



**Màster Universitari en Comunicació Intercultural i
Ensenyament de Llengües (CIEL)**

Curso 2018-2019

Trabajo final de Máster

**Una visión de Sagunto a través de dos obras:
*Aurada 1902 y La ciudad Factoría***

María del Carmen Luzón Sánchez

DNI: 48307013K

Castellón, octubre de 2019

Tutor: Vicente Nebot

Índice

Resumen.....	4
1.- Introducción	
1.1.- Justificación del tema.....	4
2.- Teatro y ópera. Contextualización teórica de los géneros.	
2.1.- Teoría de los géneros. Breve repaso histórico a la noción de género.....	7
2.1.1.- Teoría tradicional de los géneros.....	7
2.1.2.- Las formas dramático-musicales.....	9
2.1.3.- Estado actual de la cuestión.....	11
2.2.- Literatura comparada.....	11
2.2.1.- Discurso, género y texto. Multimodalidad. Relación entre literatura y otras artes: <i>las formas mixtas</i>	11
2.3.- <i>Discursos verbomusicales. Relación entre teatro y ópera</i>	
2.3.1.- Música y teatro: relaciones a través del tiempo.....	12
2.3.2.- Nacimiento de la ópera.....	12
2.3.3.- Características principales de la ópera.....	13
2.3.4.- Un caso especial de texto literario: El libreto operístico.....	14
2.3.5.- Géneros mayores y menores. Tipología y vinculación con las obras analizadas.....	14
3.- Los géneros teatrales y los géneros operísticos. El Teatro y la ópera en el siglo XX. Contextualización histórica	
3.1.- El teatro español en el Siglo XX y XXI	
3.1.1.- Tendencias y corrientes principales.....	15
3.2.- Breve introducción teórica e histórica a la ópera	
3.2.1.- La Ópera del siglo XX.....	18
3.2.2.- Los géneros de La Ópera en España. Características del caso analizado.....	21
4.- Una visión de Sagunto a través de dos obras: <i>Aurada 1902</i> de José Sanchís y <i>La ciudad Factoría</i> de Albert Forment	
Sagunto cultural contemporáneo. Literatura, teatro, artes.....	23
4.1.- <i>Aurada 1902 (2012)</i> de José Sanchís Cuartero y Luis Cuadau Marco	
4.1.1.- Breve introducción biográfica y literaria o musical de los autores	
4.1.1.1.- Música de José Sanchís Cuartero.....	24
4.1.1.2.- Libreto de Luis Cuadau Marco.....	26
4.1.2.- Contextualización de la obra en el panorama musical de la época. La Ópera en Valencia en la segunda mitad del siglo XX.....	27
4.1.3.- Libreto de Luis Cuadau Marco. Análisis	
4.1.3.1.- Acción, espacio, tiempo y punto de vista.....	29
4.1.3.2.- Personajes. Análisis del texto y resto de códigos.....	34
4.1.3.3.- Rasgos de estilo literario y dramático.....	38
4.1.3.4.- Literatura e historia: relaciones e ideología.....	40

4.1.3.5.- Texto y espectáculo. Relaciones entre códigos.....	41
4.2.- <i>La ciudad Factoría. Una tragedia contemporánea</i> (2017) de Albert Forment	
4.2.1.- Breve introducción biográfica y literaria del autor.....	46
4.2.2.- Contextualización de la obra en el panorama teatral español y valenciano de la época.....	47
4.2.3.- Análisis de la obra	
4.2.3.1.- Acción, espacio, tiempo y punto de vista.....	49
4.2.3.2.- Personajes. Análisis del texto y resto de códigos.....	60
4.2.3.3.- Rasgos de estilo literario y dramático.....	70
4.2.3.4.- Literatura e historia: relaciones e ideología.....	73
4.2.3.5.- Texto y espectáculo. Relaciones entre códigos. Análisis de representación.....	75
5.- Conclusiones	
5.1.- Relación historia y literatura: visión de la ciudad de Sagunto en ambas obras.....	80
5.2.- Ideología: relaciones y contraste.....	81
5.3.- Personajes, espacio, tiempo. Diferencias y similitudes.....	82
5.4.- Rasgos lingüísticos.....	83
6.- Bibliografía.....	84
7.- Anexos.....	88

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster lleva a cabo un estudio sobre dos obras escritas con motivo de la celebración del centenario de la fundación de la localidad saguntina de Puerto de Sagunto: *Aurada 1902* y *La ciudad Factoría*. La primera una ópera y la segunda, una obra teatral.

A lo largo de marco teórico se contextualizarán ambas obras dentro de sus respectivos géneros. Haremos un breve repaso a los movimientos teatrales y operísticos que definieron el siglo XX y XXI y como las obras analizadas se insertan en ellas. Analizaremos los rasgos que las definen como textos literarios y como espectáculo desde un punto de vista semiótico. Además de los rasgos sociológicos e ideológicos que se desprenden de su análisis.

A continuación y como conclusión, señalaremos las diferencias y semejanzas en el tratamiento de un mismo tema: la fundación de la Compañía Minera y los movimientos sociales y humanos que la acompañaron en sus primeros años.

Palabras clave: teatro, ópera, siglo XXI, tragedia, cantata, Puerto de Sagunto, factoría.

1.- Introducción

1.1.- Justificación del tema

La historia ha sido fuente inagotable de temas para la literatura. Obras en las que la recreación literaria, en muchos casos, va más allá de la función estética que se les presupone para abordar otros temas como los sociales.

En muchos casos, son los grandes acontecimientos históricos los que logran copar esas páginas, en otras son acontecimientos de ámbito local, como en este caso. Un mismo suceso histórico (la fundación de la compañía siderúrgica que daría lugar al desarrollo de localidad de Puerto de Sagunto) reflejado en dos obras, que lo abordan desde dos perspectivas distintas, y no solo por las características propias que les impone la estructura de los géneros a los que pertenecen: un libreto operístico y un texto dramático.

Se trata de dos obras escritas entre 2002 y 2017 con motivo del centenario de la fundación de Puerto de Sagunto en 2002 (caso de la ópera) y en el centenario de la constitución de la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo un 28 de agosto de 1917 (obra teatral).

En ambas se aborda un mismo tema: el arranque de la actividad minera y siderúrgica por la Compañía Minera de Sierra Menera, que daría lugar a la fundación de la localidad que acogería a sus trabajadores y que sería el núcleo de la actual Puerto de Sagunto. La Compañía fue una empresa que se dedicó a la extracción de hierro de las minas de Setiles (Guadalajara) y Ojos Negros (Teruel). Fue fundada por los empresarios vascos Ramón de la Sota y Llano y Eduardo Aznar de la Sota en Bilbao constituyéndose en 1917 la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo (CSM) que, a partir de 1971, será Altos Hornos del Mediterráneo (AHM).

Para el transporte de la mercancía y debido a las altas tarifas que le imponía la compañía ferroviaria, los empresarios solicitaron licencia para la construcción de un ferrocarril propio de 205 km paralelo al del Ferrocarril Central. También construyen un muelle en la costa de Sagunto para facilitar las exportaciones, el cual dará lugar al nacimiento de Puerto de Sagunto.

No es la primera vez que Sagunto es fuente de inspiración literaria. En el siglo XVIII, escritores como Gaspar Zavala y Zamora (*La Destrucción de Sagunto*, 1787) o Alberto Lista (*Oda a las ruinas de Sagunto*) le dedicaron algunas de sus obras. Pero Sagunto es sobre todo conocida por Vicente Blasco Ibañez y su *Sonica la Cortesana* (1901) y Benito Pérez Galdos (*De Cartago a Sagunto en Los Episodios Nacionales V*).

2.- Teatro y ópera. Contextualización teórica de los géneros

¿Es Literatura solo el texto dramático? Tradicionalmente, a la hora de definir literatura solo se ha tenido como factor relevante el proceso de recepción y, por tanto, se ha considerado literatura solo lo que está destinado a la lectura. Según esta definición, el teatro no podría ser considerado como literatura puesto que no está destinado a la lectura individual.

Desde Aristóteles, que ponía el lenguaje por encima de los factores escénicos, ha primado el texto sobre el espectáculo. Así el texto dramático era una escritura similar a otros textos literarios que, en este caso, se caracterizaba por el diálogo, sin tener en cuenta el proceso de creación y recepción. Pero no todo tiene cabida en la *Poética* de Aristóteles. Si entendemos por literatura toda manifestación del lenguaje con valor estético, el teatro es una forma literaria con diferenciaciones.

En contra de la postura tradicional de la teoría de los géneros, a partir del siglo XX, se considera que el teatro por su vertiente de puesta en escena, no puede estar en el mismo nivel que los otros géneros puramente literarios. Estos solo usan el lenguaje mientras que en el teatro es un código más y tampoco el más importante. Para Grotowski el principal medio de expresión del teatro no sería el lenguaje sino el actor. Y Artaud defiende el rechazo de la subordinación del hecho teatral al lingüístico. Así tanto texto dramático como texto espectacular pertenecerían a la semiótica del teatro. A la pregunta si es literatura solo el texto dramático estos autores afirmarían que lo literario estaría en los dos. La distinción radicaría en la recepción: virtual (en la mente del lector) cuando se lee el texto dramático y teatral cuando hay público y se contempla el texto espectacular.

La siguiente pregunta que debemos contestar sería si la ópera es un subgénero teatral. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que la ópera formaría parte del macrogénero teatro ya que se sirve del lenguaje. Otros autores consideran a la ópera (junto a la zarzuela y el sainete) dentro del teatro musical. Su naturaleza teatral y lingüística estaría por tanto, por encima de la musical, aunque necesitaría de otros códigos.

2.1.- Teoría de los géneros. Breve repaso histórico a la noción de género.

Para entender el concepto de género y su aplicación al teatro creemos conveniente realizar un repaso a su evolución teórica¹ desde los inicios con Aristóteles hasta el siglo XX y las aportaciones de la Semiótica del teatro. Seguimos, fundamentalmente, en este apartado a García Berrio y Huerta Calvo.

2.1.1.- Teoría tradicional de los géneros.

La Poética de **Aristóteles** (siglo IV a.C) reduce a dos las formas poéticas: la narración y el drama (subdividido en tragedia y drama). En el modo dramático, los actores representarían directamente la acción como si fuesen ellos mismos los personajes vivos.

En la **Edad Media**, la teoría de los géneros fue conocida a través de los *Scholia in Horatium* (siglo IX) que recogía la teoría de los tres estilos. Se ampliará con la teoría clásica de las *Artes Poeticae* que se enseñaba en las Universidades. Ampliada en la versión de Diomedes que, manteniendo la triada clásica, establece la subdivisión del género dramático en trágico, cómico, satírico y mímico. Esta división se mantendrá, con sus ampliaciones hasta el **Neoclasicismo**, donde la vuelta a los ideales clásicos, provocará el rechazo de los géneros híbridos (tragicomedia). Así en el siglo XVIII se consolidará la jerarquización de los géneros al considerar que existen géneros mayores (como la tragedia) y menores (por ejemplo, la farsa) en relación con los sentimientos que expresan cada uno.

El **Romanticismo** se rebeló contra la teoría clásica de los géneros, priorizando al individuo y su genio creativo. Se defiende la **creación híbrida** (Goethe). *Las lecciones de estética* de Hegel establecen un sistema tripartito. El estadio dramático, por tanto, sería una mezcla de lo objetivo (épica) y lo subjetivo (la lírica).

¹ García Berrio y Huerta Calvo, 1995.

Ya en el siglo XX y con la aparición del idealismo, **Croce** negará el concepto de género puesto que es difícil ajustar una creación literaria a un género tan normativizado. **René Wellek y Austin Warren**² considerarán el género literario como una institución cultural, entendida como “agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior como en la interior”. Como instituciones, los géneros son cambiantes en el tiempo y así “cuando aparecen nuevas obras, esas categorías se desplazan” (1985, p.272). Por tanto, toda obra es a su vez creación *ex novo* y deudora de las convenciones del género. Afirman que la moderna teoría de los géneros es descriptiva, no solo admite la hibridación y la creatividad, sino que la valora.

Todorov, primará los discursos y los actos de habla como definidores de los géneros, por lo que se admiten otras formas discursivas como chistes, graffiti, cómic... **M. Batjin** superará el concepto de género al separarlo de la dicotomía entre forma y contenido. El género literario fija un modelo del mundo y lo delimita temáticamente mediante unas coordenadas espaciotemporales que él llamó *cronotopo*. Es decir una correlación esencial de las relaciones espaciotemporales, tal como ha sido asimilada por la literatura.

¿Cómo se refleja en nuestro análisis? Para el análisis de las obras que proponemos, y como señalaba Kowzan³, tendremos en cuenta que el teatro (y por extensión, la ópera) es un arte espectacular, que adquiere una doble vertiente: es un hecho social y espectacular. Kowzan estableció una clasificación de las artes espectaculares a partir de tres criterios: presencia o ausencia del ser humano, de la palabra y de la fábula o historia.

Para el primer caso, establece la figura clave del actor. Dentro de este grupo distingue tres tipos de espectáculos:

- los espectáculos comunicados con la participación del receptor *in presentia*: teatro, zarzuela, ópera y danza...
- espectáculos antropomorfos donde la persona está representada por una forma animada artificialmente (títeres, o espectáculos de hombres).

² Wellek y Warren, 1985, p. 272

³ Kowzan, 1997.

- otros en los que la imagen del hombre se comunica por medios mecánicos: cine, vídeo...

En el segundo criterio, la presencia o ausencia de la palabra permite distinguir el teatro de espectáculos como la danza o la pantomima. También podemos distinguir entre el teatro dramático (donde la palabra está recitada) y el teatro lírico o musical donde es cantada (musical, zarzuela, u ópera).

En cuanto al tercer criterio daría cuenta de una serie de espectáculos sin trama: espectáculos de circo, de fuerza, music-hall, exhibiciones deportivas...

Queda así establecida la conexión entre ópera y teatro, puesto que la primera participa de todos los elementos (presencia de actor, público, trama y palabra) que tradicionalmente han sido atribuidos al teatro.

2.1.2.- Las formas dramático-musicales

La Teoría de los géneros no establece un consenso con los criterios (formales, históricos, temáticos...) que establecen la división de los géneros, pero mantiene la división tripartita. En el caso del teatro, sin embargo, se fija una característica exclusiva: el texto escrito sirve para ser representado. Pero esto ha llevado a cierta polémica. ¿Puede el teatro como macrogénero admitir subgéneros? La raíz del problema radicaría en mantener la división aristotélica a partir del siglo XIX. La teoría tradicional de los géneros se asienta en la diferenciación entre texto y espectáculo, recordando que el rasgo más sobresaliente sería este último.

El hecho teatral tendría dos características definitorias: la existencia de un mediador entre el texto y el receptor (público) que sería el actor, y la combinación de dos códigos semióticos, el visual y el auditivo. Esta dualidad ha llevado a algunos autores a la consideración de unas formas teatrales específicas, las **dramático-musicales**⁴: drama, pantomima, **ópera** y ballet. Solo los signos lingüísticos y musicales han logrado el prestigio suficiente para dar pie a definiciones genéricas basadas en su ausencia o presencia: Así el lenguaje no tendría especial relevancia (o no de forma exclusiva) a la hora de

⁴ Pueo, 2004, págs. 621-624

clasificar los géneros teatrales. Según esta definición, el drama sería la combinación de lenguaje sin música (+ lenguaje - música) mientras la ópera contaría con la presencia de las dos (+ lenguaje + música).

Los textos operísticos son creados con la intención de que se presente al actor ante el espectador y en la representación no solo se tiene en cuenta los códigos auditivos, sino también los visuales. Por tanto, no existiría diferencia entre las formas dramático-musicales y el teatro hablado tradicional. Ambas estarían incluidas en el macrogénero del teatro.

La clasificación genérica tradicional aristotélica distinguía dentro del teatro entre tragedia y comedia. Esta distinción se continúa en el siglo XVIII con la ópera que distinguirá entre ópera seria y bufa (cómica). El drama y la ópera han dado lugar a subgéneros mixtos⁵ como el *Singspiel*⁶, opereta⁷, zarzuela o comedia musical, caracterizados por la alternancia de partes habladas y partes cantadas.

¿Cómo se refleja en las obras analizadas? Creemos que no existe diferencia entre las formas dramático-musicales y el teatro hablado tradicional. Una teoría de los géneros moderna debe aceptar que lo literario vaya acompañado de otros signos y que la música adquiere la misma importancia que el lenguaje.

Por tanto, la ópera no es un subgénero exclusivamente musical como se le ha clasificado tradicionalmente. Como texto de naturaleza dramático-musical poseería las mismas características que el resto de textos teatrales: la naturaleza teatral está por encima de lo musical o literario, el canto expresaría el conflicto dramático y necesita el soporte físico del actor- cantante y sus códigos. Sin estos elementos organizados en un espectáculo **teatral** no puede hablarse de ópera.

⁵ Llinás, 1982, págs.20- 38

⁶ Composición alemana de tono folclórico y popular. En el siglo XIX fue sustituido por la ópera romántica.

⁷ Ópera musical y animada caracterizada por una trama inverosímil.

2.1.3.- Estado actual de la cuestión.

La crítica se ha mostrado despectiva en cuanto a los valores literarios y dramáticos de la ópera. Se la ha considerado como trivial e indigna de estudio, que fuera un espectáculo de masas⁸ durante varios siglos provocaba que se plegara a convencionalismos, a los gustos del público. Además, la prominencia de la música sobre el texto despojaba al libreto de valores literarios y fue considerado literatura de segunda o menor: el libreto se plegaba a la estructura musical, facilitando el trabajo a los músicos. La rima y el metro se construían al servicio de la música, rompiendo el principio de verosimilitud que era el eje vertebrador del teatro burgués del siglo XIX.

En cuanto a recepción, en el caso de la ópera, el texto dramático (libreto) queda incompleto sin el elemento musical, las partituras no se leen igual que un texto convencional. Si bien es cierto que el receptor puede centrarse en lo musical (representación) y prescindir de lo lingüístico (por ejemplo, al no entenderse por estar en otra lengua).

En conclusión, en la ópera el texto dramático puede ser considerado literatura, al igual que el texto espectacular (aún sin prescindir de la música) en cuanto no puede prescindir del lenguaje. El libreto operístico tiene las mismas características que cualquier texto dramático. Lo que nos remite a aceptar la ópera dentro del sistema literario, en relación con otras formas teatrales.

2.2.- Literatura comparada

2.2.1.- Discurso, género y texto. Multimodalidad. Relación entre literatura y otras artes: *las formas mixtas*

Para resolver el problema del espacio entre los géneros literarios y otras formas del discurso no lingüístico, algunos teóricos han recurrido a la literatura comparada, y más concretamente a su vertiente de estudio de literatura y otras artes.

