

VESTUARIO PARA *EL TRIUNFO DE LAS GERMANÍAS*

Francisca Ferrer Gimeno
Universitat de València
Francisca.Ferrer@uv.es

RESUMEN: En enero de 1937 el gobierno de la República de España se encontraba en Valencia. La Guerra Civil estaba en un punto de inflexión y la moral de los defensores de la República descendía por momentos. El Ministro de Instrucción Pública encargó a los intelectuales: José Bergamín y Manuel Altolaguirre una pieza dramática. Después de varias vicisitudes, *El Triunfo de las Germanías* se estrenó en el teatro Principal, en enero de 1937 por la Compañía dramática experimental. En este artículo se analiza el documento inédito que se ha encontrado ahora y donde se describe el vestuario utilizado para su representación.

PALABRAS CLAVE: Guerra Civil Española, Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos (CEEP), Altolaguirre, Bergamín, vestuario, puesta en escena, Germanías.

ABSTRACT: In January 1937, the Government of the Republic of Spain went to Valencia. The Civil War was a turning point. The Minister for Education commissioned two intellectuals, José Manuel Bergamín and Altolaguirre a play to encourage people. The Triumph of the Germania was released in Valencia at the Teatro Principal in January 1937 by the Experimental Drama Company. This article discusses this unpublished document on the costumes used by the theater company.

KEY WORDS: The Civil War, Executive Committee of Public Entertainment, Altolaguirre, Bergamín, costume, performance, Germanías.

La ciudad de Valencia se manifestó a favor de la República desde el primer momento del alzamiento Nacional. Para evitar un vacío de poder, los partidos que integraban el Frente Popular se hicieron cargo del gobierno de la ciudad a través del Comité Ejecutivo Popular (CEP) que se mantendría en el poder hasta el traslado a Valencia del gobierno central. Al mismo tiempo que el CEP se creó el Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos (CEEP) bajo el control de los principales sindicatos teatrales: la CNT y UGT.¹ Este comité fue el responsable de requisar teatros y locales tanto públicos como privados además de controlar y programar todos los espectáculos con el fin de apoyar y

1. *El Mercantil Valenciano*: «El Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos», 22 de agosto de 1936, p. 2.

alentar la resistencia en la zona republicana. Fue el único comité de esta índole que se creó en toda España y que permaneció activo hasta casi el final de la Guerra Civil.²

Según la prensa, la ciudad vivía dentro de un ambiente eufórico de triunfo del gobierno legítimo de la República que hacía contar, a la población y a sus ocasionales visitantes, la pronta resolución del conflicto. Se vivía la seguridad de que el conflicto se encontraba lejano y que aquello era algo efímero; no obstante, esa sensación pareció tambalearse cuando el 13 de enero de 1937 se produjo el primer bombardeo, por mar, a la ciudad de Valencia. El saldo fue de siete muertos y quince heridos. Se aplicaron las primeras restricciones en los alimentos, combustibles, gas y electricidad.³ Sin embargo y aparentemente, los espectáculos no se vieron afectados salvo en la adopción, por parte del CEEP, de medidas restrictivas en los horarios de cierre de los locales.⁴ La actividad en los teatros valencianos continuaba, en cierta medida, beneficiada por el aumento de una población casual: refugiados, desplazados y visitantes que llenaban las calles y los locales de gente uniformada con pistolas y fusiles. Además, la estancia ocasional de más actores, autores e intelectuales replegados en Valencia propició situaciones que, de otra manera, habrían sido inauditas. A lo largo de los más de tres años de contienda y a pesar de los ataques, el ambiente festivo valenciano continuaría casi hasta el final.

El texto

El avance Nacional sobre Madrid, obligó al gobierno republicano a trasladarse a Valencia el 6 de noviembre de 1936 dejando al general Miaja como jefe de la Junta de Defensa. La autoridad gubernamental, en su nueva sede, continuó con sus divisas de administración y se priorizaron las directrices primordiales de la revolución social. La cultura y la educación eran las tareas pendientes que recayeron sobre el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Desde el 4 de septiembre de 1936 ocupó el cargo de ministro el comunista Jesús Hernández quien pocos días después de tomar posesión del cargo realizó en la prensa una declaración de intenciones sobre las tareas de su Ministerio:

Es necesario emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la Música, en el Teatro, en el Cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la Guerra Civil.⁵

Dentro de este plan se encontraban dos proyectos de obras de teatro: *Amor de madre* y *El moscardón de Toledo* que se anunciaron en el número 7 de la revista *El Mono azul*. Los encargados de su elaboración eran Bergamín y Altolaguirre, quienes pensaban escribir y estrenar dichos proyectos lo antes posible, pero, en realidad, nunca llegaron a hacerlo. No obstante, la urgencia de las circunstancias les forzó a llevar a cabo un nuevo proyecto que sí se consumó y que fue el drama titulado: *El Triunfo de las Germanías*, obra que se estrenó el 29 de enero de 1937, en el teatro Principal de Valencia, por la Compañía Dramática Experimental. El propio Altolaguirre en sus escritos posteriores opinaba sobre su elaboración y las influencias que le habían llevado a tomar ciertas pautas en su ejecución:

2. SIRERA, Josep Lluís (2002): «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama», en *Stichomythia*, número 0 [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>> (consultado 31 de marzo de 2009).

