

**Regionalismo y blasquismo en la obra de Luis Sánchez Fernández y Ricardo Rodríguez:  
Una aproximación al esquet valenciano a partir de *La purea del amor o Els resultats del  
carnestoltes*.**

Noelia Bojó Molina  
Investigadora independent

**RESUM**

La inestabilitat política i econòmica que va caracteritzar Espanya en el pas del segle XIX al XX, va portar al plantejament de qüestions, a nivell social, relacionades amb la identitat del poble. Aquest fet es va manifestar en l'aparició de diverses tendències culturals, entre les quals el regionalisme i el blasquisme van tenir un calat important al País Valencià. Al 1926 concretament, la influència d'aquests dos moviments a l'escena valenciana va fer possible que en el Teatre Regional de València naixés un nou gènere músic-teatral, l'esquet valencià. Entre els títols que es van estrenar al Regional trobem *La purea de l'amor o Els resultats del carnestoltes*, amb música de Luis Sánchez Fernández i llibret de Ricardo Rodríguez. L'anàlisi d'aquesta obra des dels aspectes lingüístics del llibret, l'argument del sainet i la seva música, mostra a l'esquet valencià com un gènere amb dos objectius principals: enaltir la cultura valenciana i mostrar la realitat valenciana del moment a un públic format per diferents classes socials. D'aquesta manera l'esquet valencià esdevé una ferramenta amb la qual es pogué fer arribar l'ideari regionalista i blasquista a tots els estrats de l'esfera social valenciana.

**Paraules Clau:** Esquet valencià; Teatre Regional; regionalisme; blasquisme; Luis Sánchez; Ricardo Rodríguez; *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*.

**RESUMEN**

La inestabilidad política y económica que caracterizó a España en el paso del siglo XIX al XX, llevó al planteamiento de cuestiones, a nivel social, relacionadas con la identidad del pueblo. Este hecho se manifestó en la aparición de diversas tendencias culturales, entre las cuales el regionalismo y el blasquismo tuvieron un calado importante en el País Valencià. En 1926 concretamente, la influencia de estos dos movimientos en la escena valenciana hizo posible que en el Teatro Regional de València naciera un nuevo género músico-teatral, el esquet valenciano. Entre los títulos que se estrenaron en el Regional encontramos *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*, con música de Luis Sánchez Fernández y libreto de Ricardo Rodríguez. El análisis de esta obra desde los aspectos lingüísticos del libreto, el argumento del sainete y su música, muestra al esquet valenciano como un género con dos fines esenciales: ensalzar la cultura valenciana y mostrar la realidad valenciana del momento a un público formado por diferentes clases sociales. De este modo el esquet valenciano se convierte en una herramienta con la que hacer llegar el ideario regionalista y blasquista a todos los estratos de la esfera social valenciana.

**Palabras Clave:** Esquet valenciano; Teatro Regional; regionalismo; blasquismo; Luis Sánchez; Ricardo Rodríguez; *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*.

**ABSTRACT**

The political and economic instability that characterized Spain in the period from the late nineteenth to the early twentieth century, led to the approach, on a social level, of issues related to the identity of the people. This fact was manifested in the emergence of various cultural trends, among which Regionalism and Basquism played an important role in the País Valencià. Specifically, in 1926 the influence of these two movements on the Valencian scene made possible the birth in the Valencia's Regional Theatre of the Valencian Esquet, a new musical-theatrical genre. One of the titles released in the Regional was *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes* with music by Luis Sánchez Fernández and libretto by Ricardo Rodríguez. The analysis of this work from the linguistic aspects of the libretto, the plot of the *sainete* and its music, shows the Valencian Esquet as a genre with two essential purposes: extol the Valencian culture and show the Valencian reality to an audience made up of different social classes. In this way, the Valencian Esquet becomes a tool with which to transmit the Regionalist and Blasquist ideology to all strata of the Valencian social sphere.

**Keywords:** Valencian esquet; Regional Theatre; regionalism; blasquism; Luis Sánchez; Ricardo Rodríguez; *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*.

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** octubre 2019 / octubre 2019 / October 2019

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** novembre 2019 / noviembre 2019 / November 2019



## Introducción

El cambio del siglo XIX al XX podría describirse en la historia de España como un momento de desenfreno político y social. En un lapso de sesenta y cinco años, desde 1874 a 1939, se producen varios cambios de regímenes –la restauración borbónica (1875-1931), la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la proclamación de la II República (1931-1939)– que desembocarán en la Guerra Civil española (1936), la cual concluye en 1939 con el establecimiento de la dictadura de Francisco Franco (1939-1975).<sup>1</sup> Dicha inestabilidad acarrió consecuencias político-económicas y una tendencia al centralismo cultural en Madrid que, a nivel social y artístico, favorecieron la búsqueda de identidades a nivel regional. Una de dichas consecuencias fue la afluencia de una serie de «ismos» como nacionalismo, exotismo, casticismo, costumbrismo, regionalismo, etc., los cuales comenzaron a utilizarse de forma habitual, sobre todo en los sectores artísticos del momento.<sup>2</sup> Centrando la atención en el País Valencià de finales del siglo XIX y principios del XX, el regionalismo y el blasquismo fueron dos movimientos que resonaron con fuerza tanto a nivel intelectual, político y social como a nivel literario y cultural.

El movimiento regionalista en el País Valencià recibió –en sus orígenes– el nombre de *Renaixença* (ca. 1859-1911) y con su epicentro en València fue el responsable de la constitución de un imaginario regionalista que quedó plasmado en todo tipo de arte.<sup>3</sup> Tras la *Renaixença* y durante el primer tercio del siglo XX, la pluma de Blasco Ibáñez y el pincel de Joaquín Sorolla y Bastida, aproximaron dicho imaginario regionalista de finales del pasado siglo hacia presupuestos más progresistas y republicanos.<sup>4</sup> No solo eso, ambos movimientos se encargaron de que su ideario llegara a todas las clases sociales valencianas. Para lograr dicho fin tanto el blasquismo como el regionalismo utilizaron varios medios de difusión de su ideario, de entre los que destacan: la prensa escrita, las fiestas locales y las artes.

El esquet valenciano fue una de las herramientas utilizadas por el regionalismo y el blasquismo para la propagación de su ideario. Se trata de un género músico-teatral que nació en València el 8 de octubre de 1926, cuando un grupo de artistas valencianos abrió el Teatro Regional en el número 2 de la Calle Rivera. Los fundadores del Regional, el periodista Rafael Gayano Lluch (1890-1954) y el compositor Miguel Asensi (1880-1945), pretendían que este teatro se convirtiera en una central del regionalismo valenciano a partir de la representación en exclusiva del esquet valenciano, para lo que contaron con la Compañía de teatro de Pepe Beút.<sup>5</sup> El Regional también contaba con Miguel Benlloch como maestro concertador y con dos apuntadores Visent Palomar y Antoni Escrich. Además el teatro contaba con una «*selecta orquestina composta de set o huit professors de la Societat de Musics de València*»<sup>7</sup> mediante la que se interpretaban los números musicales de las obras que allí se desarrollaban. Pese al gran éxito que cosechó este género, el Teatro Regional apenas permaneció abierto dos

<sup>1</sup> Cfr. Carr, Raymond (2009). *España 1808-2008*, Madrid, Ariel Historia.

