, que eres un hombre refractario a la sonrisa en el rostro y en el alma! Tienes razón: nuestro cariño ha naufragado, no en esta ridícula fantasía, sino en la seriedad de tu carácter incompatible con el mío. Caballero, gracias por sus atenciones: el noviciado concluyó; no hay que profesar; seremos amigos, ¿verdad? (*Se pone en pie y le tiende su mano.*)

MARIANO.- ¡Vaya, otra pirueta!...

ALDONZA.- La última entre nosotros.

MARIANO.- Bueno; para broma ya está bien. Y en cuanto a ese ridículo idilio iniciado por su tío Félix, se acabó: mañana me llevo a mi madre a su Valdepeñas.

ALDONZA.- Me parece una grosería. Yo estoy encantada con tu madre, y ahora que nuestras relaciones terminaron...

MARIANO.- ¿Qué dices?...

ALDONZA.- (*Firme.*) Ahora que nuestras relaciones terminaron, se prestaría a muchos comentarios. Tú, si quieres, y si bien sabe Dios que no es despedirte, puedes hacer lo que te plazca...

MARIANO.- ¿Después de esta estúpida comedia, el desaire?...

ALDONZA.- No tienes derecho a calificar así. Veo que el único sentimiento en ti es el de la vanidad herida...

MARIANO.- ¡Es que esto ha sido una burla!... (*Viu, 1920: 27*)

Otro momento importante en el que aflora el melodramatismo es aquel en el que Gerardín manifiesta abiertamente su deseo de suicidarse. Sin embargo, la actitud de Aldonza, quien considera toda una simpleza el espectáculo de Gerardín, resta intensidad dramática a la escena:

GERARDÍN.- (*Trágico.*) ¡Tú sabes de mi locura!... ¿Le pregunta el rayo a las nubes de dónde sale?...

ALDONZA.- Tonterías, no, Gerardín.

GERARDÍN.- (*A Juanita.*) ¡Mira, Juanita; mira cómo añade la burla al desprecio! Y perdone usted que la tutee; pero la desesperación no sabe de fórmulas sociales.

JUANITA.- (*Asustada.*) Sí, sí, tutéeme usted... Lo que usted quiera. ¡Pues no faltaba más!...

GERARDÍN.- (*Arrodillándose delante de Aldonza, deshaciéndose la chalina y mesándose los cabellos.*) ¡Aldonza: si no me quieres me suicido esta tarde misma!

ALDONZA.- (*Seria.*) Bromas estúpidas, no, Gerardín.

GERARDÍN.- ¡No son bromas, no, Aldonza de mi vida!... ¡Son tres meses sin comer, sin dormir, sin vivir!... ¡Tres meses con los ojos de esta mujer clavados como puñales; con el sonido de su voz aquí, en dos oídos; el aroma de sus esencias aquí, en las narices, y unas ideas negras, muy negras, que me arañan y me escarban aquí, en el cerebro!...

ALDONZA.- ¿Y yo qué culpa tengo, hijo?

GERARDÍN.- Si sabes que te adoro, que no puedo vivir sin ti...

ALDONZA.- Mira, Gerardín: tragedias, no... Esta escena es una ridiculez. (*Se levanta.*) Y lo mejor será que no vuelvas por aquí en mucho tiempo.  
GERARDÍN.- (*Levantándose, Peripatético.*) Entonces... definitivamente, irremisiblemente... ¿No me quieres?  
ALDONZA.- Ya lo sabes, y es incorrecta e insoportable tu persecución y estúpido que vengas a hacerme estas escenas.  
GERARDÍN.- ¿Tu decisión es inquebrantable?  
ALDONZA.- Sí.  
GERARDÍN.- Bien. Ya está. Ya sé lo que tengo que hacer. (Viu, 1920: 29)

En conclusión, estamos ante una graciosa e ingeniosa comedia que gira en torno a cuatro parejas de enamorados surgidas a partir de una disparatada idea. La fortuna, lo imprevisto, hace que surja el amor entre personas cuyos comportamientos y actitudes no dejan de sorprendernos. Los personajes traman sus proyectos al comienzo de la obra. Sin embargo, lo imprevisto dará al traste con todos los propósitos y cambiará las parejas o justificará los enlaces matrimoniales de una manera distinta. La obra tuvo un enorme éxito en su estreno y recibió el unánime elogio del público y de la crítica.