La categoría de **formas mixtas** combinaría lo estrictamente literario con otros lenguajes. El significado de cada obra nacería de la conjunción de todos sus elementos y no de cada uno de ellos de forma aislada. Pero estas formas

⁸ Solo se convierte en espectáculo de minorías en el siglo XX con la aparición del cine.

mixtas han recibido numerosas críticas. Por un lado, se trataría de un cajón de sastre donde incluir todo lo que no encaja en la crítica literaria por tratarse de elementos no lingüísticos en el ámbito de lo literario.

Además ¿cuáles serían esas formas mixtas? Se tendría que elaborar una clasificación que tuviese en cuenta todas las posibilidades de combinación de lo literario con códigos no lingüísticos. Pero formas como el cine o el cómic que poseen una teoría y crítica propias, no son accesibles con los instrumentos de otros géneros. Al igual que ocurre con la ópera, que cuenta con un sistema mucho más complejo de análisis. Si llevamos más lejos estas formas mixtas, el teatro podría ser una de ellas en cuanto en su estructura no solo aparece el elemento literario. Lo mismo puede decirse, por tanto, del libreto en cuanto puede ser considerado texto teatral, pero necesita del espectáculo para ser entendido en su totalidad.

2.3.- Discursos verbomusicales. Relación entre teatro y ópera

2.3.1.- Música y teatro: relaciones a través del tiempo.

Música y teatro están estrechamente ligados desde su nacimiento: ambas comparten un origen religioso. Desde la Antigua Grecia, con el coro hasta la Edad Media y la función didáctica de las representaciones teatrales de las sagradas escrituras para un público sin acceso a la escritura. Con el Renacimiento se produce la separación entre música culta (producida en conventos y escuelas catedrales con músicos profesionales) de la popular (festividades locales y asociadas a la diversión). Con el tiempo, ambas corrientes se fusionarán. Solo a partir del Barroco, el espectador se reunirá por primera vez para escuchar música por placer en conciertos privados y públicos alejados de las convenciones religiosas.

2.3.2.- Nacimiento de la ópera.

El término ópera proviene del italiano y significaba, originariamente, obra. El término incluía tanto las composiciones musicales que se realizaban para la

escena como, con el paso del tiempo, la representación teatral en cuyo desarrollo cantaban los personajes junto a la orquesta, danza, decorados...

La ópera tiene su origen en siglo XVI (1580-1590) en Florencia cuando se unió en un mismo espectáculo música y libreto. Se trató de un intento de recrear la tragedia griega, siguiendo el ideal renacentista, volviendo a dar espacio a las partes cantadas. Fue la Familia florentina de los **Bardi** (en la conocida como *Camerata Florentina*) donde se impone la idea de cantar los versos de las tragedias con los intermedios musicales. Aunque ya existía en el siglo XV el melodrama, música que se unía a los festejos.

Con este origen durante el siglo XVI, la ópera era considerada más literatura que música. Fue en los siglos XVII y XVIII cuando la ópera se extendió desde Italia a toda Europa, que la adaptará (en los diferentes idiomas, básicamente francés y alemán) creando la ópera nacional. Solo entonces, comienza a ser considerada más género musical que literario.

2.3.3.- Características principales de la ópera.

La estructura de la ópera será fijada durante los siglos XVII y XVIII. Con Claudio Monteverdi (1567-1643) el melodrama concede más espacio a las partes vocales cantadas, llevando a una progresiva diferenciación respecto a los textos teatrales recitados, lo que supondrá el nacimiento de la ópera. Será Metastasio (1698-1782) quien la fijará definitivamente, mezclando momentos recitativos, que desarrollan la trama, con momentos musicales. Esto implicará una variación métrica: los recitativos se caracterizan por el uso de verso libre, aunque predominen el heptasílabo y el endecasílabo que simulan la recitación. Las partes musicales, sin embargo, están rígidamente rimadas, con verso de medida fija y estrofas regulares.

La ópera vivirá su apogeo durante el siglo XIX en Italia y Alemania. En Italia, con Verdi y Puccini, los libretos sufren una especialización lingüística, se distanciarán progresivamente del lenguaje cotidiano a favor de las figuras retóricas de la poesía épica. En Alemania, sin embargo, aparecerá el fenómeno de la *Literaturoper* (pieza literaria) donde el texto literario es musicado con poquísimas adaptaciones. La doble figura de compositor-

libretista, típico de la ópera lírica italiana, será sustituida por el monomio compositor y libretista, que en muchos casos se servirá de obras literarias (Wagner).

2.3.4.- Un caso especial de texto literario: El libreto operístico

El libreto operístico fue conocido originariamente como *dramma per música*. En la historia de la literatura muchos autores de libretos permanecen desconocidos y la crítica le ha dedicado poco tiempo a su estudio por considerarlo un texto menor.

¿Por qué el libreto es considerado entonces literatura de segunda? Varias son las razones que la crítica adujo durante mucho tiempo.

Al considerarse la ópera un género exclusivamente musical, el libreto (como la rima y el verso) estaba plegado a la estructura musical, facilitando el trabajo de los músicos y reducido a mero soporte argumental. La aparición de música en escena, rompía el principio de versomilitud que constituía el eje del teatro naturalista del siglo XIX.

Los temas solían repetirse y carecían de originalidad puesto que el argumento estaba sometido al despliegue del espectáculo. Así, la mayoría de libretos se redujeron a un catálogo de versiones y adaptaciones, la mayoría de veces, de obras teatrales. Este hecho, que carecía de importancia durante el Renacimiento y Barroco continuó en los siglos posteriores, convirtiéndose en uno de los motivos por los que la crítica literaria consideró al libreto literatura menor. El canon operístico dependía del **canon literario** por lo que se redujo a práctica intrascendente, de mera adaptación de autores y obras: Shakespeare, Tolstoi, Merimée...

2.3.5.- Géneros mayores y menores. Tipología y vinculación con las obras analizadas.

Teatro etimológicamente proviene del verbo griego theáomai “ver, asistir a una función”, con el sufijo –tron “instrumento, máquina”. El teatro es por lo tanto, un instrumento para ver algo, un lugar acondicionado a la visión de un espectáculo. Del lugar físico, el término ha pasado por extensión a significar todo lo que se representa en el interior de ese espacio.

Como ya hemos explicado anteriormente, la teoría de los géneros tradicionalmente había considerado los géneros teatrales mayores a la tragedia, la comedia (tragicomedia) y el drama. Y como géneros menores el auto sacramental, la farsa, el teatro de títeres, el sainete, la loa, la zarzuela y la ópera.

¿Cuál es la situación de la ópera? La ópera sería por tanto un género menor frente al macrogénero teatro aunque posee a su vez “formas menores” o “subgéneros mixtos” dependiendo de la alternancia de partes recitadas y partes cantadas: opereta, zarzuela, comedia musical, vaudeville...

La ópera reviste con música un texto, al contrario que en las otras formas musicales. En ella conviven música y palabra que se entremezclan en un espectáculo.

3.- Los géneros teatrales y los géneros operísticos. El Teatro y la ópera en el siglo XX. Contextualización histórica

3.1.- El teatro español en el Siglo XX y XXI

En este apartado nos centraremos en la producción teatral de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Los años 50 y 60 suponen un punto de inflexión (aunque sin la desaparición de propuestas teatrales anteriores) con la aparición de un teatro más crítico. Con la llegada de la Democracia se revisarán los principios estéticos y sociales anteriores, además de un cambio de mentalidad en el espectador.

3.1.1.- Tendencias y corrientes principales.

La posguerra supone un antes y un después en la producción teatral española. Al exilio o muerte de muchos intelectuales se une la censura del Régimen. Así se mezclan varias corrientes: un teatro afín al nuevo ideario político producido por intelectuales falangistas (Felipe Lluich o los intentos de un teatro de exaltación política) junto a un teatro de consumo, continuista. Se programaron obras de Benavente y la de otros autores del periodo anterior con

gran éxito de público: Marquina, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca... Junto al estreno de jóvenes autores como Torrado y Pemán.

Frente a este teatro comercial pero mediocre (a excepción de Jardiel Poncela) se pondrá en marcha en los años 40 y 50 la creación de los Teatros Nacionales que afianzarán la figura del director de escena a través del rescate de los clásicos del Siglo de Oro, principalmente los autos sacramentales. Se trataría de textos de calidad y que no representan un peligro ideológico. Serían responsables de este auge figuras como el propio Felipe Lluch, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena o Gonzalo Torrente Ballester. Se trataría de una propuesta que cuajó y del que es deudor parte de nuestro teatro actual.

Es en esta década de los 40 cuando surge el proyecto de un nuevo grupo de autores dramáticos, que constituyó el punto de partida para su formación como autores dramáticos. Se trataba de Arte Nuevo, con figuras como Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Franco entre otros que se reunieron para escribir piezas breves, de carácter existencialista y donde se aprecia el influjo del teatro americano (Pérez Rasilla, 2001).

También comienzan a darse a conocer figuras como Edgar Neville y Mihura con un "teatro evasivista". Aunque habían empezado a escribir antes de la guerra, será en los cincuenta y sesenta cuando triunfen entre público y una parte de la crítica. Junto a ellos otros de menos calidad artística como Carlos Llopis o Jaime Salom que no ha dejado de estrenar. En este panorama irrumpe Buero Vallejo con el estreno de *Historia de una escalera* en 1949 en el Lope de Vega. Un neorrealismo combinado con una crítica política al Régimen, en muchas ocasiones a partir de personajes históricos (recordemos su polémica con Alfonso Sastre) y deudor de Unamuno en cuanto a una concepción trágica (*El concierto de San Ovidio*, 1962 y *El tragaluz* de 1967).

Con Buero comienza a hablarse de "realismo" en escena, entendido este no como un concepto estético (verosimilitud) sino como un criterio ético con un fin transformador. En esta etiqueta se han clasificado a autores como Olmo, Muñiz, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda... El más interesante de todos sea quizá Sastre. Su obra influida por Sartre y Brecht desarrolla un teatro existencial (*Escuadra hacia la muerte*, 1953) y una anticipación de la tragedia compleja con obras como *La taberna fantástica* (1985).

Otra de las figuras (y también salido Arte Nuevo) es Alfonso Paso, con un teatro comercial que lo mantuvo en cartel hasta los primeros setenta.

Junto a este nutrido grupo de escritores aparecerán en escena los TEUS (Teatro Español Universitario), un teatro ligado a la Universidad, con propuestas diversas y receptores de las nuevas propuestas europeas. Muchos de sus miembros formarán parte del nuevo Teatro Independiente ya durante la Transición. Un teatro preocupado por buscar nuevas alternativas en el espacio y la puesta en escena, el desarrollo de la creación colectiva, nuevos métodos de trabajo actoral basados en las escuelas europeas y americanas (Actors Studio, Grotowsky, Barba, Living Theater, Bread and Puppet...), el uso de la farsa y el rito y las formas populares, el *happening*... Sus textos presentan contenidos intelectuales mostrados a través de personajes y tramas de corte tradicional o popular. La tragicomedia se convertirá en uno de los géneros preferidos. Entre ellos grupos como Los Goliardos, TEI, els joglars, Els Comediants, Teatro Estudio Lebrijano, Teatre Lliure... En ocasiones colaboraron con autores del Teatro *underground*. Autores como: Alberto Miralles, Bellido, Martínez Ballesteros, Jerónimo López Mozo o Roger Justafre. Aunque el nombre más relevante por su actividad posterior será Josep María Benet i Jornet.

A estos nombres hay que sumar los de Francisco Nieva, con un teatro que combina la vanguardia y la tradición española con el humor y la sensualidad y Fernando Arrabal y Antonio Gala.

En los últimos 25 años el teatro en España se ha transformado con cambios en los criterios de interpretación, dirección de escena, producción, distribución y gestión y el papel de la crítica y los medios de comunicación. Desde las instituciones se ha promovido la creación de teatros de titularidad pública (Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico) y la puesta en marcha de eventos y Festivales encargados de la promoción de la actividad dramática (Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival Iberoamericano de Cádiz). Y se ha profesionalizado tanto la figura del director de escena como la de otras profesiones (escenógrafos, técnicos y actores). Pero estas mejoras no han ido acompañadas de una gran afluencia de público a las salas, a excepción quizá de las salas alternativas.

Autores como Mario Gas, Miguel Narros, Dagoll Dagom, La Cuadra, han aportado a la escena teatral espectáculos novedosos. En Cataluña se han

afianzado grupos desde los setenta y los ochenta como Els Joglars, La Cubana, La Fura dels Baus, Vol-ras, Els Comediants y dramaturgos nacionales como Alonso de Santos (*La estanquera de Vallecas*, 1981 y *Bajarse al moro*, 1985), Sanchis Sinisterra (*¡Ay Carmela!*, 1987), Amestoy (*Ederra*, 1983)...

En el ámbito valenciano, Carles Alberola, Rodolf Sirera (*El verí del teatre*, 1983) y Paco Zarzoso sean quizá los autores más significativos.

La crítica (Jerónimo López Mozo, 2006) destaca que aunque sea imposible encontrar un patrón común, sí existen rasgos comunes en todos ellos:

- Temas relacionados con la sociedad actual: defensa libertad, denuncia de la violencia, drogas, consumismo...
- Relevancia de la palabra como expresión dramática incorporándola a otros signos no verbales.
- Otros: ruptura del tiempo y del espacio, minimalismo escénico, fragmentación, lenguaje audiovisual, secuencias de corte cinematográfico...

3.2.- Breve introducción teórica e histórica a la ópera.

3.2.1.- La Ópera del siglo XX.

El desarrollo de un teatro musical cómico (zarzuela y sainete) con gran éxito de público durante el siglo XIX y XX ha llevado a la crítica a dividirse en cuanto al concepto de ópera en España. Así para algunos, la zarzuela y la ópera han seguido caminos diferenciados, mientras para otros, la zarzuela no deja de ser una variante de la ópera cómica.

En los años del auge del género chico (hacia 1850), autores habituales de zarzuela escribieron ópera: Bretón, Pedrell, Albéniz... Pero sin duda fue Chapí y su *Margarita la tornera* (1909) uno de los títulos imprescindibles del género. El libreto, escrito por Carlos Fernández Shaw, partía de una leyenda fantástica de Zorrilla, que presentaba a su primer Don Juan. Tomás Bretón (1850-1923), por su parte aunque recordado por sainetes como *La verbena de la Paloma*, siempre tuvo la ópera como su verdadera obsesión. La ópera nacional se debía basar ante todo en el uso del castellano, proponiendo incluso la traducción del repertorio conocido (práctica habitual en Alemania o Inglaterra). El estreno de *Los amantes de Teruel* (1889) contó con un gran éxito en su estreno aunque

La Dolores (1895) se convirtió en el mayor éxito de la historia de la ópera española.

De Pedrell debe destacarse *La Celestina* (1902), una adaptación de la obra de Fernando de Rojas. Se trata de una ambiciosa ópera que permanece aún sin estrenar. Isaac Albéniz (1860-1909) conocido por su música para piano también escribió operetas y óperas. Su ópera más interesante es *Merlín* (1902), primera parte de una trilogía sobre la leyenda artúrica. La obra ha permanecido inédita hasta su reciente publicación y grabación. Un caso similar es el de Enrique Granados (1867-1916) La única de sus piezas que ha permanecido en el repertorio es *Goyescas* (estrenada en el Metropolitan de Nueva York en 1916) un intento de convertir en ópera su más famosa obra para piano, añadiendo un texto de Fernando Periquet. Pero lo cierto es que la ópera no llegó a cuajar entre un público poco acostumbrado. Ni tan siquiera Manuel de Falla lo consiguió. Sus óperas (*La vida breve* y *El retablo de Maese Pedro*) fueron estrenadas antes en Francia que en España.

La Vanguardia y sus innovaciones renovaron un panorama que buscaba el "teatro total" del que fueron pioneros los ballets rusos⁹, aunque los grandes teatros mantuvieron su actividad sobre el repertorio del pasado. A esta dualidad se debe que junto a las óperas de Alban Berg y Arnold Schönberg, había una producción como la de Richard Strauss.

En España, Gregorio Martínez Sierra crea el Teatro del Arte con el fin de desarrollar nuevos lenguajes y formas estéticas. En él, compositores como Falla estrenaría *El sombrero de tres picos* en 1919 con escenografía de Picasso y coreografía de Massine.

A fines de los sesenta e inicios de los setenta, el fenómeno del teatro musical de vanguardia se mezclará con los de la ópera: Kagel, Maderna, Nono el happening de John Cage, los espectáculos de Philip Glass...

Será la Generación del 51, cuyos miembros desarrollen la ópera española moderna. El grupo ZAJ introduce en la música el collage, la cita y otras "impurezas". En 1967, Tomás Marco (1942) escribe *Jabberwocky* sobre el poema *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carrol. En 1974, estrenaría *Selene*

⁹ Comenzaron a intervenir poetas (Cocteau), pintores (Braque, Sert, Matisse), músicos (Ravel, Satie, Stravinsky) y coreógrafos (Nijinsky).

en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Pero se tardó años en digerir las novedades. En 1983, Luis de Pablo (1930) estrena la ópera *Kiu* (1983). Se trataba de una ópera narrativa, con una historia basada en la obra de Alfonso Vallejo, *El cero transparente*.

Los ochenta se convirtieron en un periodo de recuperación y se intentó revitalizar el género a través de nuevos autores y la promoción del Ministerio de Cultura a partir de 1987 del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea que dirigirá Tomás Marco (hasta 1994): *Francesca o el infierno de los enamorados*, con libreto de Luis Martínez de Merlo y música de Alfredo Aracil (1989); *El bosque de Diana*, con libreto de Antonio Muñoz Molina y música de José García Román (1990); *Luz de oscura llama*, con libreto de Clara Janés y música de Eduardo Pérez Maseda (1991); *Timón de Atenas*, con libreto de Luis Carandell y música de Jacobo Durán Loriga (1992); *El secreto enamorado*, con libreto de Ana Rossetti y música de Manuel Balboa (1993); y *El cristal de agua fría*, con libreto de Rosa Montero y música de Marisa Manchado (1994).

En los noventa decayó la actividad operística, aunque se han seguido estrenando obras *DQ. Don Quijote en Barcelona*, en el Liceu de Barcelona con libreto de Justo Navarro y puesta en escena de La Fura dels Baus. Estrenos de Joan Guinjoan (*Gaudí*); Enric Palomar (*La cabeza del Bautista*); o Lord Byron, *un estiu sense estiu*, de Agustí Charles, Luis de Pablo (*La señorita Cristina*), Cristóbal Halffter (*Don Quijote*), Leonardo Balada (*Faust-ball*); José María Sánchez-Verdú (*Viaje a Simorgh*) y Pilar Jurado (*La página en blanco*). En 2015, Mauricio Sotelo estrenó *El público*, de Federico García Lorca, con libreto de Andrés Ibáñez.