<sup>2</sup> Sanz, José Miguel (2009). *Miguel Asins Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis Doctoral, València, Universitat de València, 30.

<sup>3</sup> Archilés, Ferrán (2007). «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Annari Verdguer*, 15: 483-510.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 516.

<sup>5</sup> La Compañía de teatro valenciano de Pepe Beút estaba formada por el siguiente elenco de actores: Salvador Garrigós, Paco Egea, Emilio Montichelvo, Fernando Muñoz, Manuel Molina, Pablo Gorgé (hijo) y el mismo Pepe Beút (actor principal). Por otro lado, el elenco de actrices estaba formado por: Pepita Quevedo, Paquita Miralles, Carmen Monzó, Vicenta Rocatí, Tónica Pastor, Pepita Albalat y Amparito Revert. Extraído de: Gayano, Rafael (1926). «Notisies Teatral», *Teatro Valencià. Revista Semanal Lliteraria*, 53: [17].

<sup>6</sup> *Íd.*

<sup>7</sup> Gayano, Rafael (1926). «Notisies Teatral», *Teatro Valencià. Revista Semanal Lliteraria*, 54: [17].

temporadas (1926-1927) ya que a causa del inicio de las obras que ampliaron la Bajad de San Francisco para formar la Plaza del Ayuntamiento de València, lo cual llevó consigo el derrumbe del edificio.<sup>8</sup>

Una de las primeras noticias que establece que en 1925 se estaba fraguando un nuevo género para el teatro valenciano viene de la mano del número 49 de la revista *Teatro Valensiá* publicado el 3 de septiembre de 1926, donde se informa de la pronta apertura del Teatro Regional y de que esta empresa se dedicará particularmente a un nuevo género teatral que contendrá partes musicadas, de hecho este podría considerarse el primer documento escrito donde aparece el nombre de este nuevo género: «l'“esquet”, o siga la comedia valenciana en ilustracions musicals».<sup>9</sup> Después de esto, el periódico *El Mercantil Valenciano* habla de lo mismo en una noticia del 8 de octubre de 1926, en la que se anunciaba la inauguración del Teatro Regional para aquella misma noche. En esta se referían al nuevo género del siguiente modo:

El “scket” valenciano será la comedia o juguete con una o varias ilustraciones musicales; esto es: la pequeña zarzuela sin coros, que entrando ya en la técnica de ésta, no llega a su composición.

Es una canción que se representa en un solo cuadro plástico, con una absoluta unidad de acción, de tiempo y de lugar, y quienes más lo han esparcido por el mundo han sido los cuadros de «ballets» rusos y algunas compañías de comedias no españolas que los han representado como fin de fiesta. [...] En castellano, sólo las obras como “El motete” pueden compararse [...] en obras valencianas, citaremos “¡Als lladres!” y “Milord Quico”, como precursoras de lo que ahora va a hacerse.<sup>10</sup>

Por tanto, tres son los elementos principales que conformaron este género escénico: el teatro, la música y el idioma valenciano. Tres elementos que, cargados de connotaciones regionalistas y blasquistas, hicieron del esquet valenciano una herramienta para que el ideario de ambos movimientos llegara a todos los estratos del pueblo valenciano.

## 1. La purea del amor o Els resultats del carnestoltes

Para seguir profundizando en el estudio del esquet valenciano es necesario proceder al análisis de una de las obras pertenecientes a dicho género. *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*, es un esquet de Ricardo Rodríguez con música de Luis Sánchez Fernández (1907-1957) que se estrenó el 7 de abril de 1927 en el Teatro Regional.

<sup>8</sup> Hernández, José Pascual (2010). *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Tesis doctoral, València, Universitat de València, 90.

<sup>9</sup> Gayano Rafael (1927). «Noticias teatrales», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Literaria*, 49: [17].

<sup>10</sup> Buil, Eduardo (1926). «Una nueva modalidad del teatro valenciano», *El Mercantil Valenciano. Diario político independiente, literario, comercial y de anuncios*, 8 de octubre, 4.

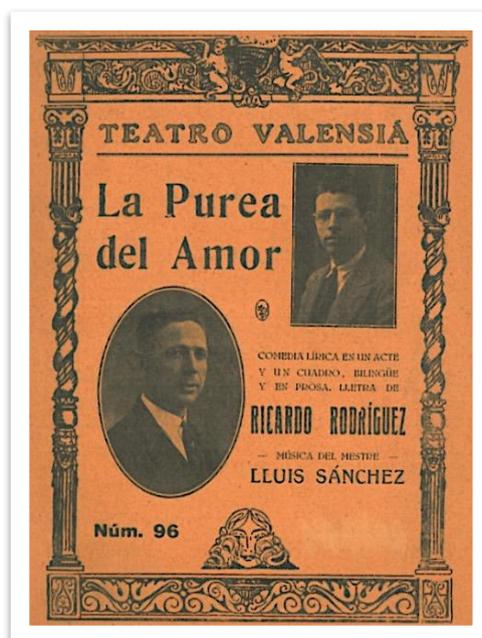


Imagen 1: Portada del n.º96 *Teatro Valensiá*. Revista Semanal Literaria del 9 de marzo de 1928. Fuente: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo Moderno.

Ricardo Rodríguez, fue un escritor diletante de teatro valenciano. Este, tal y como sucedía con la mayoría de autores de teatro valenciano de la época, no se dedicaba al cultivo de las letras de forma profesional. Sin embargo sí que ha quedado constancia de otros títulos escritos por este mismo autor: *Apuros de un curandero*, *Hasta la última gota* (vodevil) y *Vacha un lliró o El honor de Marieta*.<sup>11</sup> Por su parte, Luis Sánchez Fernández (1907-1957), uno de los fundadores del valenciano Grupo de Los Jóvenes,<sup>12</sup> fue quien se encargó de componer la música de *La púrea del amor o Els resultats del carnestoltes*. Fue en los inicios de su carrera como compositor profesional cuando Sánchez dedica tiempo a la escritura de esquets en valenciano, época que coincide con los años de apogeo del Teatro Regional, es decir entre 1926 y 1927. De este modo Sánchez compone en dos años la música para un total de tres esquets en valenciano: *La púrea del amor o Els resultats del carnestoltes* (1927), *El millor testic o El naranjal* (1927) y *Cor de Ferro* (1928).<sup>13</sup>

<b>Título</b>	<i>La púrea del amor o Els resultats del carnestoltes</i>	
<b>Estreno</b>	7 abril de 1927	
<b>Descripción</b>	Un acto, un cuadro, bilingüe y en prosa	
<b>Libreto</b>	Ricardo Rodríguez	
<b>Música</b>	Luis Sánchez Fernández	
<b>Personajes</b>	<b>Reparto</b>	<b>Descripción</b>

<sup>11</sup> Gayano Lluch, Rafael. «Ricardo Rodríguez», *Teatro Valensiá. Revista Teatral Literaria*. 96: [2].