Francisco de Viu concibió una idea graciosa cuyos elementos cómicos quiso explotar al máximo, con unos personajes que representan tipos perfectamente dibujados, que se comportan de acuerdo con el estatus social que representan y con unos comportamientos excéntricos que son ridiculizados al extremo (una joven caprichosa que programa su vida como si de una representación teatral se tratase; un señor de cuidada apariencia, adulator, deudor, que huye del trabajo; un joven anacrónico con un locura amorosa le lleva al deseo de suicidarse; un rico prestamista que descubre que el cobro del dinero prestado solo se consigue teniendo una buena amistad con sus deudores... Como hemos visto, la estructura aparece perfectamente dibujada, encontramos una serie de parámetros que permiten definir el tiempo en que transcurren los acontecimientos y los espacios nos conducen a dos ambientes totalmente opuestos: un escenario propio de la aristocracia (primer y segundo acto) y una casa jardín en un entorno rural (tercer acto).

A lo largo de este análisis se demuestra que, si bien estamos ante una obra cuyos elementos sociales y melodramáticos apuntan a una tendencia social en el teatro (crítica a la falta de modernidad de la sociedad de la época, diferencias económicas y culturales entre clases sociales que están muy acentuadas, momentos de gran intensidad dramática, personajes de correctísimos modales frente a personajes con comportamientos y formas de expresarse propios de un ambiente rural) son otros muchos los que adquieren tal protagonismo que relegan a un segundo plano ese concepto teórico de teatro social que muchos críticos sustentan (una comicidad basada en personajes que actúan como títeres de la fortuna, extraños comportamientos entre enamorados...). Sin duda, no estamos ante

una obra representativa del teatro social, sino ante algo distinto; y así se deja entrever en las palabras del propio Viu:

Eso es todo, y bien poca cosa para los tiempos presentes, de terribles revoluciones estéticas y literarias en el teatro; pero ¡me parecieron tan simpáticos los muñequillos...!  
Que al público soberano le ganen la simpatía. Amén” (Viu, 1929b: 10).

## CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de estas páginas hemos profundizado en la vida y la obra de un autor representativo del teatro social de preguerra, revolucionario o reformista, en función de las distintas clasificaciones que hemos mencionado. Con un estilo claro y fluido y una temática de marcado carácter social, asistimos a un teatro que tuvo importantes resonancias y que contó con los aplausos y los elogios de la sociedad y de la crítica del momento.

Ahora bien, si hemos intentado trazar unas líneas generales del llamado teatro de la cuestión social, definiéndolo como aquel que presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica o política, bien sea mediante la incorporación complementaria de contenidos melodramáticos o sentimentales, habría que preguntarse por el alcance de la temática social en la obra de Francisco de Viu.

Sin duda, hemos conocido la faceta de un dramaturgo que desde su infancia manifestó especial predilección por el género teatral, frecuentó las tertulias literarias y se codeó con figuras importantes del mundo del teatro como Manuel Machado, Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, Los hermanos Álvarez Quintero, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, etc. Así consta en los homenajes recibidos con motivo del éxito de sus obras. Asimismo, es considerado por la crítica como uno de los autores más representativos del teatro social. Sabemos que García Pavón (García Pavón, 1962) señala una corriente de teatro social revolucionario (Galdós, Dicenta, Ángel Guimerà, José Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, José López Pinillos, Julián G. Gorkin y Francisco de Viu), y otra, más escasa, de teatro contrarrevolucionario (V. Alonso Martín, Adolfo Marsillach, P. Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández). Por su parte, Antonio Castellón (Castellón, 1994) distingue entre autores renovadores (Galdós, Clarín y Dicenta), inmovilistas (Adolfo Marsillach), reformistas (López Pinillos, Oliver, Francisco de Viu y otros) y revolucionarios (Jaime Firmat, Fola Igúrbide).

Sin embargo, al estudiar la temática de sus obras, conviene saber si en todas ellas está presente la lucha de clases como tema principal. La realidad es que encontramos una obra puramente representativa del teatro social revolucionario como es *Así en la Tierra...* En este drama la vertiente social se perfila a través del reflejo de una situación catastrofista del campesinado y de la agricultura, lo que hace que una serie de labriegos, cansados del hambre que padecen, vayan a pedir los jornales de un trabajo que Don Carlos no ha mandado hacer. Todo ello desencadena una difícil situación que lleva a un final trágico. La intencionalidad del autor al reflejar un estado de crisis no es sino mostrar la inestabilidad



política y económica, así como el descontento que produce el estado de opresión al que se hallan sometidos los más débiles. Además, no faltan los elementos melodramáticos que se presentan en situaciones que contribuyen a mantener constantemente la tensión dramática. También están presentes los conflictos morales entre seres humanos: labriegos que sufren el abuso del señor; una joven campesina que encuentra dificultades para poder ser feliz junto al hombre que ama; una fiel trabajadora que fue obligada a casarse con un golfante vago después de ser ultrajada por su señor. Las situaciones que se desarrollan son serias y graves, absolutamente inmorales y los personajes buenos sufren despiadadamente a manos de los poderosos.