3. MAINAR I CABANES, Eladi (1998): De milicians a soldats: les columnes valencianes, en *La Guerra Civil espanyola (1936-1937)*. València, Universitat de València.

4. *Almanaque Las Provincias* (1940), p. 92.

5. *El Sol*, 13 de septiembre de 1936, en MARRAST, Robert (1978): *El teatro durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona, Institut del Teatre, p. 18.

Don Jacinto Benavente me aconsejó durante algunos de los ensayos. La obra fue escrita por mí en dos actos; pero Bergamín, sin duda con acierto, dijo que necesitaba el acto central. Suyas fueron las primeras escenas de dicho acto y la revisión total de la obra.⁶

El texto, que hasta el momento no se ha podido localizar, siempre ha despertado gran interés por tratarse de una pieza con un fin concreto y ha sido calificada como «teatro de circunstancias». Nos sería de gran ayuda encontrarlo para poder analizar la verdadera importancia del teatro propagandístico que se llevó a cabo bajo la presión política del momento pero nuestras búsquedas son aún infructuosas. Se ha especulado sobre donde se puede encontrar un ejemplar y hasta el momento sólo el estudioso de la obra de José Bergamín, Nigel Dennis, que tuvo la oportunidad de entrevistarle en París, apuntó la posibilidad de que el manuscrito estuviese en un remoto depósito de una biblioteca de Moscú.

Huelga decir que, a pesar de la repetida inclusión del título en las bibliografías de Altolaguirre, el texto, de *El triunfo de las Germanías* no se ha publicado nunca, y que, con toda probabilidad, se ha perdido para siempre. Si se localizara algún día, sería indudablemente un hallazgo de gran interés: primero, porque nos ofrecería un ejemplo típico del teatro de circunstancias de la guerra, compuesta además por dos destacados escritores de la época; y en segundo lugar porque nos proporcionaría otra adaptación de la *Numancia* de Cervantes que pudiéramos comparar con la escrita por Rafael Alberti en el mismo año.

Bergamín cree recordar que Teodoro Kelyin, profesor de castellano en la Universidad de Moscú y compañero de Alberti cuando éste estuvo en la Unión Soviética en 1932, se quedó con una copia del texto que manejaron los actores.⁷

En nuestra opinión, esta teoría sobre su destino en Moscú sería poco sostenible puesto que la visita que Alberti realizó a la capital soviética fue cinco años antes de la existencia del texto y tampoco se tiene constancia documental de que dicho profesor Kelyin visitase España durante la Guerra Civil. Por otra parte, existe la evidencia de que éste fue escrito *ex profeso* para ser representado en la ciudad de Valencia en 1937. Mientras no se encuentre algún ejemplar del texto todo comentario sobre su argumento no dejará de ser una mera especulación que sólo conseguirá ensombrecer la importancia de otros aspectos relevantes de la misma como son su puesta en escena. Por nuestra parte, creemos que sería más efectivo analizar otras facetas de la obra que aunque, sin el texto puedan esclarecer más datos sobre el mismo.

Sin duda alguna, lo primero que destacaría de este drama es su peculiar título que los autores decidieron asignarle haciendo referencia a la revuelta de las Germanías. Estos hechos históricos acaecidos en la ciudad de Valencia, a principios del siglo XVI, fueron consecuencia de los conflictos socioeconómicos entre los más de dos mil gremios que constituían la parte esencial de su vida económica y los nobles que gobernaban la ciudad. Entre los muchos factores que se podrían enumerar como los desencadenantes de la revuelta gremial los esenciales serían los graves problemas producidos por las pestes acontecidas en Valencia durante 1508. El temor al contagio provocó la huida de los gobernantes dando lugar a un vacío de poder de varios años. A su vez, la oligarquía dirigente que permaneció en el poder era corrupta y malversaba, en sus dispendios personales, la parte del capital que la monarquía asignaba para el gobierno de la ciudad. A todo ello se unió la escasez de trigo tras años de malas cosechas y que obligó a importarlo de Nápoles, hecho que

6. ALTOLAGUIRRE, Manuel (2006): *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*. Madrid, Visor Libros, p. 31.

7. DENNIS, Nigel (1978): «Apostillas sobre *El triunfo de las Germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín», en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol.: III, nº 1, otoño, pp. 87-89.