<sup>12</sup> También se conoció a este grupo como Grupo de los Cinco y fue creado por Emilio Valdés Perlasia, Ricardo Olmos, Vicente Asencio, Vicente Garcés y Luis Sánchez Fernández. Esta agrupación se formó en 1934 con el objetivo de renovar el ambiente musical valenciano y está considerada la primera y única agrupación de compositores valencianos de la historia. Extraído de: Hernández, José Pascual. *Op. cit.*, 1-3.

<sup>13</sup> Hernández, José Pascual. *Op. cit.*, 487-488.

Carmela	Sra. Quevedo	Mujer de 50 años casada con Colau. Ambos regentan una zapatería en El Carmen.
Irene	Sra. Carrascosa	Mujer de 22 años que vive con Carmela y Colau y trabaja en la casa del Señorito Luis. Es novia de Nelet, su padre es Llorens y su hermano Llorenset.
Gitana	Sta. Pastor	Mujer de 25 años que vaga por las calles de El Carmen para leer el futuro de la gente.
Lloréns	Sr. Egea	Labrador de 70 años, padre de Irene y Llorenset.
Colau	Sr. Montesinos	Zapatero de 50 años, marido de Carmela.
Don Tomás	Sr. Garrigos	Elegante hombre de 30 años perteneciente a la clase adinerada valenciana.
Señorito Luis	Sr. Molina	Joven burgués de 24 años, hijo los señores de la casa donde trabaja Irene.
Nelet	Sr. Montichelvo	Labrador de 27 años y novio de Irene.
Llorenset	Sr. Pastor	Estrambótico adolescente de 17 años que presenta algún tipo de enfermedad mental. Hermano pequeño de Irene e hijo de Lloréns.
Argumento		
<p>La trama se desarrolla en el barrio de El Carmen de València. Tras las fiestas de carnaval Irene confiesa a Colau y Carmela, una pareja de zapateros que la han acogido en su casa, que le ha sido infiel a Nelet con el Señorito Luis, el hijo de los regentes de la casa en la que sirve. Si el problema no es lo bastante serio, todo se empieza a ensombrecer cuando Luis se desentiende totalmente de lo ocurrido y deja a Irene con su agonía. La trama sigue enredándose cuando se presentan en casa de los zapateros Llorens y Llorenset –padre y hermano de Irene– y llega a su punto álgido con la llegada de Nelet. Irene debe explicarlo todo y conseguir el perdón de sus seres queridos.</p>		

Tabla 1: Ficha técnica de *La puera del amor o Els resultats del carnestoltes*.

## 2. El libreto

El libreto de *La puera del amor o Els resultats del carnestoltes*<sup>14</sup> es un claro ejemplo de cómo los autores valencianos de este género plasmaron, en un relato corto, el abundante imaginario regionalista de la época. El inicio del sainete sitúa la acción en *El Carme*, uno de los barrios más emblemáticos de València, concretamente en la Calle Roterros, cerca de las Torres de Serranos. Es cierto que *La puera del amor* no desarrolla su argumento en la huerta valenciana –otro claro índice del costumbrismo y regionalismo valencianos–<sup>15</sup> pero sí aparecen referencias a

<sup>14</sup> Con el objetivo de hacer la lectura más fluida, en adelante me referiré a esta obra como *La puera del amor*.

<sup>15</sup> Prueba de ello son las novelas de Vicente Blasco Ibáñez –como *La barraca* o *Entre naranjos*– y el mismo himno de la Comunidad

esta. El padre de Irene, la protagonista de la historia, es labrador y vive junto a su hijo Llorenset en un pueblo cercano a València. Por otro lado, en estas acotaciones iniciales también se describe cómo debe decorarse el escenario, el cual se convierte en una instantánea de la vida valenciana por la aparición de elementos de alto calado regionalista y costumbrista. Uno de los elementos más significativos de este decorado es la imagen de la Virgen de los Desamparados.<sup>16</sup> El recurso de la fe como característica de la identidad del pueblo valenciano se mantiene presente en todo el esquet, incluso hay un número musical dedicado a la patrona de València. Por otro lado, la referencia a la silla de enea –*boga*–, planta característica de la Albufera de València y que sirvió de material principal para los silleros valencianos. Este, al igual que el de zapatero remendón es otro oficio de larga tradición en esta ciudad, tanta que hasta una calle del barrio El Carmen lleva su nombre, *Carrer de Cadirers*. Por tanto, solo con leer estas acotaciones se deduce que cuando se alzara el telón el público sería transportado a un ambiente conocido y con una alta carga simbólica, con lo que se conseguía una mayor empatía del público con los personajes y, por tanto, un despliegue fácil de relato regionalista:

*Época actual. -L'acció en València, en les partides del Carme- Es de dia.*

*Planta baixa; porta al foro en vistes al carrer; portes laterals en Cortines; dreta una cómoda y damunt una imache en dos can deleros. Chunt al foro una tauleta en tots els utensilis propis d'un sabater de remendó. L'habitació pobrament amoblá, en algunes caires de boga distribuïdes per essena. Chunt abon treballa COLAU, un calendari indicant dimarts y a 13. Una gabia en un pardalet, penchá a la entrá del foro.<sup>17</sup>*

En lo referente a los personajes, Ricardo Rodríguez se sirve de estos para recrear la realidad social del momento. El autor crea para este esquet un conjunto de personajes con los que dibuja cada uno de los estratos sociales que convivían en València a principios del siglo XX. Por un lado, los personajes principales son los que representan a la clase social trabajadora de Valencia. Estos personajes son tres: una pareja de zapateros afincada en el barrio de *El Carme* de València, Carmela y Colau, e Irene, una chica joven que se hospeda en la casa de estos, ya que para poder encontrar trabajo ha tenido que dejar su pueblo y viajar a València. Allí se quedó sirviendo en una casa burguesa. Esta última es la que representa el éxodo rural que se produjo en los inicios del siglo XX en la mayoría de regiones españolas. Durante el primer tercio del siglo XX, el País Valencià era la región más industrializada de España por detrás de Cataluña, este apogeo de la industrialización y el auge de las finanzas del *Cap i Casal*, favorecieron que la población de la ciudad incrementara por la llegada de trabajadores de las zonas rurales.<sup>18</sup> Por otro lado, los personajes secundarios se pueden dividir en tres clases sociales diferentes: el Señorito Luis y Don Tomás representan a la clase social adinerada de València; Lloréns, Llorenset y Nelet pertenecientes al gremio de labradores y la gitana, la cual representa un estrato social que todavía no había sido aceptado por la sociedad valenciana de principios del siglo XX.<sup>19</sup>

Esta fotografía de las diferentes clases sociales que formaban la València de la época viene acentuada por el uso que el autor hace del idioma. El uso del valenciano o el castellano no es aleatorio, tiene unas funciones determinadas. Por un lado, puede indicar el estatus del personaje, ya que los que hablan exclusivamente en castellano pertenecen a una clase social alta o al menos adinerada y a ellos se suelen dirigir con tratamientos de cortesía como: don, señor, señorito, etc. Estos tratamientos están presentes en el texto de escena: «*Per el foro*

---

Valenciana, donde también se hace referencia al campo.