Ya en pleno siglo XXI son los musicales¹⁰ (versión actual de la comedia musical nacida en Broadway) los que han sustituido a la ópera como espectáculo de masas.

¹⁰ Huerta Calvo, J. "Un paseo por la historia del teatro musical en España", en *Ensayos de Teatro musical español* en <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=1&l=1> [Consulta: 19 de agosto de 2019]

3.2.2.- Los géneros de La Ópera en España. Características del caso analizado.

Como ya comentamos con anterioridad, la crítica no acaba de ponerse de acuerdo sobre los orígenes de ópera en España. No todos comparten la idea de que, como afirmaba Barbieri: "las llamadas zarzuelas son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical". Para otros, sin embargo, la zarzuela y la ópera son dos géneros distintos.

Los orígenes de la ópera en España se remontan a 1629 cuando se estrena en la Corte de Felipe IV una comedia musical titulada *La selva sin amor*. No se conservó la partitura, pero se la considera precursora de la ópera española. Lope de Vega fue el autor del libreto. Calderón también escribiría argumentos para el género que, más tarde, sería desplazado en éxito de público por el género chico¹¹ y la zarzuela. El uso del castellano había animado a los compositores a desarrollar la **zarzuela**. Con la popularidad de la Ópera de baladas¹² y la Ópera cómica¹³ en España sucedió lo mismo que en Francia, Alemania o Italia. Se diferenció entre dos modelos operísticos: **el modelo melodramático de gran espectáculo** (drama lírico o *grand opéra*) y la **ópera cómica con diálogos** (opereta¹⁴, *opéra comique*, *singspiel*¹⁵ u *opera buffa*).

¹¹ Subgénero de la zarzuela, de un solo acto frente a la zarzuela de mayor duración.

¹² **La Ópera de baladas** es un subgénero de la ópera, parodia de la ópera seria. En ella, el diálogo hablado se alterna con canciones de distintos orígenes (ópera seria, melodías folclóricas y populares). Se considera precedente de la opereta.

¹³ La **Ópera cómica** surge en el siglo XVIII a partir de la *comédie-ballet*. Se distingue de la *grand opéra* por su tono jocosos, dirigido a un público popular. Se alternan los diálogos y las escenas cantadas, sin recitativos. Aborda asuntos de la vida cotidiana, contemporáneos y de actualidad.

¹⁴ **Opereta** es un género musical derivado de la ópera que nace y se desarrolla a lo largo del siglo XIX. Se trata de un tipo de ópera musical con una trama inverosímil. Consta de diálogos hablados, entre los que se intercalan historietas (couplés) y bailes (rigodón o cancán).

¹⁵ El **singspiel** alemán es una pequeña obra de teatro (ópera popular). A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y los recitativos son hablados.

En el Madrid de 1850¹⁶ coexistían los dos en el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela.

La **opera seria** (que se convertiría en la *grand opéra* del siglo XIX) derivaba sus elementos de la historia y la leyenda clásicas con escenas corales y donde los pasajes recitativos y las arias determinaban el desarrollo del espectáculo.

Por otro lado, la **Zarzuela** se caracteriza por una mezcla de diálogo hablado y canto. La zarzuela barroca, una mezcla de drama poético sofisticado, opera alegórica, canción popular, y danza, fue la moda de la Corte española durante el siglo XVIII (la última zarzuela conocida, *Clementina* de Luigi Boccherini fue estrenada en 1786). Durante los siguientes años la opera italiana llegó a ser la forma predominantemente popular en España. A mediados del siglo XIX hubo un renovado interés sobre la zarzuela en España, con el aumento de la conciencia nacional para combatir la influencia de la ópera italiana. Barbieri se propuso crear un estilo operístico nacional que fusionara la tonadilla tradicional y el antiguo drama aristocrático en una nueva forma evolucionada de la ópera cómica italiana. Otros compositores, escribieron zarzuelas más pequeñas conocidas como *género chico* que eran comedias en un acto. Estas óperas cómicas a menudo contenían sátiras sociales o políticas y generalmente tenían menos música y más diálogo. El género chico alcanzó su cénit de popularidad entre los años 1880 y 1890 con Federico Chueca.

En el siglo XX la zarzuela evolucionó con gusto popular, aunque la mezcla de obra hablada y música en proporciones iguales permaneció. Las zarzuelas del tipo opereta-zarzuelas, coexistieron con comedias estilo revista y los dramas sentimentales.

En el caso de *Aurada 1902* aunque aparece con el subtítulo de la Ópera de Puerto Sagunto, es definida por su autor como **Cantata escénica**¹⁷.

¹⁶ <https://www.operaworld.es/la-aventura-o-desventura-de-la-opera-espanola-yolanda-quincoces/>
[Consulta: 22 de agosto de 2019]

¹⁷ Tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. El tipo más antiguo de cantata (*cantata da camera*) fue compuesto para voz solista sobre un texto secular, con recitativos y arias. Hacia finales del siglo XVII se convirtió en una composición para dos o tres voces. En

La cantata (del italiano *cantare*)¹⁸ es una pieza musical escrita para una o más voces solistas con acompañamiento musical y en ocasiones con un coro.

Aurada 1902 comparte una estructura similar a la de cantata (parte recitativa y parte dramática con gran importancia a las arias) y rasgos de la ópera seria: elementos de la historia y la leyenda clásicas, escenas corales, recitativos y arias...

4.- Una visión de Sagunto a través de dos obras: *Aurada 1902* de José Sanchís y *La ciudad Factoría* de Albert Forment

Sagunto cultural contemporáneo

Sagunto siempre ha contado con una gran actividad intelectual a lo largo del siglo XX que ha continuado a lo largo de este siglo XXI. Asociaciones culturales locales como Ágora Puerto Cultural, Iniciativa Porteña, Asociación Cultural Nautilus, Asociación Cultural Vincit Omnia, Casino Recreativo y Cultural programan actividades de interés cultural, como los actos organizados en conmemoración del centenario del nacimiento de la compañía siderúrgica.

La música también ha jugado un papel relevante en la actividad cultural de Sagunto. La creación de la Unión Musical Porteña es uno de sus hitos junto a otras asociaciones nacidas a tenor de la migración: Centro Cultural y Recreativo Aragonés de Puerto de Sagunto, Casa Cultural de Andalucía Sagunto-Puerto, Asociación Patrimonio Industrial Puerto Sagunto y Amigos de Escuela de Aprendices de la Minería Siderúrgica de Puerto Sagunto.

A estas asociaciones hay que sumar la intensa actividad de la Revista Braçal (publicada por el Centre d'Estudis del Camp de Morvedre) y la actividad de diversos festivales: Sagunt, Passió a escena y Sagunt a Escena.

el Barroco también se cultivó la cantata profana, que apareció como género en 1620 y que se consolidó a finales del siglo XVII. Este modelo fue adoptado por Vivaldi en las cantatas sacras y por Händel que compuso cantatas que eran como pequeñas óperas de alto contenido dramático.

¹⁸ Kennedy, Michael, 2013, pp. 141-142

4.1.- *Aurada 1902* (2002) de José Sanchís Cuartero y Luis Cuadau Marco

Está inspirada, según sus autores, en la “epopeya colonizadora de las gentes que fundaron Puerto de Sagunto” levantando una gran industria siderúrgica que fue una de las principales del litoral mediterráneo. Fue estrenada el 6 y 7 de diciembre de 2002¹⁹ en la casa de la Cultura. La particularidad de esta ópera es que sus autores (e intérpretes) son naturales de Puerto de Sagunto.

En 2017 se utilizó una proyección en la celebración del centenario de la constitución de la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo (28 de agosto) dentro de unos actos que incluyeron la representación de *La ciudad Factoría*.

4.1.1.- Breve introducción biográfica y literaria o musical de los autores.

4.1.1.1.- Música de José Sanchís Cuartero²⁰ (1926-2012)

José Sanchís Cuartero nace en 1926 en el Puerto de Sagunto. Su padre muere cuando él es un niño. De familia de pocos recursos económicos, ingresó en la Casa de la Misericordia y posteriormente a la Casa de la Beneficencia de Valencia para tomar los estudios y lecciones de solfeo. Allí pasó la Guerra Civil y en 1940, con 14 años de edad vuelve al Puerto de Sagunto para trabajar en los Altos Hornos.

¹⁹ https://elpais.com/diario/2002/12/07/cvalenciana/1039292291_850215.html (7 de diciembre de 2002)
[Consulta: 28 de julio de 2019]

²⁰ <https://mctomasluisdvictoria.mforos.com/1680245/8427800-jose-sanchis-cuartero/> (15 de agosto de 2009) [Consulta: 30 de julio de 2019]

<https://corociudaddelospoetas.wordpress.com/2016/12/01/sanchis-cuartero-un-director-recordado-a-proposito-de-dos-villancicos-suyos/> (1 de diciembre de 2016) [Consulta: 30 de julio de 2019]

<http://www.aytosagunto.es/es-es/actualidad/Paginas/homenajesanchiscuartero.aspx?> (15 de febrero de 2012) [Consulta: 31 de julio de 2019]

Su formación musical es autodidacta. Aprende a tocar violín, piano, contrabajo, saxofón y clarinete. Durante el servicio militar en Cartagena entrará en el coro “Tomás Luis de Victoria” e inició los estudios de contrapunto, armonía, composición y dirección. El superior de los Padres Paules, D. Juan Padrós que era organista, organizó un coro en su parroquia, y allí José Sanchis canta y se inicia siendo ayudante de dirección.

En 1951 funda la coral “Nuestra Señora de Begoña” que dirigirá durante 7 años. La trayectoria musical como director de José Sanchis es imparable. En 1959 funda la Coral Polifónica Porteña, que llegó a contar con más de cien voces, con la que ganó diversos premios en el Festival de Torrevieja y con la que llegó a hacer una grabación junto con la Orquesta Nacional de las Danzas Guerreros del Príncipe Igor de Borodin. Logró, también que el Ayuntamiento iniciara el concurso de Masas Corales de Sagunto en los años 60. En 1979 emprende el proyecto de La Coral San José. Fundada junto a Vicente Sanjosé ofrecen en marzo de 1980 la primera actuación. Con ella participa en la ópera *Aurada 1902*, compuesta por él. También colabora con la Coral Polifónica Valentina de Valencia, de la que fue director entre 1996 y 1997.

Otra de sus facetas es la de compositor. El conjunto de sus composiciones abarca más de 100 obras para coro, una ópera, veinticinco piezas para banda, y diversos conciertos para instrumento. También colaboró con la Asociación de Compositores de la Comunidad Valenciana (Cosicova) de la que fue miembro de la junta directiva.

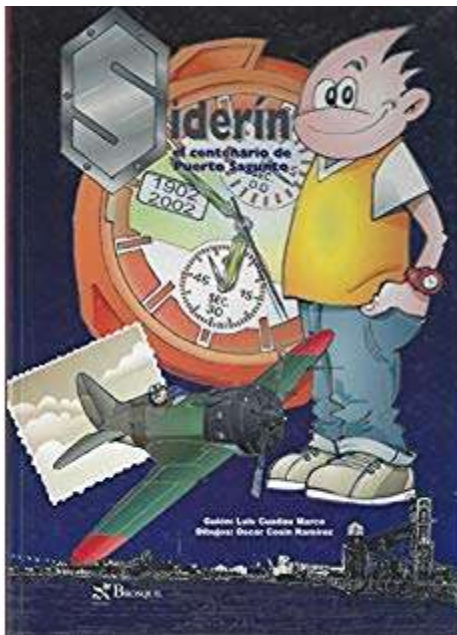
Obras	Premios
Obras para coro mixto: 37 obras sacras, 26 profanas, 8 cantos para Navidad “a capella”	Segunda plaza del Festival Nacional de Habaneras de Torrevieja (1965)
Ópera <i>Aurada 1902</i>	Tercer premio nacional de composición en el concurso de pasodobles de Campo de Cartagena (1994)
Pasodobles, marchas moras y cristianas	
Himnos: Himno al XXV aniversario de la Falla El Palleter; Himno de la Unión	

4.1.1.2. Libreto de Luis Cuadau Marco²¹

Hombre polifacético realizó diversas actividades: poeta, escritor, columnista, libretista de ópera...

Fue miembro de la revista *Braçal*, socio fundador de la Unión Musical Porteña, director de la revistas de empresa *Portu* y *Acero Valencia*, colaborador como guionista de la emisora local “Radio Puerto de Sagunto”, columnista de *El Económico*, presidente de Ateneo....Entre sus libros destacar *Entre Humos y Hierros* y *Calle Laminación*, así como una serie de fascículos sobre Puerto Sagunto publicados en *El Económico*, y numerosas colaboraciones en periódicos y revistas.

También tiene en su haber numerosos poemas, premios y distinciones. Con motivo del centenario del nacimiento de Puerto de Sagunto, escribió el libreto de la ópera *Aurada* junto al compositor, José Sanchis Cuartero. Además Cuadau guionizó el cómic *Siderín* (editorial Brosquil) sobre la historia del Puerto que se realizó para el centenario.



²¹ <http://www.casinopuertosagunto.com/homenaje-a-luis-cuadau-marco/> (9 de junio de 2014) [Consulta: 31 de julio de 2019]

(Portada del cómic Siderín)

4.1.2.- Contextualización de la obra en el panorama musical de la época. La Ópera en Valencia en la segunda mitad del siglo XX

En la segunda mitad del siglo XX, los compositores valencianos dejaron de lado la zarzuela (tendencia general por otro lado) y se centraron en el ballet, la ópera y otros tipos de obras escénicas. En esa línea encontramos a Manuel Palau (1893- 1967) que compone la ópera *Maror* (1954) con libreto de Xavier Casp estrenada medio siglo después y José Báguena Soler (1908-1995) con *El mar de las sirenas* compuesta en 1942 y estrenada en 1993.

Joaquín Rodrigo (1901-1999) pese a que su fama está basada en la música instrumental compuso el ballet *Pavana Real* (1955) y la comedia lírica *El hijo fingido* (1964) basada en Lope de Vega. Matilde Salvador (1918) se dedicó a la música escénica y a la composición de ballets para diversas compañías. En 1943 compuso la ópera cómica *La filla del rei Barbut y Vinatea* en 1974. El llamado “Grupo de los jóvenes” (Vicente Asencio y Vicente Garcés y Óscar Esplá) también se decantó por el ballet. En los últimos años ha habido varios estrenos operísticos: la ópera infantil *L’última llibreria* (1991) con música de Ramón Pastor (1956), *El Triomf de Tirant* de Amando Blanquer (1992) pieza de dos actos con libreto de Josep LLuis y Rodolf Sirera que recrea el Tirant.

Carles Santos (1940) supera el concepto de ópera en lo que la crítica la ha denominado “espectáculos escénico-musicales” con obras como *Tramuntana Tremens* (1990). En los últimos años han estrenado óperas Ángeles López Artiaga, *El Adiós de Elsa* (1999) y Rafael Mira, *Narayantan* (2005).

Alejada del estilo clásico más conocido de la ópera²² *Aurada 1902* es una ópera menor clasificada como “**cantata escénica**” por su compositor. Como afirma Sanchis Cuartero, sigue el modelo comenzado por Igor Stravinski en *La*

²² La ópera se caracteriza por una estructura básica: se divide en actos que a su vez están divididos en cuadros o escenas y comienza con una obertura interpretada por la orquesta. Las escenas comenzarán cada vez que cambie el decorado y la localización en donde transcurren las acciones que narran la historia.

*historia de un soldado*²³ (1918) obra que marcaría la diferencia para este tipo de representación a medio camino entre una ópera de cámara, la música incidental y el teatro musical, donde se configura la representación a través de pocos personajes (un narrador, tres actores y una bailarina) y orquestada para siete instrumentistas. Así reproduce su estructura en cuanto a la aparición, número y tratamiento de los personajes para producir emociones en el receptor.



(Portada de *Aurada 1902*: <http://www.aytosagunto.es/es-es/ayuntamiento/servicios/CulturaEducacion/Bibliotecas/Guias/Fondo%20Sonoro.pdf>)

²³ Igor Stravinsky escribió *Historia de un soldado* en 1918 en su exilio de Suiza en medio de la Primera Guerra Mundial y las dificultades que encontraba para continuar su carrera. *Historia de un soldado* es una obra de cámara, pensada para un teatro ambulante, escrito sobre un cuento popular ruso que cuenta el infortunio de un hombre que vende su violín al diablo a cambio de un libro con el poder de predecir el futuro. El autor del libreto, Charles Ferdinand Ramuz lo convirtió en un alegato contra la guerra.

https://elpais.com/diario/2010/03/28/paisvasco/1269808810_850215.html (28 de marzo de 2010)
[Consulta: 2 de agosto de 2019]

4.1.3.- Libreto de Luis Cuadau Marco. Análisis

Los autores la definen como “drama de una representación teatral con aportación lírica”. Esta ópera menor (el acompañamiento musical no es una orquesta) o cantata escénica está compuesta de tres cuerpos literarios. Su objetivo es “revivir la gesta de este pueblo” y justificar la “colonización” desde 1902²⁴.

4.1.3.1.- Acción, espacio, tiempo y punto de vista

Elementos paratextuales

El título *Aurada* (no aparece como entrada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua) remite a su etimología: del latín *aureus*, de oro o perteneciente al siglo o edad de oro. Alude de forma simbólica al momento de la fundación de Puerto Sagunto (1902). El subtítulo, *La Ópera de Puerto Sagunto*, deja claras las intenciones musicales de los autores.

La acción

En este apartado, distinguiremos entre fábula (argumento) y trama (orden cronológico de los hechos de la obra).

Fábula: nacida por la motivación del centenario de la fundación, *Aurada* justifica la creación que desde 1902 consolidó un nuevo núcleo urbano en Sagunto, llevada a cabo por los migrantes que, a principios del siglo XX, se asentaron en la costa para trabajar en la nueva industria.

Trama: la historia se desarrolla en varios actos que recrean los hechos históricos más significativos del centenario de la fundación, en el mismo orden cronológico en el que sucedieron. Y lo consigue a través de personajes

²⁴ Cuadau Marco y Cuartero, 2002, p.131

históricos y la entrada del movimiento obrero y sus conflictos en escena. La parte musical se resuelve con la intervención del coro y la orquestación en distintas ocasiones a lo largo de todos los actos.