Sin embargo, en el resto de sus obras pocas veces aparece la lucha de clases como elemento estructurador, a pesar de lo cual lo social y lo melodramático están presentes. En *Catalina María Márquez* destaca la concepción tradicional del honor. El atraso cultural se aprecia, por ejemplo, en la percepción de un local que parece querer ir modernizándose (un simple juego de póker llama la atención de Don Julio; Don Antonio y Don Míster rechazan las tapas que les ofrece el camarero por considerarlas una cursilería). Asimismo, el joven Rafaelillo arremete duramente contra aquellos criados que han estado bajo las faldas de los poderosos; incluso el tema del casamiento forzoso es otro de los grandes temas de esta pieza. Junto a lo social, se subraya también el melodramatismo en determinados encuentros entre los personajes como ocurre, por ejemplo, en los enfrentamientos entre Catalina María y Rafaelillo.

*Lo imprevisto* es, quizás, la obra que más se distanciaría de la más pura concepción del teatro social. La trama se urde en torno a diferentes parejas de enamorados y adquiere especial protagonismo el tono humorístico. No obstante, no pasan desapercibidos aspectos como las diferencias entre clases sociales, la burla hacia la incultura de los criados y la ridiculez que supone emparentar con personas de bajo estatus social. Además, los comportamientos extravagantes de la aristocracia son objeto de crítica, de manera que la forma de actuar de estos personajes nobles es en gran medida ridiculizada.

Resumiendo, los resultados de esta investigación muestran que es posible determinar una temática social en el teatro de Francisco de Viu. Sin embargo, atendiendo a la importancia que la mayor parte de la crítica otorga al tema de la lucha de clases a la hora de definir este tipo de teatro, en realidad dicho tema no aparece de forma explícita en todas sus obras, aunque sí disfrazado de conflictos entre diferentes grupos sociales, cuya crítica

apunta claramente en esa dirección, por no hablar de la intensidad dramática con la que se presentan los elementos melodramáticos que acompañan al desarrollo de las acciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLÓN, A. (1994). *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymión.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, M. (1971). *La colección teatral "La Farsa"*. Madrid: CSIC.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1997). "Sobre el nacimiento del teatro social en España y su contexto". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n.º 2, 13-28.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, M. (2000). "El melodrama, orígenes y evolución". <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/435-el-melodrama-origenes-y-tradicion>
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1962). *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus.
- HUERTA CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y HURZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro español [de la A a la Z]*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, vol. II.
- LABRADOR, BEN, J. M. "La edición de obras dramáticas a comienzos del siglo XX en España (1900-1936)". <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-de-obras-dramaticas-a-comienzos-del-siglo-xx-en-espana-1900-1936/>
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2012a). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español I. Guía de obras de referencia y consulta*. Madrid: Centro de documentación teatral.
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español II. Guía de obras de referencia y consulta*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- OLIVER, Federico (1916). *El crimen de todos*. Madrid: Librería Internacional.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1996). *La Novela Teatral*. Madrid: CSIC.

- RODRIGUEZ ALCALDE, L. (1973). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Epesa.
- ROMERA CASTILLO, J. (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- SASTRE, Alfonso (1956). *Drama y Sociedad*. Madrid: Taurus.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1968). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Technical Theatre glossary on the Web:*  
<http://www.theatrecrafts.com/glossary/glossary.shtml>.
- VIU, F. de (1920). *Lo imprevisto*. Madrid: La Farsa.
- \_\_\_\_\_ (1921). *Así en la tierra... Drama en tres actos*. Madrid: Los Contemporáneos.
- \_\_\_\_\_ (1928a). *Catalina María Márquez. Comedia en tres actos*. Madrid: Prensa Moderna.
- \_\_\_\_\_ (1928b). “Autocríticas. *Catalina María Márquez*”. *ABC*, 8 de marzo, 10.
- \_\_\_\_\_ (1928c). “Catalina María Márquez y la Verdad histórica”. *ABC*, 22 de abril, 77-78.
- \_\_\_\_\_ (1929a). “Los autores pintados por sí mismos”. *ABC*, jueves 30 de mayo, 10.
- \_\_\_\_\_ (1929b). “Autocríticas. *Lo imprevisto*”. *ABC*, 28 de febrero, 10.
- \_\_\_\_\_ (1930). “Autocríticas. *Peleles*”. *ABC*, 20 de marzo, 10.