<sup>16</sup> Cfr. Aparicio, Emilio (2014). *Madre de los Desamparados. Síntesis de la historia de la devoción valenciana a su patrona, año a año*. València, Archicofradía de la Virgen de los Desamparados.

<sup>17</sup> Rodríguez, Ricardo (1928). «La purea del amor», *Teatro Valencià. Revista Semanal Lliteraria*. 96: 6.

<sup>18</sup> Nadal, Jordi (1987). «El desenvolupament de l'economia valenciana a la segona meitat del segle XIX: una via exclusivament agrària?», *Recerques. Història, Economia, Cultura*, 19: 115.

<sup>19</sup> Cfr. Salinas, Jesús (2008). «Gitanos valencianos», *Gitanos*, 48: 48-52.

*apareix DON TOMAS; porta un diari en la ma; a poc COLAU per la dreta [...] El señorito Luis per el foro.»*<sup>20</sup> Además estos hablan en un castellano muy correcto:

Tom. Es igual. Pues vamos al grano. Yo vengo dispuesto a llevármela a casa, cueste lo que cueste.<sup>21</sup>  
Luis. Me has llamado y aquí me tienes. ¿Qué quieres?<sup>22</sup>

Esta correcta escritura y claridad de expresión hace que el espectador valenciano entienda que estos dos personajes cuentan con un alto nivel de educación y que pertenecen a un estrato social adinerado. No pasa lo mismo en el caso de la gitana. Para describir a este personaje también se utiliza el castellano, pero la forma de escribir sus diálogos indica que es foránea, de hecho el autor intenta imitar el acento andaluz acortando las palabras para hacerlas agudas, eliminando consonantes finales, sustituyendo la c y la z por la s y utilizando un lenguaje bastante incorrecto para hablar, lo cual se hace para que el auditorio entienda que se trata de una mujer de clase social baja y con un nivel académico igual de bajo.

Chi. *En er nombre de Dió te digo que esa crú que ties en la mano dise que ere mú güena, pero también mú desgrasiá; ma tú sigue tu camino, que toó te sardrá en bié. Otra crú veo aquí, la que indica un disgusto; tú no bagas caso, porque ar fin vorverá a sé dichosa.*<sup>23</sup>

Por otro lado el uso del valenciano «vulgar», idioma predominante en toda la obra, está siempre destinado a los personajes principales y a todas las figuras cuya procedencia está en la huerta valenciana. Por último, hay momentos en el que el sainete pasa a presentar un idioma macarrónico que normalmente busca la risa del público y que los autores utilizan como herramienta de burla o guasa hacia otro personaje o incluso hacia sí mismo. El uso de castellanismos, frases hechas y expresiones –tanto en castellano como en valenciano– también persigue dicha finalidad. Un ejemplo del uso del idioma macarrónico y de las frases hechas en valenciano lo da el personaje de Colau en varios momentos del esquet:

Col. *Usté: ¿esto son horas de venir a trabacar? ¿Ejem... Como torne a vindre a estas horas, lo pondré de patitas al carrer. ¿Usté se cree que aquí se...?*<sup>24</sup>  
Col. *¡Qué be se lleva les puses!*<sup>25</sup>

Es evidente que los usos lingüísticos impregnan de carácter popular al esquet a la vez que le otorgan un tono realista. El autor pretende plasmar en la obra una fotografía de la realidad social valenciana de la época en todas sus dimensiones y para ello se sirve tanto de los personajes, del idioma como del argumento. Este último elemento presenta a su vez una clara influencia del naturalismo<sup>26</sup> y de la pluma de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), cuyas ideas y novelas tuvieron un efecto muy importante en los autores valencianos de principio de siglo. Este hecho podría deberse a que el diario *El Pueblo*, fundado por el mismo Blasco Ibáñez, publicaba semanalmente un suplemento literario escrito por el mismo autor. El primer título que se publicó de este modo y que cosechó un gran éxito fue *Arroz y tartana*.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Rodríguez, Ricardo. *Op. cit.*, 10-11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>24</sup> *Íd.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>26</sup> «Corriente literaria del siglo XX que intensifica los caracteres del realismo inspirándose en la ciencia experimental y en la concepción determinista de las actitudes humanas». En: Real Academia Española: Naturalismo, <https://dle.rae.es/?id=QHoQeu7> [consulta: 3 de enero de 2019].

<sup>27</sup> Fundación Blasco Ibáñez: Blasco Político, <https://www.fundacionblascoibanez.com/blasco-politico> [consulta: 04 de marzo de 2019].

La lectura de *La purea del amor* hace pensar que Ricardo Rodríguez era conocedor de la obra de Blasco Ibáñez, ya que las coincidencias argumentales de *La purea del amor* con *Arroz y Tartana* son claras. Por un lado, ambas obras sitúan al lector en El Carmen. Además en las dos se hace referencia a los conflictos entre clases sociales de la época y las connotaciones negativas que ciertos barrios, en este caso El Carmen, y sus habitantes, tenían para las clases adineradas:

Luis. ¿Para qué me habrá citado aquí? [en la casa de los zapateros, El Carmen] ¡Estoy avergonzado! Cualquiera que me conozca y me haya visto entrar en esta casa... Pero ¡qué caray! Por estos barrios no me conoce nadie.<sup>28</sup>

-----  
El mísero rebaño [refiriéndose a las vendedoras de El Carmen] pasó ante doña Manuela con triste chancleteo, y la señora no pudo reprimir un movimiento de repulsión ante aquellas cabelleras greñudas y encrespadas que servían de marco a rostros escualidos y sucios, en los que la piel tomaba aspecto de corteza.<sup>29</sup>

Por otro lado, en ambas obras se hacen referencias directas a infidelidades llevadas a cabo entre personajes de clases sociales diferentes, es más, en ambas el hombre pertenece a una clase social adinerada mientras que la mujer es de clase social baja y residente en El Carmen. También es necesario matizar que en ambos relatos el hombre se desentiende de los hechos. Este tipo de historias hacen que dichas obras se impregnen del naturalismo típico del estilo de Blasco Ibáñez.

Luis. Comprende, Irene, que mis padres se opondrían a nuestro casamiento. Mi ánimo no fue nunca el engañarte. Recuerda aquella noche en que en el baile de máscaras estábamos tan embriagados que los vapores del alcohol nos hicieron juguetes de su influjo, y así, inconscientes de nuestros actos... sucedió lo inevitable [...] Espérame aquí que voy a solventar un asunto y vuelvo. [...] ¡Pobre infeliz!.<sup>30</sup>

-----  
Aquel calavera [Rafael] ya no limitaba sus infidelidades a serenatas amorosas o pasiones del momento, sino que tenía cierto «arreglo» en el barrio del Carmen con carácter permanente, y hasta se susurraba si había una criatura de por medio.<sup>31</sup>

Otra cuestión a tener en cuenta, en lo referente a la relación entre clases sociales, es la aparición de personajes de etnia gitana en ambas obras. Aunque ya en 1783 el Rey Carlos III anunció en su Pragmática Sanción que los gitanos debían ser considerados como ciudadanos españoles y que por tanto podían elegir libremente el lugar donde residir,<sup>32</sup> queda patente en ambas obras que estos forman parte de una comunidad que, a principios del siglo XX no estaba aceptada socialmente:

Chit. ¿Te la digo, resalá? (A Irene.)