Disposición interna: la organización de la trama

A imitación de las tragedias griegas, con teatro y música, la obra se inicia con los seres mitológicos que darán entrada a la historia sitúandola en el Olympo y al coro, hasta la llegada de los Heraldos, para terminar con un baile. Los actos I y II desarrollan la trama al estilo del teatro clásico. Entendiendo este como la imitación de las antiguas representaciones cantadas de los griegos que dieron más tarde origen a la Ópera (a partir de la Camerata que tenía como objetivo revivir el estilo musical del drama de la Antigua Grecia). La obra finaliza con una escena interpretada por el Coro, con el himno a Puerto Sagunto y el desfile de portaestandartes de todas las comunidades españolas.

La disposición interna sigue un **ordo artificialis**: comienza en el Olympo, con los dioses mitológicos para después pasar inmediatamente a la trama clásica, que entonces sí, sigue un orden cronológico lineal.

La **estructura de la trama es cerrada, con un final trabado**; al ceñirse a hechos históricos, no cabe otra posibilidad. Los acontecimientos que se presentan en escena (sobre todo, los obreros y sus conflictos sociales) cierran la trama histórica. Y de forma paralela, el final de la ópera se encadena con el principio: los heraldos del prólogo se convierten en los portaestandartes del epílogo. Así se suceden la **alternancia de acciones** entre los personajes mitológicos, los históricos y el Coro en una estructura clásica de **planteamiento/nudo/desenlace**.

Disposición de la trama		
Prólogo	1ª Escena Aparición de los seres mitológicos en el Olympo. Cada uno de ellos realiza una	2ª escena Cinco heraldos, que representan el origen de los pueblos que

	<p>plegaria, a lo que se une la queja de Ménade por la situación de desamparo de los trabajadores.</p>	<p>formaron Puerto de Sagunto. Homenajean a sus ascendientes, presentándolos con los acordes musicales del folclore regional representativo de cada uno. Entre los cinco se contará el proceso de la fundación de la siderurgia.</p>
Acto I	<p>1ª escena Parte teatral. Presentación de los personajes históricos que contribuyeron a la creación de la empresa tras la firma por Alfonso XIII del Real Decreto que autorizaba la construcción de un embarcadero en la playa de Puerto de Sagunto.</p>	<p>2ª Escena Aparición de los trabajadores y lucha sindical. Coro y Corifeo mencionan a los dioses del Olympto</p>
Acto II	<p>1ª escena Resolución de los conflictos laborales presentados en el acto anterior.</p>	<p>2ª escena Intervención de los personajes mitológicos y las Arias de los esposos. Cierra la escena el coro.</p>
Acto III	<p>1ª escena Himno cantado por el coro representando al pueblo.</p>	
Epílogo	<p>Himno cantado a Puerto Sagunto.</p>	

Disposición externa (estructura superficial de la obra)

El texto está segmentado en un prólogo, tres actos y el epílogo. Al tratarse de un libreto operístico, el autor utiliza el **acto** para separar las partes de la trama. De hecho, son el 1º y 2º acto los que se ajustan al concepto clásico de teatro. Recordemos que en la ópera, las escenas vienen marcadas por los cambios de escenografía, no por la salida o entrada de personajes. Es en ellos donde se desarrolla la parte narrada de la cantata, donde los personajes ponen en escena la historia de la fundación de la localidad. El 3º acto, sin embargo, se limita a la parte cantada, dándole voz al coro y acercándose más al de ópera.

En la tabla siguiente marcamos la distribución en secuencias, los espacios donde se desarrollan y los personajes que intervienen.

Parte	Secuencia	Espacios	Personajes
Prólogo	S1	Olympto	Coro, Corifeo y personajes mitológicos
	S2		Heraldos
1º Acto	S1	Fábrica (interior) y despacho	Coro, Corifeo Eduardo Aburto, Ramón de la Sota, Luis Cendoya
	S2	Fábrica	Coro, Corifeo, Fausto Caruana, Bernardo Ormaochea, Ramón de la Sota, Nelo Marco, Teresa
	S3	Fábrica	Coro, Corifeo, trabajadores
2º Acto	S1	Fábrica	Trabajadores
	S2	Olympto	Personajes mitológicos
	S3	Fábrica	Esposos (Arias)
3º Acto	S1		Coro
Epílogo	S1		Coro: himno de Puerto Sagunto.

El **punto de vista**, en este caso **interno**, viene marcado por las intervenciones de los personajes. Las acotaciones se limitan a proporcionar información sobre los espacios y la parte musical e instrumental.

El espacio dramático

La acción de desarrolla en dos espacios diferenciados, uno real y otro mitológico: las instalaciones de la empresa siderúrgica y el Olympos, la morada de los dioses. Esta **multiplicidad** espacial está relacionada con los valores simbólicos que tanto los personajes como los espacios representan:

- El humano, a través de los trabajadores que anhelan una vida mejor, sus penurias y reivindicaciones laborales.
- El divino, con los dioses que intervienen para ayudar a los humanos en su lucha por un futuro digno.

La definición de estos espacios viene marcada por las acotaciones, que siendo poco precisas, dan libertad al director de escena. Los personajes se limitan a mencionar donde se encuentran.

La temporalidad

La multiplicidad espacial tiene su correlación en la temporalidad: un tiempo **contextual** (humanos) y otro **ficcional** (dioses). Este último, más bien, una atemporalidad permanente, ya que es vivido por dioses inmortales, que no se ven condicionados por el paso del tiempo.

El tiempo contextual está marcado por dos hechos históricos: la firma del Real Decreto de Alfonso XIII autorizando la construcción de un embarcadero en la playa de Puerto de Sagunto (11 de agosto de 1902) y las huelgas sindicales de los trabajadores de la empresa (1929-1932). Se trata de un tratamiento del tiempo **discontinuo**, en la transgresión de la linealidad al saltar del tiempo humano al divino, que se concreta a través de recursos orales: los diálogos de los personajes.

4.1.3.2.- Personajes. Análisis del texto y el resto de códigos

Los personajes

Al tratarse de una obra coral, marcada por las partes cantadas y recitadas, los personajes se agrupan en varias categorías:

Mitológicos	Heraldos y de cuerpo baile	Históricos	Otros	
Corifeo	Vascuence, Aragonés, Andaluz, Valenciano Saguntino	Bernardo Ormaechea	Nelo Marco	
Coribante		Luis Cendoya	Teresa Tortajada	
Hierofante		Eduardo Aburto	Un trabajador	
Ménade		Ramón de la Sota	Otro trabajador	
Vestal		Fausto Caruana	Grupo de trabajadores	
Fice de Arse ²⁵				Una del grupo de mujeres
				Grupo de mujeres viudas
			1º vecino	
			2º vecino	
			Tres niños	
Total	6	5	> 10	

²⁵ **Arse** fue el primigenio núcleo de población de la etnia ibera del que surgiría la ciudad romana de Saguntum. Según una leyenda local hace 3.000 años los antiguos habitantes de **Zakynthos** (Grecia) fundaron la ciudad de Zakantha, hoy Sagunto.

Para este análisis, nos centraremos en aquellos personajes con más relevancia en el texto dramático.

Coro y Corifeo

A imitación del teatro clásico, el Coro y Corifeo intervienen en todos los actos. El Coro, en verso y en las partes musicales, mientras el Corifeo (que ejerce de portavoz) en prosa y en las partes recitadas.

Quizá sean el Coro, Corifeo y los dioses mitológicos los que resulten más interesantes en cuanto son los personajes más desarrollados por el libretista.

Corifeo

“Celebrad el oficio del tálamo de la virgen tierra y el mar oscilante, en las noches cálidas y risueñas lunas, arropado por el sudor y el trabajo. Elevad vuestras copas. Hijos de aquellos que nuestra historia un siglo atrás empezaron. ¡Regocijaos! ¡Regocijaos de participar en su gloria!”

(Prólogo, 1ª Escena)

Coro

“Esta historia narra a un pueblo
su aventura, nacida ayer
entre hierros, humos y fuego.
Contadla, que se repita
de boca en boca, de hijos a
nietos. Grabadla con letras
de texto. Hacedla soñar.
Liberad su sentimiento [...]”

(Prólogo, 1ª Escena)

Dioses del Olympto

Cada uno de los dioses refleja un sentimiento hacia los hombres y mujeres que trabajan en los Altos Hornos. Se turnan en sus plegarias en el prólogo:

Hierofante

Dirige la iniciación de los misterios:

“No hubo mejor asentamiento que la magia de los misterios. Su fuerza fue el empeño, su ilusión, la vida. Hicieron un pueblo. Criaron sus hijos.”

(Prólogo, 1ª Escena)

La Vestal, sacerdotisa de Vesta, diosa del hogar y del fuego

Se presenta ensalzando a la familia, enalteciendo a la mujer, principal artífice de la colonización, proclamando la tragedia:

“Sacrificaron sus cuerpos a la fortuna. Apolo recogió sus frutos y Ceres la cosecha de sus campos.

Aún se escuchan en el lejano Orco sus gritos de angustia. Sus muertos vagan por cientos. Las viudas reclaman el llanto hurtado entre pliegues y lazos [...]

Una cuarta generación crece ya sin humos, ahora ya sin fuegos”

(Prólogo, 1ª Escena)

Ménade, sacerdotisa de Baco

Aparece en escena como furiosa y encolerizada por los sufrimientos de los que abandonando su lugar de origen, llegaron a Sagunto en búsqueda de un porvenir para ellos y sus familias:

“Colérica, rabiando, frustrada de ilusión he convivido con sus aventuras [...] me he mostrado junto a estas gentes, cuando el trabajo y el pan eran señuelos de burla, cuando: el sudor se confundía entre su sangre y las lágrimas de sus hijos [...]

(Prólogo, 1ª Escena)

Coribante, la sacerdotisa de Cibeles

Se autoproclama la lectora que ha vaticinado el mensaje de los dioses. Se presenta como protectora de los hechos, como portavoz, usurpando a Corifeo:

“Una nueva era los protege de tanto llanto. Una nueva vida premia sus esfuerzos, aunque ya sin humos, aunque ya sin fuegos. Gente que no se olvida cuando se arraiga [...] Su gesto cumple hoy su centenario [...]

(Prólogo, 1ª Escena)

Fice de Arse, virgen protectora de los portozakynthinos

Ella representa el alma joven de un pueblo, que se ha convertido en “leyenda”:

“Soy leyenda, protectora de este pueblo. Nací del hombre con sus sueños, bañada por el mar y el humo de sus chimeneas, cuando ahíto arrancaba a la tierra el hierro [...]

(Prólogo, 1ª Escena)

Personajes históricos y trabajadores

Los personajes históricos quedan reducidos a meros transmisores de información histórica y los trabajadores son retratados de manera maniquea: tanto en los momentos donde se ensalzan sus virtudes (arias finales) como en los que reclaman las mejoras sindicales.

Eduardo Aburto: gerente, cuñado de Ramón de la Sota

Ramón de la Sota: propietario, fundador de la Compañía Minera de Sierra Menera

Luis Cendoya: ingeniero

Fausto Caruana: abogado de la Compañía

Bernardo Ormaechea: jefe del embarcadero

Trabajadores: Nelo Marco (peón, de Caudiel) y Teresa Tortajada (mujer de Nelo)

Apariciones de los personajes y su distribución en actos

	Prólogo	Acto I	Acto II	Acto III	Epílogo	Total
Corifeo	x	x	x	x		4
Coro	x	x		x	x	4

Vestal	x		x			2
Ménade	x		x			2
Coribante	x		x			2
Fice de Arse	x		x			2
Trabajadores/ Mujeres/niños		x	x			2
Luis Cendoya		x				1
Fausto Caruana		x				1
Ramón de la Sota		x				1
Eduardo Aburto		x				1
Eduardo Merelló		x				1
Bernardo Ormaechea		x				1
Nelo Marco		x	x			2
Teresa Tortajada		x	x			2
Heraldos	x					1

4.1.3.3.- Rasgos de estilo literario y dramático

El discurso teatral

El texto dramático está escrito íntegramente en castellano. Es la única lengua en la que se expresan todos los personajes. Su función dramática está ligada al objetivo del texto: transmitir la hazaña de los que ayudaron a fundar la ciudad, muchos de ellos migrantes de diferentes partes de España. De ahí que sea comprensible la elección de esta lengua. Como texto operístico, además, la elección del castellano va unida al concepto de ópera nacional.

El autor usa un registro formal, con una variante estándar y neutra, sin localismos; aunque abundan los recursos expresivos:

- Imperativos (interpelaciones): celebrad, regocijaos, contadla, liberad...
- Cultismos: tálamo, Iberia
- Metáforas: puerto de hierro
- Personificaciones: “las sombras visten de luto”, “el cielo llora”, “la muerte le visita a deshora”...

- Abundancia adjetival: abnegados, hurtado, sagrado, avasalladora...
- Enumeraciones: “serán sus casas, vestidos, manos, caras.”
- Anáforas: ¡Ay!; que amargura la suya, ¡Ay!; que destino tan cruel

Formas métricas y función teatral

El libreto alterna la prosa con el verso, para reflejar el estado anímico de los diferentes personajes, estableciendo así una relación entre lo mitológico (drama clásico) y lo terrenal (movimientos históricos).

La entrada en escena de Corifeo, portavoz del drama durante todos los actos, tiene una semejanza con el teatro primitivo griego. Este personaje se expresa en prosa, en cuanto su función es la de informar al público:

“Celebrad el oficio del tálamo de la virgen tierra y el mar oscilante, en las noches cálidas y risueñas lunas, arropado por el sudor y el trabajo. Elevad vuestras copas. Hijos de aquellos que nuestra historia un siglo atrás empezaron”

(Prólogo, 2ª escena)

También en prosa se dirigen los dioses en sus plegarias y los personajes reales que desfilan en escena.

El Coro, sin embargo, se expresa en verso. Usa el verso octosílabo²⁶ en estrofas (de irregular extensión) con rima asonante y numerosos encabalgamientos. Esta flexibilidad en el uso del octosílabo se mantiene a lo largo de toda la obra:

“Ha nacido un pueblo, orgullo
de esta tierra. Con sus hijos
se ha de fundir el acero.
Con sus hembras, una raza
nueva. Son gente de fuerza.
Osados y luchadores.

²⁶ El uso del verso octosílabo en la ópera está influenciado por el teatro clásico español.

Con la tierra harán hierro.
Costa de peregrinaje,
labor entre mar y cielo”.

(Acto I, escena 1ª)

En verso también encontramos las Arias de los esposos en el segundo acto. Siguen el mismo esquema métrico con versos octosílabos, combinando estrofas de extensión variable:

De Él

Las sombras visten de luto
y de cenizas los suelos.
El hombre ha cambiado su alma
convirtiendo un puerto de hierro.

(Acto II, 2ª escena)

De Ella

Es tu fortuna la de ellos.
A un padre se le venera
por ser padre, no a sus gestos,
que unidos por el amor van
generando los recuerdos.

(Acto II, 2ª escena)

4.1.3.4.- Literatura e historia: relaciones e ideología

Aurada 1902 recoge elementos mitológicos que eran frecuentes en las óperas serias del siglo XVIII. La mezcla de estos elementos fantásticos junto a personajes históricos rompe la verosimilitud en escena pero refuerza el componente operístico, acercándolo al modelo más clásico.

La obra aborda los conflictos sociales que eran frecuentes en los libretos de ópera cómica francesa. Pero en *Aurada 1902*, lo social, y no los conflictos sociales (los autores se limitan a presentar diferentes grupos sociales)

desarrollados sirven únicamente para ensalzar las virtudes de los personajes. En ningún momento asoma la crítica social, lo que está en consonancia con el objetivo con el que se escribió: celebrar el centenario de la construcción de Puerto de Sagunto y su núcleo urbano.

Los personajes vienen marcados por los designios de los dioses del Olimpo que les ayudarán y guiarán en esa aventura, concebida como una utopía.

La obra, tanto la parte textual como la musical, solo pretende remover las emociones del espectador, rememorando las “hazañas” de sus antepasados: un pasado glorioso que los autores pretenden rescatar.

Toda la obra rezuma una ideología conservadora, carente de crítica social aunque se muestre en escena los conflictos laborales de los obreros y sindicalistas. Los empresarios que fundaron la siderurgia son retratados como “héroes”, con una imagen neutral, superficiales y sin complejidad psicológica.

4.1.3.5.- Texto y espectáculo. Relaciones entre códigos

La ópera se estrenó el 6 y 7 de diciembre de 2002²⁷ en la Casa de la Cultura de Sagunto, pero existe una proyección que se utilizó el 28 de agosto de 2017, fecha en la que se cumplía el centenario de la constitución de la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo.

La dirección artística corrió a cargo de Ángel Madrid Ayllón, bajo la dirección musical de Israel Rodríguez Giménez y la coreográfica de Magdalena Fuertes Santamaría. Contó además con la participación de grupos de danza del centro aragonés, casa de la cultura andaluza y la compañía *A escena*. En total, más de 100 actores que, junto a la Coral de San José acompañaron a la soprano Sandra Minguez y al tenor Javier Burguete.

²⁷ https://elpais.com/diario/2002/12/07/cvalenciana/1039292291_850215.html (7 de diciembre de 2002)

[Consulta: 5 de agosto de 2019]

Fecha de estreno	6-7/12/2002. Casa de la Cultura de Sagunto Proyección 28/8/2017
Libreto	Luis Cuadau Marco
Dirección	Artística: Ángel Madrid Ayllón Musical: Israel Rodríguez Giménez Coreográfica: Magdalena Fuertes Santamaría.
Compañía	<i>A escena</i>
Intérpretes	25 músicos y 100 actores

CÓDIGOS NO VISUALES

Los objetos teatrales y el decorado

Aurada 1902 alterna dos escenarios: **el mitológico y el real** (la fábrica y sus oficinas). En ambos casos la escenografía es parca en detalles. El autor del libreto deja libertad para que el director de escena recree esos espacios. Como la mayoría de ellos son reconocidos por el espectador (un gran número de la población de la localidad trabajó en la siderurgia) el libretista no necesita ofrecer demasiados detalles.

En ambos casos, el espacio refuerza la personalidad de los personajes, definiéndolos. No se mezclan, por lo que los dos espacios son independientes. Solo el coro, situado en una esquina del escenario, puede moverse libremente por ellos.

Hay poco atrezzo usado en escena. Aunque destacaremos el uso de las banderas por los Heraldos y los portaestandartes (epílogo). En ambos casos sirven para que el espectador reconozca la procedencia geográfica de los trabajadores migrantes que acudieron a trabajar en la fábrica desde sus inicios. Esta idea se refuerza con la música popular que los acompaña.

Efectos auditivos y lumínicos

La orquestación estuvo formada por 12 instrumentos (flauta, saxos, trompetas, trombón, violines, viola, cello, contrabajo y piano).