Col. No estém ara pa romansos.

Car. A treballar com yo treballe, gosa malfaenera.

Irene. Calle, tia Carmela. Que me la diga, sí, que me la diga. Pase avant.<sup>33</sup>

-----  
Según decían sus amigos [Roberto del Campo], causaba sensación entre las mujeres. La gitanería femenina le adoraba como un ídolo, pensando en sus conquistas de señoritas; y éstas mirábanle como un ser extraordinario, como un Don Juan irresistible.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Rodríguez, Ricardo. *Op. cit.*, 11.

<sup>29</sup> Blasco, Vicente [1894] (2015). *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza Editorial, 32.

<sup>30</sup> Rodríguez, Ricardo. *Op. cit.*, 12.

<sup>31</sup> Blasco, Vicente. *Op. cit.*, 51-52.

<sup>32</sup> Salinas, Jesús. *Op. cit.*, 48-52.

<sup>33</sup> Rodríguez, Ricardo. *Op. cit.*, 9.

<sup>34</sup> Blasco, Vicente. *Op. cit.*, 101.

Por tanto, queda claro que Ricardo Rodríguez declina en clave naturalista los temas del regionalismo. Por un lado centra el argumento y lo ambienta en lugares y espacios con fuerte simbolismo valenciano, convirtiéndolos de este modo en índices de la identidad valenciana. Pero, por otra parte, utiliza a los personajes para que se creen situaciones de conflicto social, las cuales tienen un trasfondo educativo cuyo origen se encuentra en el movimiento blasquista que se desarrolló en la València del primer tercio del siglo XX.

### 3. La música

La música en el esquet valenciano es un elemento tan importante como el libreto o el idioma. Se trata de números breves con una significación determinante en el desarrollo de la obra. Los números de los que consta *La purea del amor* son los que se presentan ordenados en la siguiente tabla:

Título	Íncipit	Extensión	Tonalidad/Modo
Preludio		8 compases	sol mayor
Cantable de Colau	<i>Qui canta el seu mal espanta</i>	71 compases	sol mayor
Recitado de la gitana	<i>En er nombre de Dió</i>	69 compases	Modo de mi transportado a sol
Plegaria de Irene	<i>¡Mare meua, Mare meua!</i>	41 compases	mi menor
Dúo de Irene y Nelet	<i>No intentes fer tal cosa</i>	66 compases	sol Mayor
Final		5 compases	sol mayor

Tabla 2: Números musicales de *La purea del amor* o *Els resultats del carnestoltes*.

La obra se inicia mediante un preludio musical breve. Se trata de una especie de introducción musical muy breve, solo 8 compases. Además la misma melodía que se ha utilizado en el preludio se utiliza más tarde en el postludio. De este modo la obra queda enmarcada por dos momentos instrumentales en los que participa el total de la orquesta. Cabe destacar en este punto que la obra está orquestada para los siguientes instrumentos: violín, contrabajo, trompeta, trombón, piano y percusión.

Tras el preludio se suceden cuatro cantables –voz más acompañamiento de la orquesta–, interpretados por los mismos actores. Desde el punto de vista poético-literario, los textos de los números están formados por versos de arte menor con rima predominantemente asonante. Sin embargo, se puede decir que no es una poesía muy cuidada, ya que la agrupación de los versos no sigue un tipo de estrofa determinado.

A nivel musical estos números reflejan la capacidad descriptiva de Luis Sánchez Fernández, es decir, la habilidad con la que este era capaz no solo de imitar sonidos o de crear efectos, sino de ayudar mediante la música a transmitir emociones y sentimientos al público. No obstante, la música de este esquet valenciano va más allá del desempeño de una función dramática para convertirse, a nivel global, en un vector esencial del carácter

regionalista de este género escénico. Para ello, el compositor recurre a la utilización de la música tradicional valenciana o a la integración de los rasgos característicos de la música tradicional valenciana, presentando así al público un sonido propio e identitario. En los números musicales de *La purea del amor*, Sánchez es capaz de plasmar, sin citar directamente, las melodías de la música tradicional y folklórica valenciana. Para esto inserta, dentro de melodías elaboradas bajo la técnica compositiva de la música culta, elementos característicos de la música tradicional valenciana, que se integran a la vez con los tópicos musicales del nacionalismo español y con en el estilo descriptivo o programático del propio de Sánchez.

El «Cantable de Colau» se utiliza para presentar y describir al personaje. Se presenta a Colau como un zapatero un tanto patoso y bastante vago. Indirectamente el texto también describe a Carmela, la mujer del zapatero, de la que dice que es una de esas mujeres duras y de mecha corta. Sin embargo y pese a todo él es un hombre que sabe ser feliz.

Col. *(Pegant martellaes a una sabata, cantant.) Qui canta el seu mal espanta,*  
*y me sobra la rabó:*  
*en tot el día, señores,*  
*no he posat ni un tacó.*  
*¡A liró, a liró!*  
*no he posat ni un tacó.*

*La meua dóna, señores,*  
*es de Palha y foguechá,*  
*puesto qu'es molt raro el día*  
*que no me fasa un forat.*  
*¡Ay, ratat! ¡Ay, ratat!*  
*que no me fasa un forat.*

*(Per el cap)*  
*Qui canta el seu mal espanta,*  
*y me sobra la rabó;*  
*en tot el día, señores,*  
*no he posat ni un tacó.*  
*¡A liró, a liró!*  
*No he posat ni un tacó.*

*(Pegantse una martellá y tirant el martell).*

Este carácter alegre y desenfadado del personaje se ve reforzado por la estructura del texto —estribillo, estrofa, estribillo—. El estribillo empieza diciendo «*qui canta el seu mal espanta*», por tanto por mucho que en la estrofa se haga hincapié en que tiene una mujer complicada o que es siempre acaba lisiado cuando está trabajando, él siempre afronta sus problemas cantando. Luis Sánchez enfatiza esta división del texto con el discurso sonoro. Utiliza la misma melodía para los dos estribillos. En esta imita los golpes del martillo con un ritmo de tres por cuatro con el primer tiempo muy marcado. Estos golpes no los consigue con acentos, sino con el uso de toda la orquesta mientras que en el segundo y el tercer tiempo solo participan el violín el piano y el cantante.

50 **Tempo primo**

C. Clar.

Bom. Conc.

Plat.

Lir.

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Cb.

T.

Pno.

Qui can - ta, el seu mal es - pan - ta, y me so -

Imagen 2:Ejemplo1: Imitación de los martillazos del zapatero. Tutti orquestal en el primer tiempo (cc.50-55).

Por otro lado, la estrofa contrasta con el estribillo. El cantante presenta una melodía tranquila en la que por primera vez aparecen blancas y con notas repetidas. Este está doblado por el violín y la mano derecha del piano, mientras que el resto de instrumentos lo acompañan con notas largas. A parte, la percusión se mantiene en silencio a excepción del triángulo.