La ópera consta de 15 números musicales repartidos por el texto (más las intervenciones del coro y los Heraldos). En el siguiente cuadro especificamos los números musicales por orden de aparición, detallando la duración, los personajes que intervienen y las indicaciones del compositor:

1 Los siderúrgicos	<p>El solista recita las primeras frases de la obra anunciando la llegada de los primeros obreros por la demanda de empleo.</p> <p>Pieza en SOL menor, con doce compases.</p> <p>Duración: 50 segundos (Coro, a capella, cuatro voces mixtas y solista)</p>
2 Vinieron hombres	<p>El texto ruega que el nacimiento del nuevo pueblo pase a la posteridad, formando parte de la historia.</p> <p>Pieza en SOL menor, con doce compases y carácter grave.</p> <p>Duración: 1 minuto (Coro sin acompañamiento instrumental)</p>
3 Esa historia	<p>La trama se presenta a la posteridad</p> <p>Duración: 1 m. 51 s. (Orquesta y Coro)</p>
4 Regocijaos	<p>Duración: 1 minuto. (Coro y Orquesta)</p>
5 Heraldo vascuence	<p>Inicia la suite de Heraldos regionales.</p> <p>Zortziko²⁸ en FA menor. Aire exclusivamente vasco con que se evocará la región a la que se debe el comienzo de las industrias CMSM y Siderúrgica del Mediterráneo.</p> <p>Duración: 2 minutos. (Pieza instrumental sin voces)</p>

²⁸ Es un ritmo típico de baile popular tradicional vasco-navarro, con partes de 8 compases, aunque también es utilizado como tirmo para acompañar meoldías cantadas. Es una de las danzas del *aurresku* o Danza Real.

6 Heraldo aragonés	Aire de jota. Duración: 1 minuto 50 segundos (Heraldo sin coro)
7 Heraldo andaluz	Honor a los pobladores andaluces, cuyos descendientes continúan presentes con varias agrupaciones andaluzas. Música binaria con cadencias del Sur de España. Duración: 1 minuto 10 segundos (Heraldo sin coro)
8 Heraldo valenciano	Melodías tradicionales de la región con música orquestal y aire binario. Duración: 1 minuto 10 segundos (Heraldo sin coro)
9 Heraldo saguntino	Actuación musical sobre el fondo musical de una grabación del Himno saguntino de D. Bernabé Sanchís Porta. Duración: indeterminada, depende de la escena. (Heraldo sin coro)
10 Ha nacido un pueblo	Festejo de un logro histórico Aire alegre y victorioso en compás cuaternario y modo mayor, SI bemol. Duración: 57 segundos (Coro y Orquesta)
11 Las minas	Duración: 1 minuto 8 segundos (voces femeninas a trío y orquesta de cuerda)
12 La internacional	Grabación de la Internacional con música de Degeyter y letra de Eugenio Pottier.
13 Se ceba en el trabajador	Coincide con el principio del texto. Canto de lamento por la mala suerte en torno a él. Melodía para cantar a dúo, con optimismo, pero sin alegría. Duración: 50 segundos.
14 Arias²⁹ fraternales	Dúo de tenor y soprano, donde se cruzan sus cantos. El modo menor es sustituido por el mayor en dúo mixto que se convierte en un canto inicial mixto. Orquesta de cuerda (ayudado por flauta y saxofón) y con

²⁹ Parte de la ópera para cantar solo, bien sea voz femenina o masculina.

	los metales al final.
15 Enhiestas sus chimeneas	Canto final triunfal como símbolo de las chimeneas levantadas. Forma de himno en modo mayor (orquesta y coro). El compositor recomienda la repetición de este número con o sin voces.

La Luz en escena aparece en relación al espacio. Su función es la de reforzar la parte musical y cantada y realizar las transiciones entre escenas con el cambio de decorado. Así sucede en la primera pieza musical (Los siderúrgicos) donde el compositor especifica que se trata de una “escena sin luz” para remarcar la austeridad de la música y el espacio.

4.2.- *La ciudad Factoría. Una tragedia contemporánea* (2017) de Albert Forment.

La Ciudad Factoría narra la historia de Puerto de Sagunto desde sus inicios (1919) con la construcción y el funcionamiento de la compañía siderúrgica del Mediterráneo hasta 1940.

Esta obra, pensada y escrita exclusivamente para el centenario, se enmarcó dentro de la campaña #EscenariodetuHistoria, una iniciativa promovida por el Ayuntamiento de Sagunto en colaboración con la Agencia Valenciana de Turismo que pretendía reivindicar el patrimonio industrial, cultural y gastronómico de la ciudad. La obra fue promovida por la asociación Passió Per Sagunt que estaba interesada en representarla en los actos del centenario.

Afirmaba el autor³⁰ en la presentación ante la prensa: “[...] Estamos ante una obra de teatro única, ya que será la primera vez que veamos en Sagunto una obra que aborde la lucha de clases entre obreros y burgueses en nuestra ciudad y que cuente hechos que ocurrieron realmente, en un momento político tan convulso como fue el que abarca desde el nacimiento de la siderurgia hasta

³⁰ <https://www.noticiascv.com/ciudad-factoria-centenario-siderurgia/> [Consulta: 6 de agosto de 2019]

la llegada del franquismo, pasando por una guerra civil y todo lo que este contexto supuso para la Revolución Industrial de Sagunto [...]”.



(Cartel de la representación teatral)

4.2.1.- Breve introducción biográfica y literaria del autor³¹

Albert Forment Romero (Sagunto, 1961) es licenciado en Geografía e Historia, en las especialidades de Historia Contemporánea (1984) e Historia del Arte (1993), y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Valencia (1995).

³¹ <https://www.anagrama-ed.es/autor/forment-albert-384> [Consulta: 12 de agosto de 2019]

<https://bromera.com/publicacions/1642-albert-forment> [Consulta: 12 de agosto de 2019]

Fue becado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) para la catalogación del archivo y biblioteca privados de Josep Renau (1992-1993). En 1994 recibió el Premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia en el apartado de trabajos inéditos de investigación sobre artistas o movimientos de arte contemporáneo. Es autor del guión documental Josep Renau y de artículos sobre arte en diversas revistas especializadas y ha publicado los libros "Josep Renau. Història d'un fotomuntador" (1977), "Joaquim Michavila. Converses amb un pintor d'avantguarda" (1999), *Josep Renau: catàleg raonat* i *José Martínez: la epopeya de Ruedo ibérico*, por la que quedó finalista del Premio Anagrama de Ensayo.

En el ámbito literario ha ganado el IV Premio de Cuentos Ciudad de Elda y, con *El signe de Saturn*, el XII Premi Enric Valor de Novela.

4.2.2.- Contextualización de la obra en el panorama teatral español y valenciano.

¿Cuál es el panorama teatral en el que se inserta la obra? Haremos un breve recorrido por el teatro valenciano, tanto en lengua catalana como castellana, de las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI.

En el teatro valenciano contemporáneo en lengua catalana (Roselló, 2010, p. 52) podemos señalar un momento crucial: finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX. Podemos recordar cómo durante la segunda mitad del siglo XIX reaparece un teatro propio en lengua catalana. Autores como Josep Bernat i Baldoví (Sueca, 1809-1864) y Eduard Escalante (Valencia, 1834-1895) son referentes en la escritura de piezas, la mayoría en un acto, de intención cómica y de marcado carácter popular: el sainet valencià. Una producción que dejará para el castellano las obras largas y serias, piezas "cultas" frente a las "populares" en lengua propia (en sintonía con una sociedad lingüísticamente diglósica). Este modelo tuvo excepciones, con muestras de piezas en dos o tres actos, incluso con acercamientos al drama rural y, también, al teatro político. Ahora bien, el modelo decimonónico prevalecerá con éxito durante la primera parte del siglo XX combinado con los primeros intentos de teatro independiente.

Con el final de la guerra, a partir de 1946 el teatro popular valenciano vuelve a los escenarios. Un tipo de teatro que entra en crisis durante los primeros años sesenta. Intentos de modernización los encontramos en el Teatre Estudi de Lo Rat Penat junto a autores como Martí Domínguez (1908-1984), Francesc de Paula Burguera (1928), Rafael Villar (1931-1983) o J. A. Gil Albors (1927).

Alrededor de 1968, hasta finales de la década de los setenta u ochenta se inician las primeras actuaciones en el ámbito autonómico (en 1982 se aprueba el Estatuto de Autonomía valenciano y comienzan las iniciativas de un teatro público). Es de especial relevancia (en lengua catalana) la creación de los grupos como el Centre Experimental de Teatre (1968-1972), en que se desarrollan los primeros trabajos de Rodolf Sirera (1948) así como del Grup 49 (1968-1981), bajo la dirección de Manuel Molins (1946). También son destacables Pluja Teatre (1972), grupo de Gandía, L'Horta (1974) o L'Entaulat Teatre (1974). Unos textos que, en ocasiones, serán resultado de un proceso de creación colectiva o de reescritura (publicados la mayoría en la editorial valenciana Tres i Quatre).

La mayoría de estos dramaturgos ayudarán a consolidar y profesionalizar la actividad teatral tanto en el sector público como en el privado, fenómeno al que ayudará la creación en 1981 de Teatres de la Generalitat, encargado del Teatro Principal y de la Sala Escalante. También en los ochenta se forman nuevas compañías como Teatre Estable del País Valencià (1979-1990), Bambalina Titelles (1981), Moma Teatre (1982-2004), La Pavana (1983), L'Om (1983) o Xarxa Teatre (1983).

A lo largo de los noventa, irrumpen un grupo de nuevos dramaturgos, tanto en castellano como en catalán. En 1996 se publica del volumen *Islas* (primer número de la serie "Textos" de Teatro del siglo XX, dirigida por Juan Vicente Martínez Luciano) reunió seis piezas cortas de autores como C. Alberola, R. García, X. Llorens, C. Pons, Alejandro Jornet y Paco Zarzoso. También se crean nuevas de compañías como Albena Teatre, Arden o L'Hongaresa de Teatre.

Por lo que respecta a la lengua catalana, nos encontramos con aportaciones de Pasqual Alapont, con trabajos para la compañía La Dependent, Jaume Policarpo, Bambalina, Xavi Castillo, Pot de Plom o el colectivo de El Pont Flotant, creada el 2000, así como con las dramaturgias del director Joan Peris para el

Teatre Micalet o los textos de Eduard Costa para la compañía Anem Anant, si bien es cierto que dramaturgos valencianos que escriben en castellano, en ocasiones también estrenan en lengua catalana, como ha ocurrido con Eduardo Zamanillo (1946).

4.2.3.- Análisis de la obra

Para nuestro análisis seguimos la primera edición de la obra, autopublicada por el propio autor en Amazon³².

Podemos definir *La ciudad Factoría* como “teatro coral protagonizado por personajes históricos”, como afirma su autor: “[...] es una epopeya real, una tragedia verídica sobre las ilusiones humanas y los límites de las utopías [...]”

4.2.3.1.- Acción, espacio, tiempo y punto de vista

Elementos paratextuales

El título, *La ciudad factoría*, alude al nombre con el que se conocía a Puerto de Sagunto a raíz de la consolidación de la compañía siderúrgica. Con la reconversión de la zona en la década de los ochenta, es un término que ha quedado en desuso. Se subtitula *Una tragedia contemporánea* subrayando simbólicamente el valor trágico del drama que se narra en escena: el fin de las esperanzas y los ideales de los personajes, que acaban siendo destruidos con la llegada de la Guerra Civil.

La obra está dedicada al poeta Paco Salinas (natural de Puerto de Sagunto), al ferroviario José Romero Aleixandre y a la Asociación cultural *Passió per Sagunt*, promotora de la obra.

³² <https://www.amazon.es/ciudad-factor%C3%ADa-Una-tragedia-contempor%C3%A1nea/dp/1976382505>
[Consulta: 10 de septiembre de 2019]

La acción

Distinción entre fábula y trama

La fábula recrea los acontecimientos históricos que llevaron a acabo la fundación de la localidad, desde la consolidación como empresa llevada a cabo por Ramón de la Sota y su primo Eduardo, hasta las reivindicaciones sociales por parte de los obreros sindicalistas del CNT. La obra acaba con la situación de la fábrica una vez acabada la guerra y su apropiación por parte de Eduardo Aznar.

La trama (orden cronológico de los hechos de la obra) abarca un espacio de casi tres décadas. Comienza en 1919 (aunque la empresa se había fundado dos años antes) y acaba en 1941, una vez fallecido Ramón de la Sota.

Disposición interna: la organización de la trama

Prólogo

Monólogo de Ramón de la Sota y presentación del personaje. Aparición de los trabajadores y de Amalia Fuster y Juan Tudón con sus reivindicaciones laborales.

Acto 1º

Luis Cendoya y Fausto Caruana comentan el proyecto del barrio obrero levantado por la siderurgia para los trabajadores. En la fábrica y junto a los fotógrafos, preparan las fotos para el catálogo que se presentará en la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Mientras se sacan las fotos, un trabajador sufre un grave accidente laboral.

Simultáneamente, los cenetistas se reúnen en casa de Joaquín Ramos para consensuar las medidas que van a preparar después del fracaso de la huelga.

Acto 2º

Alfonso XIII se reúne en el pueblo con Ramón de la Sota (al que le acaba de conceder el marquesado de Llanos) el alcalde (Luis Casanova) y el jefe de talleres, Remigio Santibáñez.

Se declara la República y Juan Roig (ingeniero de la siderurgia) es nombrado nuevo alcalde, algo con lo que los sindicalistas no están de acuerdo. Luis Cendoya informa a Fausto Caruana de que la fábrica está en quiebra, centenares de trabajadores serán despedidos y se cerrarán varios Altos Hornos. Mientras los sindicalistas se concentran en el Café Dos Mundos para preparar la revolución, la radio informa del préstamo de la Diputación a la empresa que permite la reapertura.

Acto 3º

Amalia y las demás cenetistas se reúnen en casa de Libertad, la mujer de Joaquín Ramos. Allí Amalia presenta a su pareja Rosa García.

En una escena posterior, unos revolucionarios armados se presentan en las puertas de la gerencia de la siderurgia. Les acompañan Amalia y Juan Tudón con la idea de apoderarse de la empresa. Más tarde, unos encapuchados fusilarán a varias personas, entre ellos al exalcalde. Reunión en el Ayuntamiento para votar a la Gestora Municipal. Lucio Ramos, dimite como alcalde ante la presión revolucionaria.

Acto 4º

La fábrica, en plena Guerra Civil, está sometida a bombardeos. La fabricación de obuses y de material militar es su principal actividad, ahora bajo el control del bando nacional. Se explica que algunos de los cenetistas que habían aparecido en la obra han muerto en diferentes batallas durante la guerra. Los militares intervienen para requisar los bienes de la familia Sota, que quedarán en manos del régimen, a la vez que se anuncia la muerte del fundador de la empresa, Ramón de la Sota, en 1937. Comienza la batalla del Ebro. En la última escena se representa la compra de parte de la empresa por Eduardo Merelló.

Epílogo

Juan Tudón informa al público de la situación de la fábrica después del fin de la guerra.

Disposición general

Todas las secuencias siguen **un ordo naturalis**, se desarrollan en estricto orden cronológico lineal, aunque con elipsis temporales. Estas elipsis han sido seleccionadas por el autor para poner en escena solo aquellos hechos que, a su juicio, merecen ser representados con el fin de que el espectador pueda comprender la fundación de la Ciudad-Factoría.

A excepción del Prólogo (se menciona a la Gripe Española), el segundo acto (14 de abril de 1931) y del cuarto acto (abril de 1937- muerte de Ramón de la Sota- y 12 de abril de 1940) las fechas no se mencionan, se deducen de los acontecimientos representados en escena, como el estallido de la Guerra Civil y la aparición de los encapuchados y el fusilamiento del anterior alcalde.

Estructura

La obra presenta una **estructura cerrada**, con un **final trabado**. Si el prólogo comienza con un monólogo de Ramón de La Sota y la creación en 1919 del muelle en Sagunto para la exportación del mineral de la siderúrgica, el epílogo acaba en 1941 con otro monólogo, esta vez a cargo de Juan Tudón sobre la situación de la compañía en plena posguerra.

Al tratarse de hechos históricos, el final de la obra pretende reflejar esa situación: la derrota del bando republicano y, por extensión, de los cenetistas y revolucionarios junto a la del propio fundador, ligando así la trama con la “tragedia” que le da título. Si el proyecto nace de la ilusión de un empresario vasco, a la que se unen las de un grupo de revolucionarios que confían en una sociedad mejor, la llegada de la Guerra Civil y la victoria del bando nacionalista (centrados en la figura del comandante y del capitán) harán que ambas se derrumben.

Así la acción se desarrolla en la **alternancia** de situaciones que encarnan esas dos visiones sobre la compañía. Se mezclan las escenas de los trabajadores con las de los empresarios, sirviendo como contraste para mostrar al público un panorama más amplio de la situación de la siderurgia y también de la propia localidad.

La obra presenta una **macroestructura sintética**, los hechos se van desarrollando hasta dar lugar a un final que lo sintetiza y le da coherencia: el

final del sueño de todos los protagonistas. Y eso se consigue a través de la estructura clásica **planteamiento/nudo/desenlace**. La tensión dramática va en aumento con cada secuencia, hasta conseguir el clímax con el fusilamiento del exalcalde en el tercer acto y la resolución del conflicto en el cuarto con la entrada de los militares nacionales en la fábrica.

Disposición externa (estructura superficial de la obra)

La obra consta de un prólogo, 4 actos y un epílogo. A pesar de que se subtítulo como *tragedia*, este hecho tiene más que ver con el contenido (la distinción aristotélica entre comedia, drama y tragedia) que con la disposición de los actos. Las obras del teatro antiguo constaban de 5 actos, hecho que continuó hasta el siglo XVII y la renovación lopesca. La elección de 4 actos, puede estar supeditada al contenido y su distribución.

La situación dramática: segmentación del texto dramático en secuencias y personajes que intervienen.

La distribución en secuencias viene marcada por la entrada y salida de cada personaje. Cada secuencia viene determinada en escena por un acompañamiento musical y una transición de luz a fundido.

Parte	Secuencia	Espacios	Escenas (personajes)
Prólogo	S1	Fábrica (interior)	Monólogo de Ramón de La Sota
	S2	Fábrica (interior)	Entran decenas de trabajadores, mujeres e hijos. Juan Tudón y Amalia Fuster.
1º Acto	S1	Oficina de Luis Cendoya	Luis Cendoya, Fausto Caruana, Aniceto Canals, sirvienta.

	S2	Barrio obrero. Comedor-cocina de la casa de Joaquín Ramos	Joaquín Ramos, su mujer Libertad, Marcos Villar, Juan Tudón y Amalia Fuster.
	S3	Altos Hornos e instalaciones industriales	Luis Cendoya, Juan Roig, Barberá Masip y León de San Bernardo. Obreros, maestro mecánico y mecánico.
2º Acto	S1	Pueblo (exteriores)	Luis Casanova (alcalde), Remigio Santibáñez, Alfonso XIII, Ramón de la Sota, Catalina de Aburto, María Renovales
	S2	Pueblo (exteriores)	Juan Roig, Fausto Caruana, cenetistas, Amalia Fuster, multitud.
	S3	Teatro Luis Cendoya	Cenetistas: Amalia Fuster, Marcos Villar, Joaquín Ramos, Nicomedes Cortés, José Monleón. Cenetistas 1,2 y 3
	S4	Interior de la Iglesia de Begoña.	Luis Cendoya, Fausto Caruana, Andrés de Ugarte.
	S5	Café Dos Mundos	Cenetistas y dos camareras. Locutor radiofónico. José Monleón, Joaquín Ramos
3º Acto	S1	Barrio obrero Comedor de la casa de Joaquín Ramos.	Joaquín Ramos y Libertad. 3 vecinas: Ángeles Martín, Dolores Revilla y Matilde San José. Amalia Fuster, María Pérez y Rosa García.

	S2	Calle, Puertas de la Gerencia de la CSM	Amalia Fuster, Juan Tudón. Guardia de seguridad, revolucionario 1 y 2. José Domingo, Rosa García.
	S3	Pueblo (exteriores)	Enmascarados 6 presos (Luis Casanova, cura, falangista)
	S4	Salón de Plenos del Ayuntamiento	Lucio Ramos (alcalde) Gestora Municipal: Jesús Fernández, Juan Gómez, Victoriano Pérez, Amalia Fuster, Nicomedes, Marcos Villar, Rosa García, Juan Tudón. Revolucionarios.
4º Acto	S1	Fábrica (interior)	Trabajadores. Fidel Moncada, Lucio Ramos. Andrea Silvela, Esperanza Blasco, Jesusa Cárdenas.
	S2	Bilbao. Oficinas de Ramón de La Sota	Coronel y Capitán. Luis Cendoya y Fausto Caruana.
	S3	Fábrica nº 5	Comandante, Fidel Moncada, Nicomedes y Jesusa. Trabajadores.
	S4	Oficina	Eduardo Merelló, Fausto Caruana. Sirvientas 1, 2 y 3.
Epílogo	S1	Fábrica (interior)	Monólogo de Juan Tudón.

El punto de vista

El punto de vista de la acción bien determinado por los personajes, no por las acotaciones del texto. Se trata de una visión interna a través de las palabras de los personajes, sus gestos y acciones. El autor interviene de manera

explícita, las indicaciones en escena se limitan a expresar los estados de ánimo de los personajes.

El espacio dramático

Al tratarse de una obra que recrea unos hechos históricos, todos los espacios que se mencionan son reales y restringidos a un ámbito local, como el de Puerto de Sagunto. Espacios, además, fácilmente reconocibles por un público (y lector) familiarizado con la zona.

La trama se desarrolla en dos espacios bien diferenciados: el pueblo (tanto en exteriores como interiores) y la fábrica. Esta alternancia y multiplicidad espacial se corresponde con los personajes que participarán en escena. Así cuando una secuencia se desarrolla en el barrio obrero, no aparecen los ejecutivos de la fábrica. Ni tan siquiera cuando estamos en el interior de la fábrica, se mezclan ambos mundos, otorgando así un valor simbólico a esos espacios: los personajes se adueñan del espacio dramático que les corresponde, sin conseguir llegar al otro lado. Este hecho marcará el devenir de los acontecimientos. Al igual que los personajes, que no consiguen traspasar esa barrera física, sus sueños y utopías tampoco lo lograrán.

Estos espacios se definen a través de las acotaciones. Aunque, como ya se ha comentado con anterioridad, son breves y poco precisas, apelando a la memoria visual de un espectador local que no necesita demasiados detalles para reconocerlos. En otros casos, el autor se limita a mencionar el lugar o se deduce de los diálogos de los personajes. En otros, ni tan siquiera se nos especifica donde se encuentran los personajes:

([...] enarbolando³³
ambos sendas banderas republicanas,
suben al escenario, y dentro de este, a
un estrado, seguidos por una multitud
enfervorizada que da vivas a la República [...]
La multitud revolucionaria canta

³³ Respetamos la disposición original del texto. Se trata de un teatro en prosa, aunque su disposición pueda llevar a confundirlo con verso.

el Himno republicano popular, entre risas)

(Acto 2º, pág. 38)

(Salón de Plenos del Ayuntamiento. Preside

el alcalde de la UGT Lucio Ramos [...])

(Acto 3º, pág. 70)

(En la fábrica. Algunos trabajadores y

muchas trabajadoras fabricando obuses [...])

(Acto 4º, pág. 75)

A continuación, detallamos los principales espacios en los que transcurre la trama:

Altos Hornos e instalaciones industriales. Fábrica (interior)

Oficina de Luis Cendoya

Barrio obrero: comedor-cocina de la casa de Joaquín Ramos

Pueblo (exteriores)

Teatro Luis Cendoya

Interior de la Iglesia de Begoña

Café Dos Mundos

Puertas de la Gerencia de la CSM (calle, exteriores)

Salón de Plenos del Ayuntamiento

Bilbao: oficinas de Ramón de La Sota

Oficinas

Por lo imprecisas y genéricas de las acotaciones, es imposible trazar un esbozo de su plasmación en decorados o una posible escenografía para su representación.

La temporalidad

El tiempo **referencial** de la obra abarca varias décadas, desde 1919 hasta 1941, aunque en la mayoría de los casos no se explicita sino que deduce de las intervenciones de los personajes, a excepción del prólogo y del cuarto acto. Su concreción nace, por tanto, de las intervenciones de los protagonistas. Son sus palabras lo que permite deducir las fechas, remitiendo al conocimiento de los hechos históricos por parte del público para entender el avance temporal.

El tiempo es **lineal** y continuo, sin saltos temporales, aunque el autor escoge los acontecimientos más relevantes, por lo que mejor podríamos hablar de elipsis temporales.

La obra se desarrolla entre 1919 y 1941, distribuido de la siguiente manera:

El prólogo comienza en 1919:

Juan Tudón:

Compañeros, 1919 marcará un antes y un
después en nuestras reivindicaciones laborales [...]

(pág. 15)

1º acto

- Fausto Caruana lee una noticia en el periódico El Pueblo

Escucha lo que se ha publicado hoy en El Pueblo [...]: “ayer, después de un mes de huelga, la compañía euskalduna ha vuelto a la normalidad [...]”

(pág. 18)

- Juan Roig ,dirigiéndose a dos fotógrafos, afirma:

“[...] Queremos que hagan las fotografías del catálogo que la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo presentará en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 [...]”

(pág. 29)

2º Acto

- Juan Roig, en la escena posterior a la visita de Alfonso XIII a Sagunto:

“[...] Ciudadanos, compatriotas, este 14 de abril de 1931 es un día histórico. La República ha triunfado. Los Borbones han caído [...].”

(pág. 39-40)

- El locutor radiofónico, en un boletín informativo:

“[...] Últimas noticias. La Diputación Permanente del Congreso de los diputados ha aprobado un crédito de diez millones de pesetas para adquirir, a la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo, 25.000 toneladas de carriles destinadas a la renovación de los ferrocarriles españoles [...].”

(pág. 57)

3º Acto

- La sindicalista Amalia Fuster:

“Compañeros y compañeras, el golpe de Estado fascista del general Sanjurjo ha fracasado gracias a la firmeza de la clase obrera [...].”

(pág. 64)

- Nicomedes Cortés durante el Pleno del Ayuntamiento:

“[...] Desde el 18 de julio vivimos una época de revolución. [...] Debemos aprovechar la guerra para llevar a término las aspiraciones de la clase obrera.”

(pág. 70-71)

4º Acto

- En la fábrica, Fidel Moncada:

“[...] Otro bombardeo sobre la fábrica. Deben ser los Stukas alemanes de la Legión Cóndor o los hidroaviones de los fascistas italianos. Espero que los chatos rusos los derriben a todos [...].”

(pág. 75)

- Lucio Ramos, en un diálogo con Fidel Moncada habla de la Fábrica 15, como la siderurgia fue militarizada y convertida en

fábrica de obuses. Y como casi, es volada cuando comienza la batalla del Ebro.

- La obra acaba el 12 de abril de 1940. Es Eduardo Merelló quien, esta vez, es el encargado de situarnos temporalmente:

A ver, Fausto, toma nota. Hoy, 12 de abril de 1940 [...]

(pág. 91)

4.2.3.2.- Personajes. Análisis del texto y el resto de códigos

Los personajes

En la obra intervienen tanto personajes históricos como otros anónimos para ofrecer una visión más amplia de los sucesos históricos que se presentan en escena. Así aparecen empresarios, políticos, trabajadores, sindicalistas...

En total, intervienen 50 personajes. En el siguiente cuadro, se desglosa su número, agrupados en distintas categorías según su función dentro de la obra. Solo hemos tenido en cuenta aquellos personajes con diálogo.

Empresarios /Gerencia de la compañía	Sindicalistas/Trabajadores	Otros	Militares	Políticos
14	19	9	3	5

Para determinar su importancia (cualitativa y cuantitativa) dentro de la obra, analizaremos su presencia dentro de cada acto y el total de intervenciones de cada uno de ellos. Solo tenemos en cuenta a los personajes con nombre propio, los anónimos aparecen en incluidos en un único grupo.

Número total de intervenciones de cada personaje

	Prólogo	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Epílogo	Total
Ramón de la Sota	1		4				5
Trabajadores/ cenetistas/ Todos /Sirvientas/ multitud/Locutor radiofónico /Guardia de seguridad/ Revolucionarios	2	4	19	8	7		40
Juan Tudón	1	1	1	7		1	11
Amalia Fuster	1	3	4	14			22
Luis Cendoya		7	8		4		19
Fausto Caruana		2	11		5		18
Aniceto Canales		2					2
Joaquín Ramos		3	9				12
Libertad		3		6			9
Marcos Villar		4	3	1			8
Juan Roig		4	4				8
Barberá Masip		3					3
León de San Bernardo		2					2
Maestro mecánico		2					2
Luis Casanova			4	1			5
Remigio Santibáñez			2				2
Alfonso XIII			4				4
Catalina de Aburto			4				4
María			4				4

Renovales							
Nicomedes Cortés			3	3	2		8
José Monleón			8				8
Andrés de Ugarte			5				5
Ángeles Martín				4			4
Dolores Revilla				5			5
Matilde SanJosé				2			2
Rosa García				6			6
María Pérez				2			2
José Domingo				10			10
Jesús Fernández				1			1
Lucio Ramos				5	6		11
Victoriano Pérez				1			1
Juan Gómez				1			1
Fidel Moncada					14		14
Jesusa Cárdenas					6		6
Andrea Silvela					1		1
Esperanza Blasco					2		2
Coronel Martínez del Campo					9		9
Capitán Juan Moliner					8		8
Comandante Jorge Sánchez					10		10
Eduardo Merelló					7		7
José Luis de Aznar					9		9

Como se deduce del análisis de las intervenciones de los personajes, su aparición en escena no está ligada a su relevancia histórica. Ramón de la Sota,

por ejemplo, solo interviene en el Prólogo y en el segundo acto, desapareciendo de escena hasta su mención, por parte de su primo, en el cuarto acto. A pesar de ser uno de los fundadores de la empresa, si dejamos de lado el monólogo del prólogo, la única escena en la que interviene es en la visita del rey Alfonso XIII.

Otros de las figuras históricas ligadas a la gerencia de la empresa como Luis Cendoya o Fausto Caruana, aparecen en tres actos, y los personajes de Eduardo Merelló y José Luis de Aznar, solo en el cuarto.

Los personajes relacionados con los trabajadores y sindicalistas, tienen más peso en los dos primeros actos (suman casi el doble de intervenciones) pero desaparecen casi de escena en el cuarto. Es en el segundo acto cuando más peso adquieren (trama sindical y declaración de la República). Volviendo a aparecer en el cuarto a través de la figura de Jesusa.

Otros personajes, sin embargo, intervienen en casi todos los actos como Juan Tudón o Amalia Fuster, estableciendo un puente entre ambos mundos: la empresa y los trabajadores. Se trata precisamente de dos dirigentes sindicalistas, un pestañista y una cenetista. Solo desaparecen en el cuarto acto, centrado en el control de la fábrica por las fuerzas militares y la venta de la empresa después de la Guerra Civil. Aunque de nuevo será Juan Tudón quien en un monólogo final, cierre la obra explicando el final de los personajes:

“Sí, fuimos derrotados. La utopía ácrata de un mundo de hombres y mujeres libres, de un mundo sin amos, terminó en un baño de sangre. Primero nosotros acabamos con los capitalistas, pero luego ellos volvieron de la mano de los fascistas, y se tomaron cumplida venganza. Así pues, todo volvió por sus fueros. [...]”

(pág. 97)

Debido al gran número de personajes que intervienen en la obra, nos centraremos solo en el desarrollo de aquellos más relevantes: Ramón de la

Sota, Amalia Fuster, Juan Tudón, Joaquín Ramos, Luis Cendoya y Fausto Caruana.

Ramón de la Sota

Es de los pocos personajes que aparecen descritos físicamente, a través de varias acotaciones:

(Acotación: “[...] Es un hombre grueso, viste un lujoso traje con chaleco de capitalista de vieja estirpe de principios del siglo XX y le adorna el rostro un bigote de morsa. [...]”)
(pág. 13)

El monólogo inicial de la obra muestra los rasgos más destacados de su personalidad:

- Desafiante con las leyes, que no acata por su posición social y económica:

“Me dicen que no puedo fumar, que está prohibido. Pero esa ley ridícula no obliga a un hombre como yo. [...]”

(pág. 13)

- Paternalista con sus trabajadores, a los que considera sus “hijitos” y dispuesto a zanjar cualquier atisbo de rebelión en la fábrica:

“¿Verdad que no, hijitos míos? Los niños nunca regañan al padre. Pero, si os atrevéis a romper las buenas costumbres, recibiréis un bofetón de premio.[...]”

(pág. 14)

Se trata de un hombre seguro de sí mismo, orgulloso de sus logros económicos y de su origen vasco (fue uno de los fundadores del PNV) lo que refuerza con el uso del euskera en el monólogo inicial:

“[...] ¿Y así me lo agradecéis, hijitos míos?
¿Beraz, eskertzen dut? ¿Así me lo
agradecéis? ¿Beraz, eskertzen dut? [...]”

(pág. 15)

Se anuncia su muerte en el cuarto acto, a través de los militares que confiscan los bienes a la familia “separatista” Sota que ya se había separado de la rama Aznar por discrepancias ideológicas:

“[...] Debemos depurar las
responsabilidades civiles y decretar el embargo
cautelar de los bienes de Ramón
de la Sota y Aburto [...] y de su padre Ramón de la
Sota y Llano, que falleció hace seis meses,
en octubre de 1937. [...]”

(pág. 81)

Amalia Fuster

Es uno de los personajes de ficción, creados *ex profeso* para la obra, que en escena se relacionará con otros históricos como Juan Tudón.

Es Amalia uno de los personajes que más peso tiene en la obra por número de intervenciones. Se trata de un caso curioso dentro del tratamiento de las mujeres en la obra. Por un lado aparecen las mujeres de los gerentes de la empresa, retratadas como unas burguesas aisladas dentro de la “Ciudad Prohibida” que pretenden reproducir su Bilbao natal en aquella localidad saguntina. En contraste, aparecen las faístas y cenetistas que declaran abiertamente su homosexualidad o las trabajadoras de la fábrica que se enfrentan al capitán y al coronel.

Amalia aparece constante en todas sus intervenciones, a modo de recuerdo de la utopía y los sueños que se habían planteado en el primer acto

La primera intervención de Amalia Fuster la encontramos en el prólogo. Pero es en el primer acto, en la acotación previa donde se la describe como “radical”, aunque comparta diálogo con el personaje de Marcos Villar que ha sido detenido varias veces y acaba de salir de la cárcel modelo de Valencia. De

todos los cenetistas que aparecerán en la escena, ella es el único personaje que queda individualizado:

“Joaquín Ramos [...] está reunido en el comedor cocina de su vivienda del barrio obrero, con su mujer Libertad, el quiosquero Marcos Villar, el mecánico Juan Tudón y la **radical** Amalia Fuster. Todos son cenetistas. [...]”
(pág. 22)

En otra intervención, se la describe como “colérica y agresiva”, por sus comentarios anecdóticos sobre el club de fútbol:

“¿Y te parece bien, Marcos? Hasta en el fútbol se nota el dominio de los burgueses vascos. La camiseta del Sporting es la misma que la del Atlético de Bilbao. ¿Y quien es el dueño del Atlético de Bilbao y del Sporting? Los capitalistas vascos. Son ellos quienes lo deciden todo. [...]”
(pág. 23)

Es en el segundo acto, cuando sus intervenciones son más directas, dejando claro al espectador sus intenciones como miembro de la FAI, más radical que la de sus compañeros cenetistas. Quizá por tratarse de un personaje ficticio, el autor le deja los parlamentos con más carga ideológica:

“Nos apoderaremos de la fábrica, compañeros y compañeras. Os lo prometo. Pero no ahora, no hoy. No somos lo bastante fuertes. Hoy toca exigir la jornada de seis horas, la disolución de la Guardia Civil, la reincorporación inmediata de todos los despedidos [...]”
(pág. 46)

En el tercer acto, se muestra otra faceta de Amalia. Su vida personal es tan “radical” como su posición ideológica: es una lesbiana que presume de su pareja Rosa García ante el resto de compañeros sindicalistas. Su desaparición en el cuarto acto es explicada por una de las trabajadoras de la fábrica: es una de las militantes que cayeron en Teruel ante el frente nacional.

Juan Tudón

Mecánico de la empresa, además de sindicalista cenetista, es uno de los personajes históricos que recrea la obra, junto a los de Marcos Villar, José Monleón o Nicomedes Cortés. Se le describe como uno de los personajes más racionales y equilibrados de la obra, ejerciendo de puente entre las posturas más radicales de Amalia y los sindicalistas y las conservadoras de la gerencia.

En el Prólogo, su primera intervención es mesurada:

(Acotación: Mesurado y tranquilo, pero enérgico)

“[...] Por primera vez, la mayor parte de los trabajadores de la fábrica y el ferrocarril están en huelga. [...] todos unidos como un único puño obrero dentro de la CNT, la patronal nos teme. Y ahora, habrá de negociar. [...]”

(pág. 15)

Cuando se produce el asalto a las oficinas de la gerencia de la siderurgia, en contraste con los revolucionarios armados (incluida Amalia) él se presenta desarmado y también es quien apacigua a los encapuchados armados para evitar un derrame de sangre:

AMALIA FUSTER:

Vamos, dispara a la cerradura y revientala.
Que sepa que vamos en serio.