C. Clar.  
Bom. Conc.  
Tr.  
Lir.  
Tpt. Sib  
Tbn.  
Vln.  
Cb.  
T.  
Pno.

ño - res, es de Pa - lha y fo - gue - chá, pues-to qu'es molt

Imagen 3: Ejemplo2: Melodía contrastante en la estrofa (cc.32-38).

Cabe destacar que Sánchez es muy meticuloso con la descripción de la escena, de hecho enfatiza el momento en el que el zapatero se pisa el dedo con el martillo acompañando las expresiones: «¡Ay ratat! ¡Ay ratat!» con *glissandi* descendentes en la mano derecha del piano y notas rápidas ascendentes en el trombón. Además enfatiza el momento con el uso de una bocina.

Tpt. Sib  
Tbn.  
Vln.  
Cb.  
T.  
Pno.

co. A li - ró, A li - ró;

Imagen 4: Ejemplo 3: Uso de glissandi y figuraciones rápidas en el piano y el trombón (cc.23-25).

Por otro lado, en la «Plegaria de Irene» se describen los sentimientos de la protagonista. Esta refleja su tristeza y

preocupación mediante un cantable desgarrador. En él la muchacha implora a la Virgen de los Desamparados que perdone todos sus pecados y muestra su arrepentimiento acordándose de todos a los que ha ofendido y a los que hará daño cuando se enteren de su infidelidad.

Irene.

(*Dirichintse abon está la imache*)

*¡Mare meua, Mare meua,  
Verbe dels Desamparats!  
¡Perdonam la meua culpa,  
perdonam tots els pecats!  
En cuant mon para s'entere  
de lo que a mí m'ha pasat,  
de segur, no vullc pensaro,  
li costa una enfermetat.  
A la pobra de ma mare,  
que Deu la tinga en lo sél,  
li demane me perdone  
de tot el mal que yo he fet.  
A mon cbermá no l'ovlide;  
a les amigues tampoc.  
De tots, de tots s'enrecorda  
esta Irene, este cór.  
¡Mare meua, Mare meua,  
Mare dels Desamparats,  
perdonam si he sigut mala,  
perdonam els meus pecats!*

(*Deixanse caure en brazos de Calmela; entre ésta y Colau se l'amporten per la dreta*)

En este cantable también tiene la estructura de canción, sin embargo en este caso los estribillos se presentan al inicio y al final, desarrollándose entre ellos tres estrofas. También se utiliza la repetición del estribillo para hacer énfasis en el arrepentimiento de Irene, de hecho las exclamaciones y los ruegos de perdón están presentes en esta parte. En lo referente al discurso sonoro, Sánchez se vale de la repetición de motivos rítmicos y del uso de trémolos para así crear el ambiente de tensión y de arrepentimiento que requiere el texto. El inicio y el final de la plegaria – que coincide con los dos estribillos– se desarrollan a partir de un ritmo repetitivo y lento sobre corcheas y negras en el registro grave de la trompeta y del piano. Además, el compositor indica la lentitud y solemnidad de la música mediante la indicación de *tempo Andante religioso*. Con esto queda claro que desde el principio se trata de una oración y por tanto debe tener un ritmo pausado. Esto contrasta con la parte central de la pieza, donde Irene va nombrando a todos aquellos que va a decepcionar por su actitud. Sánchez crea tensión en esta parte de la plegaria –coincidente con las tres estrofas– a partir del uso de trémolos en el contrabajo y en la mano izquierda del piano. Por otro lado incrementa poco a poco el tempo y la intensidad. Cabe destacar que este es el único número de toda la obra que presenta una tonalidad menor –mi menor–, lo que podría indicar que el compositor utiliza una tonalidad menor para enfatizar más el carácter triste de la pieza.

La «Plegaria de Irene» está precedida por el «Recitado de la gitana». Estos números están dispuestos a modo de recitativo y aria operísticos, donde el recitativo hace avanzar la acción mientras que el aria se utiliza para la expresión de los sentimientos del personaje. Sin embargo, más que un recitativo este número es un *parlato* ya que, a diferencia de los recitativos de ópera, en este caso la voz no tiene ningún tipo de indicación melódica o rítmica, la actriz recita el texto de forma libre, mientras es acompañada por los instrumentos de la orquesta, de los cuales es la trompeta la que lleva la melodía. En el recitado la gitana le lee la mano a Irene y le dice que aunque se ha equivocado todo acabará arreglándose, además como mujer que ha vivido muchas penurias le pone como ejemplo su propia vida

para consolar a la joven.

*En er nombre de Dió te digo que esa crú que ties en la mano di se que ere mí güena, pero también mí desgrasiá; ma tú sigue tu camino, que toó te saldrá en bié. Otra crú veo aquí, la que indica un disgusto; tú noagas caso, porque ar fin vorverá a sé dichosa. La vía es así, güena mosa y hay que tomarla como viene. Si yo te contara la mía, de seguro morías de pena. Er Guadarquivir, la Girarda, la Torre del Oro, la Catedrá... lo que se ise toa Sevilla era mía; hasta er baú donde mi respetivo papás me trajeron de Prí, bordaito de oro y brillantes estaba, ¿lo oye? Pue ya lo vé. Tóo s'acabó por curpa de una mala mujé que isen que isen que dejaban de isír; lo siero e que a mi probesito pare lo engaño con su salamería y despué de evaporarle toa su fortuna, lo ejó como quien vé armitas del otro mundo. ¿Comprende agora, buana mosa, en qué posturita se quería este angelito der sielo que te ise la güenaventura? ¿Y aún te queja tú de tu amoríos? Cáyate, por Dió, y por tu Mare, y no seas envidiosa. Ayá bajo, en er puente, echaos en tierra, con lo pié descargo, casi desnío, están los sei churumbeles que ete cuerpoba echao ar mundo, eperando que le yeve un peasito de pan der que yo gano honrámente disiendo por abí lo que no sé y lo que me figuro er sabé. Mi Juan, mi probesito hombre, en presidio está pa veinte años por matá a un amigo que le robó un burriquito que era toa su felisiá. Mi pare, mi mare, mi tío... muerto están tóos; con que ya vé si tengo motivo pa basé una barbariá. Vaya; no te igo na, chiquiya; acuérdate de tó lo que t'ba dicho esta gitana y cuando me güervas a vé, si me tiés voluntá me dás otra limosna, si nó, que Dió te dé mucha salú y mucho churumbele si yegas a casarte con er que tu corasonsito pena. Adió corasonsito de oro! Adió Gobernaor!*

De este modo el recitativo hace que se conozca al personaje. Pone de manifiesto que nació en Sevilla y que por vicisitudes de la vida pasó de tenerlo todo a no tener nada. Anteriormente se ha hecho hincapié en el uso del lenguaje para imitar el acento andaluz en este recitado, lo cual se consigue acortando las palabras y sustituyendo la z por la s. Sánchez hace algo parecido con la música, dotándola de un claro contenido alhambrista. De este modo el compositor intenta describir a la mujer a partir de los sonidos y el estilo compositivo que algunos compositores de la época relacionaban con «lo andaluz» e incluso con «lo español».<sup>35</sup> Esta estética alhambrista, que Sánchez ya había utilizado en su obra *Ecos de la Alhambra*,<sup>36</sup> estrenada pocos años antes, se presenta desde varios flancos. Por un lado, el recitado entero está compuesto en el modo de *mi* transportado a *sol* –modo flamenco–, el cual es uno de los más utilizados para armonizar el cante flamenco.<sup>37</sup> Por otro lado, la llamada cadencia andaluza aparece repetidas veces en el transcurso del número. Sánchez también hace uso del ritmo de seguidilla –combinación del compás de tres por cuatro con el de seis por ocho– y de la segunda aumentada a lo largo de la pieza. Además, la fermata de trompeta, inspirada en el cante jondo y que también incluye en su final la cadencia andaluza y el intervalo de segunda aumentada, son claros iconos de la estética alhambrista.



Imagen 5: Ejemplo 4: Ritmo de seguidilla combinando el compás de 6/8 y el de 3/4 (cc.19-23).



Imagen 6: Ejemplo 5: Fermata de trompeta (cc.29-31).

<sup>35</sup> Llano, Samuel (2013). *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, Oxford, Oxford University Press, xv-xxii.

<sup>36</sup> Hernández, José Pascual. *Op. cit.*, 486.

<sup>37</sup> Castro, Guillermo (2012). «De playeras y seguidillas. La seguiriya y su legendario nacimiento», *Sinfonía Virtual*, 22:1-30.

El elemento programático de Luis Sánchez también es generador, en términos semióticos, de iconos de «lo gitano» o «lo andaluz». El compositor intenta imitar el punteado de una guitarra española mediante los pizzicatos de la cuerda y las intervenciones del piano y la trompeta. A esta descripción de «lo gitano» Sánchez también añade la referencia a la pandereta, la cual se interpreta tanto golpeada como con trémolo.

Imagen 7: Ejemplo 6: Imitación del punteado de la guitarra (cc.1-6).

Imagen 8: Ejemplo 7: Uso de la pandereta (cc.7-10).

El último de los números vocales de este esquet valenciano es el «Dúo de Irene y Nelet». En este la pareja explica que todo se ha arreglado, que Nelet perdona a Irene y que por tanto esta puede dejar ya de sufrir.

Nel. *¡No intentes fer tal cosa,  
Irene Meua!*  
Irene. *¿Pera qué vullc la vida,  
si no he de ser tena?*  
Nel. *Tú ja saps que t'adore y no t'olvide,  
encara que critiquen y de tú diguen  
que has segut una mala  
y una... infelis...  
no t'apures, Irene,  
serás pa mí.*  
Irene. *¿Es deveres tal cosa?*  
Nel. *Te dic que sí.*  
Irene. *Pues atén dos paranles  
que te vaig a dir:  
Si me vols d'eixa manera  
y enchamay m'has d'olvidar,*

te demane una sòls cosa  
 Si es que en mí t'has de casar,  
 ja saps qu'ha segut d'un altre,  
 ja saps lo que m'ha pasat;  
 y si tú feres tal cosa,  
 Nelet, Deu te hu premiará.  
 Per mon pare te hu demane,  
 també per el meu chermá,  
 per el meu honor; per estos  
 que sempre m'han amparat;  
 per ma mare, la pobreta  
 que allá en lo sèl estará  
 sense ducte malaintme  
 de tots els meus grans pecáts.  
 Nel. Yo sols tinc una paraula  
 qu'estic dispòst a cumplir  
 en tan pronte com ton pare  
 mos hacha donat el sí.

Pa mí tú eres una santa;  
 no te tinc ningún rencor.  
 Irene. ¡Moltes gracias, Nelet,  
 Nelet del meu cór!

Este número carece de una estructura clara, podría considerarse una balada en la que la estructura de la música se adapta totalmente al texto. Sin embargo si se pueden hacer dos secciones. Las dos primeras intervenciones de Nelet e Irene se interpretan a la vez que esta intenta cortarse las venas con una de las herramientas que el zapatero tiene sobre una mesa. En primera intervención de Nelet: «¡No intentes fer tal cosa, Irene Meua!» y la segunda de Irene: «¿Es deveres tal cosa?» Sánchez destaca el nerviosismo de la escena mediante la melodía de notas repetidas de los cantes a modo de recitativo y el acompañamiento orquestal a base de trémolos. Tras esto, el resto del número se desarrolla en un ritmo ternario y más lento que contrasta con las exclamaciones iniciales, de este modo el compositor narra la reconciliación de la pareja.

The image shows a musical score for the first intervention of Nelet. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "No in-ten-tes fer tal co-sa I-re-ne". The piano accompaniment features a tremolo effect in the left hand, marked with "ff".

Imagen 9: Ejemplo 8: Trémolos en el piano en la primera intervención de Nelet (cc.1-3).

No obstante, la música de *La purea del amor* va más allá del desempeño de una función dramaturgica para convertirse, a nivel global, en un vector esencial del carácter regionalista de este género escénico. Para ello el compositor recurre a la utilización de los rasgos característicos de la música tradicional valenciana presentando así al público valenciano un sonido propio e identitario. Luis Sánchez es capaz de plasmar, sin citar directamente, las melodías de la música tradicional y folklórica valenciana.



Título	Ámbito
Cantable de Colau	Tenor: re <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>
Plegaria de Irene	Soprano: re <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>
Dúo de Irene y Nelet	Soprano: mi <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub> – Tenor: re <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>

Tabla 3: Ámbito de las melodías vocales de los números musicales de *La purea del amor*.

Además, es constante la aparición de frases descendentes y el uso del segundo grado a modo de sensible superior que desemboca en la fundamental. Esto vuelven a ser rasgos musicales familiares al oído del público valenciano, ya que son elementos presentes en las melodías de gran parte de su repertorio tradicional.



Imagen 11: Ejemplo 10: II grado a modo de sensible descendente (cc.4-7).

Por último, cabe destacar el importante papel que los cantantes tienen para que la «esencia valenciana de estos cantables fuera todavía más perceptible por el público». Los actores de los que disponía el Teatro Regional carecían de formación musical académica. Eran cantantes prácticamente autodidactas que adquirían experiencia en bolos y en sus participaciones en teatros de aficionados. Sin embargo, la educación musical y vocal en estos actores podía considerarse un obstáculo para la interpretación del esquet valenciano. Lo que realmente se pretendía con la música de este género era ofrecer, mediante las técnicas compositivas de la música culta, una música que recordara o que tuviera la esencia de la música tradicional valenciana, y en esta idea no puede haber una voz educada que interprete las melodías con la técnica y la impostación proveniente de los conservatorios. Por tanto el objetivo era interpretar música compuesta por músicos de conservatorio pero que fuera interpretada a partir de lo que se llama *pathos* interpretativo mediterráneo:

Totes les cultures musicals tenen un *pathos* interpretatiu diferenciat, i aquest es manifesta de manera més evident en l'expressivitat vocal. En general, les característiques mediterrànies de la utilització de la veu solen ser: dramatisme, gestualitat de rostre, tensió vocal i veu «esforçada», absència d'impostació o emissió natural, varietat de matisos i articulacions (vibrats, portaments, glissandi, nasalitzacions, exclamacions i altres estratègies) [...] Aquests trets estan orientats a aconseguir la comunicació immediata i la implicació de l'oient en una acció on la musicalitat, la textualitat i l'escenificació interactuen per donar sentit a l'acte comunicatiu.<sup>41</sup>

Sobre lo anterior, hay un elemento en los textos de los números musicales de *La purea del amor* que podría deberse a la expresividad característica de la música tradicional y folklórica valenciana anteriormente explicada en el *pathos* mediterráneo. Los números presentan onomatopeyas y exclamaciones, todas ellas enfatizadas con la música de Sánchez, con los que, se podría entender, que el compositor busca la comunicación con el oyente.