(pág. 66)

JUAN TUDÓN:

Parad, parad. He reconocido esa voz. Es el ingeniero Juan Domingo. No es un mal tipo.

Si disparáis podéis herirlo de gravedad, o
Incluso matarlo.

(pág. 66)

Es el encargado del monólogo final (epílogo) en el que se comunica al público, no solo su situación después de la guerra, sino la de la fábrica:

“[...] Cuando la guerra finalizó
yo era el alcalde, y como no tenía las
manos manchadas de sangre, tampoco
pensé en huir. Me condenaron a muerte,
aunque una década después
me dejaron en libertad. [...]”

(pág. 98)

Joaquín Ramos

En la acotación que introduce a los personajes en el primer acto, se le describe como cenetista y se detalla su profesión, portero de fútbol del Sporting Club:

“Joaquín Ramos, portero del
Sporting, también llamado *El Gegant de
Castelló* [...]”

(pág. 22)

Se trata de un personaje en torno al cual orbitan la mayoría de sindicalistas. Su casa en el barrio obrero suele ser el centro de reunión y sus discursos son bien recibidos:

“Algún día, compañeros, no habrá explotadores
ni explotados, ni capitalistas y proletarios.
Y este barrio obrero será uno de
los lugares de donde saldrá la llama de la
revolución. [...]”

(pág. 22)

Tanto él como su mujer Libertad, que cariñosamente lo llama Ximo, representan la parte menos radical de los sindicalistas. La profesión de él,

ajeno a la fábrica, permite una visión más amplia del sindicato, con un pueblo entregado a la causa revolucionaria.

Luis Cendoya y Fausto Caruana

Ambos representan los intereses de la empresa, aportando el punto de vista de la gerencia en la lucha sindical de los cenetistas y en la posterior apropiación de la siderurgia, por los militares primero y por la familia Aznar, después. Luis Cendoya era ingeniero de caminos y director de la fábrica, Fausto Caruana, el abogado de la empresa.

Si en este apartado hemos decidido tratarlos en un solo epígrafe, es porque comparten una serie de rasgos que los definen y porque (como se aprecia en la tabla de intervenciones) comparten todas las escenas. Así su falta de escrúpulos e integridad se demostrarán en todos los actos, acercándose al poder y a quien lo ostente en cada momento: de monárquicos, a republicanos a adeptos al régimen (aunque sea este el que le incaute sus bienes al mismísimo Ramón de la Sota). Dos arribistas, cuyo único objetivo a lo largo de la obra es sobrevivir.

En el primer acto, aparecen por primera vez ambos en escena. En ella se les representa riéndose de los sindicalistas y de su frustrada huelga, y explicando los planes del nuevo barrio levantado por la propia siderurgia para los obreros que trabajaban en ella. La familiaridad con la que se refieren a Ramón de la Sota (“el viejo”) se explica por su cercanía en las oficinas:

LUIS CENDOYA:

“Ramón de la Sota lo ha conseguido una vez más. Se ha cargado la huelga. El cierre patronal que decretó fue decisivo. [...]

Con el viejo no se juega.

(pág. 17)

(Acotación: Ambos se ríen con ganas, a carcajadas)

FAUSTO CARUANA:

“[...] Hemos convencido a Sir Ramón de la Sota para implementar un sistema a gran escala de préstamos sin interés para que los obreros se endeuden y compren viviendas, muchas de las cuales construiremos nosotros.

[...] Así acabaremos con las proclamas revolucionarias que inundan la ciudad. Quien tiene una buena casa en propiedad se vuelve conservador.

(pág. 21)

En el segundo acto, sin embargo, con la declaración de la República, Caruana, se muestra a favor de ella, aunque eso implique ir en contra de su amigo Luis Cendoya:

FAUSTO CARUANA:

“Y la primera medida que os anuncio es que voy a proponer al nuevo Ayuntamiento republicano que esta plaza ya no se llame Plaza Luis Cendoya. Pido que en adelante para conmemorar este gran día de libertad, la llameremos, ahora y siempre, Plaza de la República [...]”

(pág. 41)

Para acabar al unísono gritando el ¡Arriba España! en el cuarto acto ante la mirada atenta del Capitán y el coronel del bando nacionalista.

4.2.3.3.- Rasgos de estilo literario y dramático

El discurso teatral: lenguas y niveles lingüísticos

La obra está escrita en lengua castellana con algunas incorporaciones del euskera y del valenciano. La elección del uso del castellano como lengua

vehicular de los protagonistas puede entenderse en un contexto donde la mayoría de los trabajadores eran migrantes de diversas zonas de España.

En ambos casos, la función dramática sirve para marcar el origen del protagonista:

- Ramón de la Sota: *¿Beraz, eskertzen dut?*
- Sindicalistas, además de su procedencia geográfica es usado para marcar la distancia con la gerencia también a nivel lingüístico: *che, collons, gegant...*

Esa mezcla de lenguas, sucede en muy pocas escenas y se reduce a léxico o a un par de oraciones, con la excepción del himno regional en valenciano:

Per a ofrenar noves glòries a Espanya
tots a una veu, germans, vingau.
Ja, en el taller i en el camp remoregen
Càntics d'amor, himnes de pau!

(pág. 56)

También encontramos expresiones latinas, aunque muy incorporadas a la lengua popular (*vox populi*) y el uso del inglés, aunque reducido a fórmulas de tratamiento (Míster Black).

Se usa un **registro estándar** para todos los personajes, lo que rompe en algunas escenas la sensación de verosimilitud, al expresarse del mismo modo un obrero de la siderurgia que un empresario, un ingeniero de caminos o el abogado de la empresa. Un hecho inaudito si tenemos en cuenta que la obra nos sitúa en las primeras décadas de los años 20 y la escolarización no estaba extendida entre las clases populares. La excepción es Amalia Fuster que trabaja de bibliotecaria y presume de conocer a los grandes escritores de la literatura del siglo XIX (Zola, Bakunin).

Con todo, también se recurre a un registro más vulgar en momentos puntuales, casi siempre en aquellas escenas donde son protagonistas los sindicalistas. Se refleja básicamente en el léxico (picoletto, imbéciles, picha corta, mierda, capullo...) y expresiones populares (a la puta calle, la de hostias que van a llevar, irse al garete, a grito pelado, dar al palique...)

Los convencionalismos teatrales

Dos **monólogos dramáticos** abren y cierran la obra. Y ambos tienen la misma función: contextualizar históricamente los hechos que se dramatizan para la comprensión del público. Es un texto dramático que comprime tres décadas de acontecimientos históricos, por lo que el uso de este recurso es meramente informativo.

En el prólogo, el encargado de explicar los orígenes de la compañía siderúrgica es el propio Ramón de la Sota. En el epílogo, será Juan Tudón el que explique lo sucedido entre 1940 (final del cuarto acto) y 1941.

Recursos literarios y función teatral

La obra está escrita en prosa, sin recurrir al verso. La acción se sitúa en las primeras décadas del siglo XX, en plena efervescencia de las revueltas sindicales y los inicios de la Guerra Civil; el uso de la métrica rompería la imitación de la realidad que pretende reflejar el autor.

No abundan los recursos retóricos en los discursos de los personajes. Por los temas que aborda, el autor prefiere centrarse en el contenido más que en la forma. Aún así, encontramos:

- a) Arcaísmos: Vucencia
- b) Vocativos: compañeros, compañeras, vecinos, ciudadanos, señores, niñas, chiquillas...
- c) Interrogaciones y Exclamaciones retóricas:
 - “¡Por la revolución! “
 - “¿Y te parece bien, Marcos?”
 - “¿Y así vamos a hacer la revolución?”
 - “¡No nos habías dicho nada!”
- d) Metáforas: “Las cenizas de la derrota”, “si la revolución triunfa, deberéis guardaros las espaldas”
- e) Hipérboles:
 - “Mis tentáculos industriales y mercantiles abarcan el mundo entero”
 - “Dedico todos mis esfuerzos a construir un mundo nuevo ladrillo a ladrillo”
- f) Abundancia de adjetivos: prometedor, espectacular, extraordinario...

g) Comparaciones: “cazaremos fascistas como si fueran conejos”

Las acotaciones como texto

La mayoría de las acotaciones son **explícitas** y se dirigen a los actores. Hay de dos tipos:

- **Movimientos, gestualidad, y voz del actor**

Se trata de una obra coral, con escenas compartidas con muchos actores y sus interacciones no deben entorpecer la comprensión de la trama por parte del público:

(Sosteniendo la puerta con los dos brazos) (pág. 66)

(Muy alegre y eufórica) (pág. 62)

(Alzando la voz e interrumpiéndolos) (pág. 51)

(Lee nervioso el folio con exagerado y ridículo énfasis)
(pág. 34)

- **Escenografía**

En general, son pobres y poco específicas. El autor se limita a dar el nombre del lugar (iglesia de la Begoña, casa- comedor, interior de la fábrica...) quizá porque la compañía y el público conocen bien esos lugares.

(En la fábrica [...]) (pág. 75)

(En el barrio obrero, en el comedor de la casa de Joaquín Ramos [...]) (pág. 58)

4.2.3.4.- Literatura e historia: relaciones e ideología

El texto dramático parte de unos hechos históricos conocidos por el público pero el autor se permite la recreación de algunos de esos episodios. Son además clave para entender el avance de la trama, puesto que los saltos temporales se deducen de los diálogos de los personajes:

- La Gripe española (1918-1919)
- Sucesos de Casas Viejas (enero de 1933) donde un grupo local de anarquistas gaditanos de la CNT destituyó al alcalde y tomó el cuartel de la Guardia Civil. El gobierno de la República de Azaña reprimió de manera severa el levantamiento de los campesinos.
- Los Sindicatos Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y la Federación Anarquista Ibérica (FAI).
Este último fundado en Valencia en 1927. La CNT fue la primera confederación de sindicatos autónomos de carácter anarcosindicalista.
- Segunda República (14 de abril 1931)
- Partido de Unión Republicana Autonomista (1908-1936)
Partido político de ámbito valenciano. Nace como escisión de la Unión Republicana por las diferencias entre Vicente Blasco Ibáñez y Lerroux. Desapareció tras las elecciones de febrero de 1936.
- Visita de Alfonso XIII a Sagunto.
Era conocida la buena relación de La Sota con Alfonso XIII que le nombró Marqués de Llano a pesar de los ideales nacionalistas vascos del empresario. El 3 de junio de 1927 el rey llegó a Puerto de Sagunto procedente de Valencia a bordo del buque Vicente Puchol. Allí fue recibido por el alcalde y Ramón de la Sota y Eduardo Aburto.

El autor se posiciona ideológicamente hacia el lado de los trabajadores y cenetistas. Se aprecia en el monólogo final de Juan Tudón y, sobre todo, en el retrato que realiza de los empresarios y la gerencia de la compañía: hombres y mujeres sin escrúpulos, arribistas, sin ideales políticos y aferrados al dinero y al poder.

Quizá el caso más significativo sea el revisionismo del personaje de **Ramón de la Sota**. Históricamente se trata de un personaje polémico, marcado por sus ideales nacionalistas vascos (promovió la creación del Partido Nacional Vasco), lo que le condujo al requisamiento de sus bienes en 1940 por parte del régimen

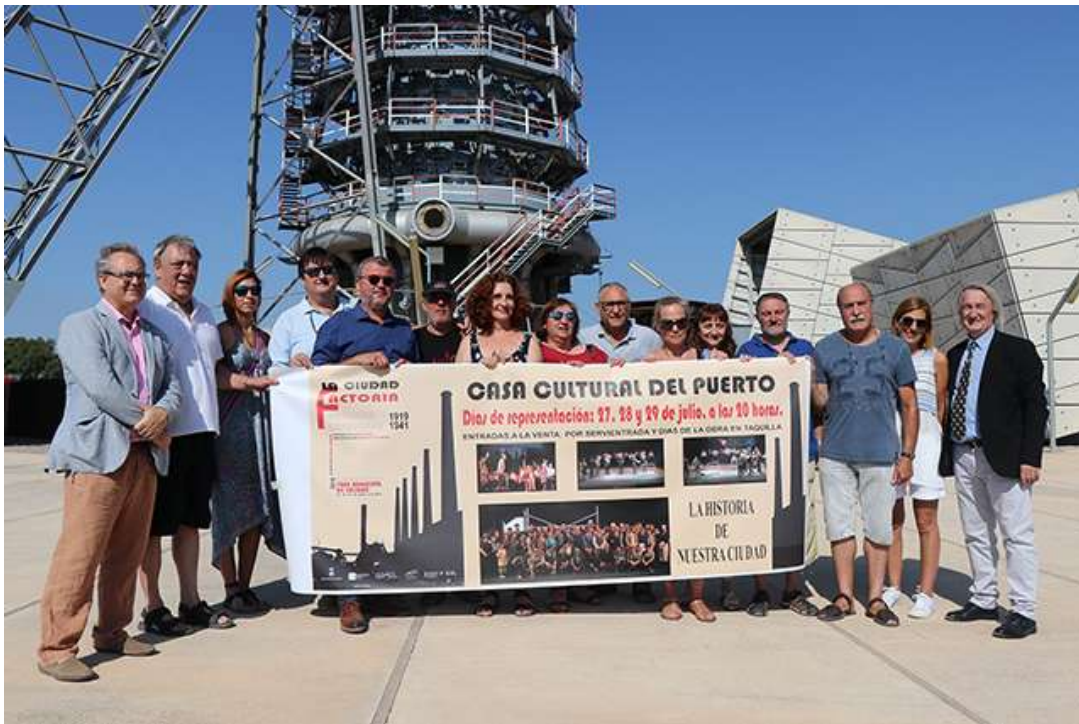
franquista³⁴. Los inicios de su fortuna van ligados a los de su primo Eduardo Aznar. Juntos inician en 1902 las construcciones ferroviarias de Puerto de Sagunto, aunque las diferencias ideológicas entre ambos provocarán que, tras su muerte, la fábrica y otros bienes pasen a manos de su primo Eduardo (hecho este que sí se representa en escena). El rey Eduardo VII le otorgó el título de caballero por su ayuda durante la Primera Guerra Mundial, hecho que aprovechó para hacerse llamar Sir Ramón de la Sota (aunque no era ciudadano de la *Commonwealth*).

Sin embargo, en escena se nos presenta como alguien grosero, autoritario, paternalista con sus trabajadores y exhibicionista de sus logros.

4.1.3.5.- Texto y espectáculo. Relaciones entre códigos. Análisis de representación.

La Ciudad Factoría. Una tragedia contemporánea (1919-1941) es una coproducción del Ayuntamiento de Sagunto y Passió per Sagunt, dirigida por Amparo Vayá. Esta obra fue escrita exclusivamente para los actos de celebración del centenario y se enmarcó en la campaña **#EscenariodetuHistoria**, una iniciativa promovida por el Ayuntamiento de la ciudad en colaboración con la Agencia Valenciana de Turismo y que quería destacar el valor del rico patrimonio industrial, cultural y gastronómico de la ciudad.

³⁴ https://elpais.com/diario/1982/09/10/espana/400456828_850215.html (viernes, 10 de septiembre de 1982) [Consulta: 22 de agosto de 2019]



(Presentación a la prensa de la obra de teatro)

La directora de la obra, la actriz Amparo Vayá³⁵, aseguraba: “[...] es una representación muy interesante, de una época poco conocida de Puerto de Sagunto, no solo la creación de la siderurgia sino todo lo que significó alrededor de sindicatos, porque era un momento profundamente político y convulso, y va a ser muy interesante para la gente conocer verdaderamente nuestra historia [...]”.

La obra, coproducida por el Ayuntamiento y Passió per Sagunt, se estrenó el jueves 26 de octubre a las 21 horas en la Casa Municipal de Cultura de Puerto de Sagunto y se volvió a representar el viernes 27 a la misma hora, el sábado 28 y el domingo 29 a las 20 horas.

La producción contaba con 65 actores y técnicos de diversas asociaciones y grupos artísticos, la Escuela de teatro municipal, la Compañía Pez en el agua, las fallas el Palleter y Luis Cendoya y la asociación Passió per Sagunt.

³⁵<http://www.aytosagunto.es/es-es/actualidad/Paginas/Ciudadfactoria.aspx> (24 de julio de 2018) [Consulta: 22 de agosto de 2019]

Fecha de estreno	26/10/2017. El festival Sagunt a Escena (Valencia) representó de nuevo la obra en julio de 2018
Texto	Albert Forment
Dirección	Amparo Vayá.
Compañía	Passió per Sagunt ³⁶ .
Intérpretes (65)	Álvaro MARZO, Amparo SANTAÚRSULA, Ángel MURILLO, Antonio José FRESNO, Chelo CARBONELL, Chema ENCINAS, Cristina SOLAZ, Eduardo ESCRIG, Emilio GARCÍA, Estefanía GIL, Grisela ANTONI, Javier BOLUMAR, Javier PÉREZ, José Antonio PABLOS, José Manuel ESTADA, José MONTESINOS, José OLMOS, Juanfran GÓMEZ, Julio BRÚ, Luis Antonio DIEGO, María José HERNÁNDEZ, Olga ORTIZ, Paco PÉREZ, Paco RIBELLES, Paco YANES, Paqui ALCAIDE, Paqui GARCIA, Paqui RONDÁN, Pedro MAS, Pilar MANCHADO, Raúl ALONSO, Rosalía PIEDRA, Teresa MONZÓ, Toni LLORENS, Vicent ORTOLÀ, Ximo ESTAL, Yvoneth SÁNCHEZ
Iluminación	Ximo ROJO



(Fotograma del montaje: <http://anclainsular.com/?p=3320>)

³⁶ <http://elescenariodetuhistoria.es/es/event/la-ciudad-factoria/> [Consulta: 22 de agosto de 2019]

Los objetos teatrales y el decorado

- Escenografía y valores que representa

No hay indicaciones para la **escenografía** en el texto. Es de **carácter realista**, al reproducir lugares exactos, fácilmente reconocibles en la localidad. En el montaje de la obra, se utilizaron proyecciones de los lugares en los que transcurre la trama: fábrica, plaza del pueblo, iglesia de la Begoña...

- Objetos autónomos (atrezzo). Utilidad y función

Son pocos los objetos a los que hace referencia el texto, pero significativos para la trama: las tazas de café que les ofrecen las sirvientas a Cendoya y Caruana en el primer acto, los papeles que lee el alcalde en la visita de Alfonso XIII, las banderas republicanas que ondean los sindicalistas o las capuchas y armas de los revolucionarios en el tercer acto...