<sup>41</sup> Reig, Jordi. Op. cit., 71.



Imagen 12: Ejemplo 11: Uso de exclamaciones (cc.44-46).

Todo esto evidencia que un cantante profesional, es decir, que tuviera una técnica vocal trabajada en un Conservatorio, dejaría de lado parte de estas características tan marcadas en las melodías mediterráneas, como por ejemplo la voz. Por tanto, Sanchez consiguió, mediante el uso y la combinación de los elementos musicales anteriores, que una música original pudiera llegar al público como música familiar.

## Conclusiones

Tras el análisis de *La purea del amor*, la aparición del esquet valenciano podría entenderse como un medio para alcanzar un fin. El esquet valenciano nació a partir de la unión de los intelectos de artistas, empresarios de teatro, periodistas y sobre todo de personas que formaban parte de los movimientos regionalista y blasquista de principios del siglo XX. Estos crearon un género que aglutinaba todas las artes: música, lengua, poesía, (también se generaron esquets valencianos en verso) comedia, pintura e incluso arquitectura (recordemos el valor que los decorados y los telones tenían en este género). Además alzaron el Teatro Regional como símbolo del regionalismo y de la cultura valenciana, en el cual músicos, escritores y artistas estrenaron en solo dos temporadas una cantidad ingente de obras con dos objetivos principales, hacer ver al público valenciano la importancia de proteger y cultivar sus tradiciones y denunciar las situaciones a las que se enfrentaba el pueblo valenciano en su día a día, todo ello bajo el tono irónico y jactancioso de la comedia valenciana representada en el sainete y el naturalismo heredado de Vicente Blasco Ibáñez.

De este modo, el esquet pasa a convertirse en un género donde la comunicación entre obra y público es esencial. Los autores de estos esquets no solo pretendían recrear la «identidad valenciana» en una obra que duraba menos de una hora, sino que también necesitaban que el público la encontrara. Buscaban una interacción profunda con el espectador, por tanto, la familiaridad del público con la música, la forma de utilizar la lengua valenciana y el modo de representar la vida valenciana en la escena era esencial para la transmisión del mensaje regionalista.

Por tanto, todo lo anterior convierte al esquet valenciano en un género importante dentro del patrimonio valenciano, el cual cayó en el olvido tras la Guerra Civil Española y que hoy se tiene la oportunidad de redescubrir e investigar. Queda todavía un largo camino para llegar a la comprensión total de estas obras, ya que la investigación de este esquet nos da una aproximación a lo que podría ser este género, pero la visión total de este todavía está por llegar.

---

## Bibliografía

Aparicio, Emilio (2014): *Madre de los Desamparados. Síntesis de la historia de la devoción valenciana a su patrona, año a año*. València, Archicofradía de la Virgen de los Desamparados.

- Archilés, Ferrán (2007): «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional», *Anuari Verdaguer*, 15: 483-519.
- Asensi, Miquel (1927): «Carácter de la música valenciana», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Lliteraria*, 14: 38.
- Blasco, Vicente [1894] (2015): *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza Editorial.
- Buil, Eduardo (1926): «Una nueva modalidad del teatro valenciano», *El Mercantil Valenciano. Diario político independiente, literario, comercial y de anuncios*, 8 de octubre, 4.
- Castro, Guillermo (2012): «De playeras y seguidillas. La seguriya y su legendario nacimiento», *Sinfonía Virtual*, 22:1-150.
- Carr, Raymond (2009). *España 1808-2008*, Madrid, Ariel Historia.
- Gayano Rafael (1926): «Noeticies teatrals», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Lliteraria*, 49: [17].
- \_\_\_\_\_ (1926): «Notisies Teatrals», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Lliteraria*, 53: [17].
- \_\_\_\_\_ (1926): «Notisies Teatrals», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Lliteraria*, 54: [17].
- \_\_\_\_\_ (1928): «Ricardo Rodríguez», *Teatro Valensiá. Revista Teatral Lliteraria*. 96: 2.
- Hernández, José Pascual (2010): *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Tesis doctoral, València, Universitat de València.
- Llano, Samuel (2013): *Whose Spain? Negotiating "Sepanish Musica" in Paris, 1908-1929*, Oxford, Oxford University Press.
- Nadal, Jordi (1987): «El desenvolupament de l'economia valenciana a la segona meitat del segle XIX: una via exclusivament agrària?», *Recerques. Història, Economia, Cultura*, 19: 84-115.
- Reig, Bravo (2010): *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*, València, Institut Valencià de la Música.
- Rodríguez, Ricardo (1928): «La purea del amor», *Teatro Valensiá. Revista Semanal Lliteraria*. 96: 1-14.
- Salinas, Jesús (2008): «Gitanos valencianos», *Gitanos*, 48: 48-52.
- Sanz, José Miguel (2009): *Miguel Asins Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis Doctoral, València, Universitat de València.

## Webgrafia

- Fundación Blasco Ibáñez: Blasco Político, <https://www.fundacionblascoibanez.com/blasco-politico> [consulta: 04 de marzo de 2019].
- Real Academia Española: Naturalismo, <https://dle.rae.es/?id=QH0Qeu7> [consulta: 3 de enero de 2019].

## Noelia Bojó Molina

noeliabojo@gmail.com

Formació acadèmica: Grau Superior en Música. Especialitat Musicologia (CSMV). Diplomatura en Magisteri Musical (UV). Màster universitari en Interpretació i Investigació Musical. Especialitat de Investigació Musical (VIU). Publicacions: Resenyes i articles divulgatius en *Notas de Paso. Revista Digital del CSMV*.

Formación académica: Grado Superior en Música. Especialidad Musicología (CSMV). Diplomatura en Magisterio Musical (UV). Master universitario en Interpretación e Investigación Musical. Especialidad de Investigación Musical (VIU). Publicaciones: Reseñas y artículos divulgativos en *Notas de Paso. Revista Digital del CSMV*.

Academic background: Superior Degree in Music. Speciality Musicology (CSMV). Diploma in Music Education (UV). Master's Degree in Music Performance and Research. Speciality of Musical Research (VIU). Publications: Reviews and articles in *Notas de Paso. Revista Digital del CSMV*.

## Cita recomanada

Bojó Molina, Noelia. 2019. “Regionalismo y blasquismo en la obra de Luis Sánchez Fernández y Ricardo Rodríguez: Una aproximación al esquet valenciano a partir de *La purea del amor o Els resultats del carnestoltes*”. *Quadrivium*,-*Revista Digital de Musicologia* 10 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].