Música, efectos sonoros y ruidos

La música juega un papel relevante en la puesta de escena, retratando a los personajes que participan, aunque el autor se permite licencias y anacronismos, como la canción de Nacha Guevara. Se entremezclan la música clásica y popular (charleston, boleros, tangos...) con himnos políticos y regionales en una mezcla política y cultural similar a la división de clases que se representa en la obra. Así a cada grupo social le corresponde un estilo musical.

Además de este valor sociológico, la música sirve como transición para enmarcar las escenas. Se dividen en dos bloques:

- Efectos sonoros y ruidos: ruido de fábrica, timbrazos de sirenas, ruido de fusiles, disparos...
- Música ambiental: clásica y popular.

	Situación	Música
Prólogo	Escena 1	Ruido de maquinaria industrial y sirena de fábrica
	E1 a E2	Romanzo de Novecento
Acto 1º	E1 a E2	Himno de la Alegría de Beethoven.
	E2 a E3	Yo te nombro libertad de Nacha Guevara
	E3 a 2º Acto	música alegre de Charleston años 20
Acto 2º	Escena 1	Himno de España
	E1 a E2	Himno de Riego republicano
	E2 a E3	Himno de Riego sin letra
	E3 a E4	Para Elisa de Beethoven
	E4 a E5	La primavera de Vivaldi.
	Escena 5º	Se escucha el Himne a València.
	Escena 5º a 3º Acto	Himne a València.
Acto 3º	Escena 1	Se escucha el día que me quieras de Carlos Gardel
	E1 a E2	A las barricadas (himno lucha anarquista)
	E2 a E3	A las barricadas (himno lucha anarquista)
	E3 a E4	Ruido de tiros y descargas de fusil
	Escena 4º a Acto 4ª	Canto revolucionario anarquista cantado por mujeres.
Acto 4º	Escena 1º	Sirena de aviso. Sonido de bombas y destrucción.
	E1 a E2	Charleston Hooked and a swing dancing
	Escena 2	Himno de España franquista
	E2 a E3	Cara al sol. Transición a ¡Ay, Carmela!
	E3 a E4	¡Ay, Carmela!
	Escena 4 a Epílogo	Himno de la alegría de Beethoven
Epílogo		Timbre de fábrica. Pitido

La Luz en relación al espacio. Función

Los cambios de escena se marcan con los oscuros. Así junto a la música el oscuro de la escena indica un cambio de escena y/o aparición de personajes.

Paralingüística, quinésica, proxémica, aspecto

El aspecto (maquillaje, peinado, vestuario), los elementos paraverbales y recursos verbales del actor complementan la construcción del personaje, junto al tono de la obra (entonación, acento, dicción, ritmo...) pero es imposible analizar este apartado porque el texto dramático no ofrece ninguna información al respecto.

5.- Conclusiones

5.1.- Relación historia y literatura: visión de la ciudad de Sagunto en ambas obras.

Ambas obras parten de un mismo acontecimiento histórico: la creación de la Compañía Minera Sierra Menera y la explotación del puerto por parte de la empresa con la consiguiente creación del núcleo de población que más tarde se convertirá en Puerto de Sagunto. La ciudad es un personaje más, pero se limita a ser escenario de los hechos políticos, culturales y sociales que se producen en ella.

Los personajes históricos que aparecen en ambas son los mismos, pero solo aquellos relacionados con la gerencia de la empresa (Ramón de la Sota, Luis Cendoya, Fausto Caruana...) aunque su tratamiento es desigual. *Aurada 1902* los utiliza como vehículo de transmisión de la historia de la empresa; en la obra de teatro aparecen retratados con más profundidad y siempre en relación con los trabajadores.

La ciudad Factoría es más extensa en el tiempo, por lo que su autor permite que se representen en escena más acontecimientos que los ligados a los primeros años de fundación de la siderurgia. Así se extiende hasta la Guerra Civil, retratando a más personajes: Alfonso XIII, sindicalistas, trabajadores...

5.2.- Ideología: relaciones y contraste

Donde más se percibe la diferencia entre las dos obras es en el conjunto de valores ideológicos que las articula. Esa diferencia proviene de la finalidad de ambas. Así se observa una ideología más conservadora en la cantata que en la obra teatral. La crítica social presente en esta última, está prácticamente desaparecida en la ópera y se relaciona con los objetivos planteados por los autores que, partiendo de un mismo hecho histórico, lo resuelven de maneras diferentes.

Aurada 1902 se plantea como una defensa de la “colonización”. El objetivo es sencillamente el de convertirse en un homenaje a la sociedad y a los fundadores que lo hicieron posible, sin una mirada crítica a esos acontecimientos. Que aparezcan personajes mitológicos en el prólogo de la obra, refuerza esa idea: son los propios dioses los que guían a los hombres en ese fin. Como en las grandes óperas, los dioses del Olimpo se felicitan y animan el progreso de unos hombres que persiguen un fin superior: la fundación de Puerto de Sagunto.

La Ciudad Factoría, sin embargo, es más crítica con todos los personajes que formaron parte de ese proceso. La crítica se aprecia no solo en la forma de retratar a Ramón de La Sota, sino a los propios cenetistas o a los militares que toman el control de la fábrica como vencedores en la Guerra Civil. La intención del autor (cuya profesión es la de historiador y no escritor teatral profesional) no solo es la de mostrar los hechos históricos que condujeron a la fundación de la siderurgia, sino los acontecimientos posteriores a las revueltas sociales y laborales, mostrando el desencanto con las esperanzas puestas en la fábrica por los dueños y los trabajadores. El fin de esos sueños, de una “utopía” con el estallido de la Guerra Civil y la muerte del fundador, refuerza la concepción de la obra como tragedia.

5.3.- Personajes, espacio, tiempo. Diferencias y similitudes

Como hemos comentado en el apartado anterior, las dos obras parten de un mismo hecho histórico y los personajes reales que intervinieron en la fundación de la empresa los encontramos en ambas. Tanto el fundador como la gerencia al completo aparecen en la obra de teatro y en la cantata, aunque con enfoques diferentes. Donde radica la mayor diferencia es en el tratamiento de los trabajadores de la empresa. *La Ciudad Factoría* se alarga varias décadas más en el tiempo, hasta la posguerra. Esto permite que los personajes sean más complejos, al dejarnos ver su evolución a lo largo de varias décadas.

En la cantata *Aurada 1902* se reproducen los primeros años de fundación de Puerto de Sagunto. Solo aparecen algunos personajes históricos y se homenajea a la gente anónima, principalmente migrantes, que formaron parte de ese proceso. Es un retrato más amable de la sociedad de principios del siglo XX. En ningún momento, aunque aparecen los movimientos obreros y sindicalistas, se les cuestiona, siendo un discurso más simplista de ese momento histórico. Tampoco podemos perder de vista que, en este tipo de obras dramático-musicales, el libreto está ligado a la parte musical.

En *La Ciudad Factoría* este retrato es más complejo. Al intentar aportar diversos puntos de vista (desde el empresarial al político y social) se muestran comportamientos menos amables y conformistas con algunos de los acontecimientos históricos del periodo que refleja la obra (1919-1941). Al ampliar este margen temporal, el autor nos permite contemplar la evolución de los sueños y miras de todos los personajes implicados y su fin. De ahí el subtítulo de tragedia, al final, ninguno de ellos lo conseguirá: Ramón de La Sota perderá la empresa, que será adquirida por Eduardo Merelló; los sindicalistas serán marginados después de la Guerra y los logros sociales que anhelaban y por los que luchaban en la primera parte de la obra, anulados por los militares que tomen el poder de la fábrica y los políticos quedarán reducidos a mera comparsa de los nuevos intereses del régimen.

5.4.- Rasgos lingüísticos

Otro de los rasgos que diferencian ambos textos es el uso del lenguaje, en relación también con los géneros literarios a los que pertenecen y que pueden explicar esas diferencias.

Si en el teatro, la palabra es el elemento vertebrador de la obra (al menos para una gran parte de la crítica) en la ópera, no siempre es la parte que más resalta. La verosimilitud es esencial en el texto dramático pero no tanto en el libreto operístico. Un mismo personaje como Ramón de la Sota aparece retratado de distinta manera en ambas obras: como arquetipo en la cantata y como personaje complejo y polémico en la obra teatral. Esa complejidad se observa también en sus elecciones lingüísticas. En *La Ciudad Factoría* no solo utiliza el castellano para dirigirse a sus trabajadores y colaboradores, sino que también usa el euskera. A su vez, los trabajadores saguntinos se expresan en valenciano, aunque ese uso sea puntual y se limite al léxico.

En *Aurada 1902*, la rigidez del libreto y la estructura operística permite menos licencias al autor y la procedencia geográfica de los personajes viene marcada por otros elementos como los musicales (Heraldos). Ni tan siquiera los dioses cambian de lengua en sus intervenciones, aunque sí se permitan el uso de cierto léxico arcaico como *portazakyntos*, en boca de Fice de Arse, ligada a la tradición culttural saguntina.

6.- Bibliografía

- Aristóteles (1992): *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid. Ed. Gredos
- Berenguer, Ángel. (1998): "El teatro y su historia: Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 13-14, pp. 9-28.
- Casares, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid, ICCMU, 2002.
- Cuadau Marco, L. y Sanchis Cuartero J., *Aurada 1902* .La Ópera de Puerto Sagunto. (2002) Cantata escénica.
- -----, (2002) "Aurada 1902. Una ópera comentada por sus autores".Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, N.º. 26, 2002, págs. 131-152
- De Candé, Roland (1967) *Diccionari de la música*. Barcelona.Ed. Edicions 62
- Ferreras, J. I. (1987) *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus.
- Forment, Albert, (2017) *La ciudad factoría. Una tragedia contemporánea*, Amazon (autoedición)
- García Berrio, A.y Huerta Calvo, J. (1995) "Los géneros teatrales" en *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*.Madrid. Ed Cátedra, pp198-218
- Heilbron Ferrer, M.," El libreto de ópera en España como fuente para el estudio de la práctica musical: los libretos españoles de la primera mitad del siglo XIX" ANUARIO MUSICAL, N.º 68 enero-diciembre 2013, 293-304

- Huerta Calvo, J. “Un paseo por la historia del teatro musical en España”, en *Ensayos de Teatro musical español* en <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=1&l=1> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- Kennedy, Michael, (2013) *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press.
- Kowzan, T. (1997) “El signo en el teatro” en *Teoría del Teatro*. Madrid. Ed. Arcolibros.
- López Mozo, Jerónimo, “El teatro español ante el siglo XXI”, *Monteagudo* nº 11, 2006, pp. 41-54.
- Llinás, Julián (1982), *La música a través de la historia*. Ed. Salvat
- Moore, Douglas (1981) *Guía de los estilos musicales*, Ed. Taurus
- Pavis, Patrice (2003) *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós.
- Pérez-Rasilla, Eduardo “Un siglo de teatro en España. Notas para un balance del teatro del siglo XX”, *Monteagudo* nº 6, 2001, pp. 19-44.
- Puchades, Xavier : “Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)” *Revista STICHOMYTHIA*, 4 (2006) ISSN 1579-7368
- Pueo, Juan Carlos, “¿Es la ópera un género literario?” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17 (2004-06)
- Quílez Pardo, A.M., “Paternalismo industrial y ciudad-fábrica. El caso del Puerto de Sagunto durante el franquismo”. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 62-63 (2012-2013), pp. 241-255
- Roselló, Ramón X. “Los inicios de la “Nova dramaturgia” valenciana: del tardofranquismo al estado de las autonomías”. *Universitat de València.Pygmalion*, 1, 2010, 51-70
- ----- (2012). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. 2a ed.Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
- Ruiz Ramón, F. (1980 y post) *Historia del teatro español. El siglo XX*. Madrid, Cátedra.

- Torres Villanueva, Eugenio: "Ramón de la Sota: La contribución de un empresario vasco a la modernización económica y política de la España de la Restauración" *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Las elites en la modernización española, Historia contemporánea*, Nº 3, 1, 1990, pags. 191-198
- Villanueva, Darío., "Literatura comparada y enseñanza de la literatura", Publicado en Actas del IV Simposio de Actualización científica y didáctica de lengua y literatura españolas. Sevilla 1994.
- VV.AA (1966) *Historia general de la música* (2 vols.) Madrid. Ed. Penguin Books
- Wellek, R. y Warren, A. (1985) *Teoría literaria*. Madrid. Ed. Gredos

Recursos web

- <https://www.operaworld.es/la-aventura-o-desventura-de-la-opera-espanola-yolanda-quincoques/> [Consulta: 22 de agosto de 2019]
- https://elpais.com/diario/2002/12/07/cvalenciana/1039292291_850215.html (7 de diciembre de 2002) [Consulta: 28 de julio de 2019]
- <https://mctomasluisdvictoria.mforos.com/1680245/8427800-jose-sanchiscuartero/> (15 de agosto de 2009) [Consulta: 30 de julio de 2019]
- <https://corociudaddelospoetas.wordpress.com/2016/12/01/sanchiscuartero-un-director-recordado-a-proposito-de-dos-villancicos-suyos/> (1 de diciembre de 2016) [Consulta: 30 de julio de 2019]
- <http://www.aytosagunto.es/es-es-actualidad/Paginas/homenajesanchiscuartero.aspx?> (15 de febrero de 2012) [Consulta: 31 de julio de 2019]
- <http://www.casinopuertosagunto.com/homenaje-a-luis-cuadau-marco/> (9 de junio de 2014) [Consulta: 31 de julio de 2019]
- https://elpais.com/diario/2010/03/28/paisvasco/1269808810_850215.html (28 de marzo de 2010) [Consulta: 2 de agosto de 2019]

- https://elpais.com/diario/2002/12/07/cvalenciana/1039292291_850215.html (7 de diciembre de 2002) [Consulta: 5 de agosto de 2019]
- <https://www.noticiascv.com/ciudad-factoria-centenario-siderurgia/> [Consulta: 6 de agosto de 2019]
- <https://www.anagrama-ed.es/autor/forment-albert-384> [Consulta: 12 de agosto de 2019]
- <https://bromera.com/publicacions/1642-albert-forment> [Consulta: 12 de agosto de 2019]
- <https://www.amazon.es/ciudad-factor%C3%ADa-Una-tragedia-contempor%C3%A1nea/dp/1976382505> [Consulta: 10 de septiembre de 2019]
- https://elpais.com/diario/1982/09/10/espana/400456828_850215.html (viernes, 10 de septiembre de 1982) [Consulta: 22 de agosto de 2019]
- <http://www.aytosagunto.es/es-es/actualidad/Paginas/Ciudadfactoria.aspx> (24 de julio de 2018) [Consulta: 22 de agosto de 2019]
- <http://elescenariodetuhistoria.es/es/event/la-ciudad-factoria/> [Consulta: 22 de agosto de 2019]
- **CUADAU MARCO, Luis** [Consulta: 1 de septiembre de 2019]
https://www.youtube.com/watch?v=RzjXkGuv_Ck
- **DE LA SOTA, Pedro** (2010), *El hacedor de realidades*. Euskal Telebista, Radio Televisión Valenciana y Aragón TV. [Consulta: 1 de septiembre de 2019]
<http://www.youtube.com/watch?v=BACWwq8xcB8>
- **La ciudad Factoría, una tragedia contemporánea** [Consulta: 1 de septiembre de 2019]
<https://www.youtube.com/watch?v=X639jqdSCP0>

7.- Anexos

DICCIONARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Aria: canción solista (voz femenina o masculina) usada en la ópera.

Cantata escénica: composición coral, de carácter secular o sagrado, típica del Barroco. Hace uso de coros polifónicos, así como de recitativos, arias y diversos conjuntos solistas. Suele ser de duración breve.

Género chico: Subgénero de la zarzuela, de un solo acto frente a la zarzuela de mayor duración.

Musicales: versión actual de la comedia musical nacida en Broadway.

Ópera: el término italiano ópera (obra) designa el drama lírico, que los italianos llamaban *dramma per música* y después ópera seria.

Mantiene una estructura básica: se divide en actos que a su vez están divididos en cuadros o escenas y comienza con una obertura interpretada por la orquesta. Las escenas o cuadros comenzarán cada vez que cambie el decorado y la localización en donde transcurren las acciones que narran la historia. Al comienzo de cada acto la orquesta interviene con un preludeo o intermezzo. Existen variantes (ópera barroca, clásica, romántica o contemporánea) que mantienen las características generales la ópera.

Ópera seria (*grand ópera*): la antigua forma de la ópera barroca antes de las reformas de Gluck. Derivaba sus elementos de la historia y la leyenda clásicas. Había escenas corales pero pocas de conjunto. Los recitativos y las arias forman el cuerpo musical de la ópera. La acción en si misma era desarrollada por un recitativo "secco" en tanto que las arias eran más emotivas y expresaban los sentimientos de los personajes individuales.

Ópera de Balada (Ballad opera): subgénero de la ópera, parodia de la ópera seria. En ella, el diálogo hablado se alterna con canciones conocidas de distintos orígenes (ópera seria, melodías folclóricas, tonadas populares). Se considera un precedente de géneros como la opereta.

Opereta: se desarrolla en Europa en el siglo XIX. Se trata de una ópera con alternancia de partes musicales, habladas y cantadas, caracterizada por una trama inverosímil.

Derivado de la ópera nace y se desarrolla a lo largo del siglo XIX, primero en París y después en Viena. Se trata de un tipo de ópera musical cuya característica fundamental consiste en contar con una trama inverosímil y disparatada. Consta de diálogos hablados, entre los que se intercalan historietas, (couplés) y bailes como el rigodón o el cancan.

Ópera cómica (Opéra-comique): género lírico surgido en el siglo XVIII a partir de la *comédie-ballet*. Surge en París, dentro de las representaciones populares por las fiestas anuales de San Lorenzo y San Germán, cuando se autorizaba el canto. Se distingue de la *grand opéra* por su tono siempre jocoso, dirigido a un público popular. Se alternan los diálogos y las escenas cantadas, sin recitativos. Aborda en sus libretos asuntos de la vida cotidiana y de actualidad.

Sonata: composición instrumental en varios movimientos, de diseño variado, para ser ejecutada por uno o dos músicos.

Singspiel: composición alemana de tono folclórico y popular. En el siglo XIX fue sustituido por la ópera romántica. Es una pequeña obra de teatro u ópera popular. A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y los recitativos son hablados. Se trata de un género teatral típicamente alemán. Es parecido a la *opéra-comique* francesa, a la ópera balada inglesa y a la zarzuela española.

Zarzuela: comedia con música en que alternan canto y recitación. Toma su nombre de los espectáculos que se daban en el real sitio de la Zarzuela.

Zortziko: ritmo típico de baile popular tradicional vasco-navarro, con partes de 8 compases, aunque también es utilizado como ritmo para acompañar meoldías cantadas. Es una de las danzas del *aurreku* o Danza Real.