asimismo propició el aumento de corsarios turcos quienes asaltaban y robaban los cargamentos que se acercaban al puerto valenciano. Estos actos ayudaron a complicar más el abastecimiento de la ciudad y la situación de desamparo de la población iba en aumento. En septiembre de 1519 los gremios tomaron la decisión de actuar contra los ataques corsarios y fue el momento cuando líderes, como Joan Llorenç adquirieron relevancia con actos como la promoción de la vertebración institucional, así como la creación de la llamada *Junta dels Tretze*, órgano de máxima autoridad dirigente de los gremios independiente de la administración real y municipal. Entre los cambios más destacados se encontraba la elección de los miembros de la Junta había de ser anual y siempre debía tener: «un velluter, un peraire, un teixidor i un llaurador», es decir, los principales gremios que ese momento predominaban en la ciudad. Se ha especulado sobre el número trece de dicha junta que podría deberse a la confesada admiración de Llorenç hacia el régimen político veneciano aunque también sería posible su referencia bíblica a Jesucristo y sus doce apóstoles. Esta postura de rebeldía al estamento monárquico terminó por desembocar en guerras contra el virrey de Valencia, don Diego Hurtado de Mendoza⁸ como representante real en la ciudad. El principal objetivo de los agermanados era conseguir el control del gobierno municipal y del Consell de la ciudad. Joan Llorenç murió pronto pero los otros cabecillas de la revuelta como Joan Caro, Guillem Sorolla, Bertomeu Monfort y Vicent Peris siguieron sus ideales.

La revuelta fue sofocada con cierta rapidez por un ejército real organizado y preparado para batallar frente a un batallón gremial ocasional que tenía una paupérrima dirección militar y que además de una acusada falta de estrategias de sus dirigentes tenía el problema de la carencia de caballería entre sus tropas; si a ello se sumaban las continuas fricciones entre sus principales dirigentes y la pobreza de recursos que obligó a las tropas al saqueo para su sustento, se puede afirmar que todo jugaba en contra de los agermanados. El conflicto se dio por finalizado en marzo de 1522 al ser ajusticiado uno de sus principales dirigentes: Vicent Peris. Rápidamente fue restablecido el orden monárquico en la ciudad.⁹

La revuelta de las Germanías no fue un hecho aislado puesto que casi al mismo tiempo se produjeron los levantamientos de los comuneros en Castilla, quizá más divulgados y analizados que los sucesos valencianos; a su vez, en Alemania, también se sucedieron las rebeliones gremiales y nobiliarias contra el poder de Carlos V.

El final de este movimiento agermanado no fue muy halagüeño para los que lo iniciaron, sin embargo, los dramaturgos que retomaron dicho hecho histórico en 1937 aseveraron su sentimiento triunfalista en su obra, a pesar de la derrota histórica de las clases populares frente a las nobles. Las propias palabras de Manuel Altolaguirre, así lo ratificaban cuando la noche del estreno leyó en el escenario los fines con los que se había concebido la obra:

El motivo que nos indujo a escribir la obra fue alentar al pueblo que hoy lucha por conseguir el triunfo, sirviendo de emulación en el fragor del combate el recuerdo y la sangre vertida por los héroes de Castilla y Valencia.¹⁰

Los autores de *El triunfo de las Germanías* unieron en su obra la situación que se dio en Valencia durante el siglo XVI a la de los comuneros castellanos del mismo periodo que, si bien como se ha señalado, eran convergentes temporales en las revueltas, no tenían las mismas demandas. A pesar de todo, en las críticas publicadas en la prensa valenciana se destacó el acto llamado «Castilla» como

8. El 12 de abril de 1520 fue nombrado virrey por su gran prestigio militar y sus campañas en las guerras de Granada e Italia.

9. GARCIA CÀRCEL, Ricard (1981): *La revolta de les Germanies*. València, Institució Alfons el Magnànim.

10. *El Mercantil Valenciano*, 2 de febrero de 1937, en Josep Lluís Sirera Turó (1986): *El teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. València, Institució Alfons el Magnànim, p. 293.

uno de los más bellos de la obra y más similares a los momentos que se vivían en la España de 1937.

Este sentimiento triunfalista se contagió a todos los asistentes, al menos eso era lo que dejaba entrever la prensa poco después de su estreno.

La época aquella en que los abusos de los ricos, de la nobleza y el clero levantaron al pueblo valenciano en armas, tiene una semejanza exacta con la presente si se observan las características de los sucesos que entonces y ahora se desarrollaron. Hay una diferencia a nuestro favor: que nosotros venceremos, y el pueblo de las Germanías fue vencido, y sus jefes, los «Trece», y con ellos sus caudillos, fueron vencidos y asesinados unos, quemados y ahorcados otros.¹¹

La puesta en escena

Tras unos retrasos que se indicaron en la prensa, el estreno se verificó el 29 de enero de 1937 y estuvo en cartel hasta el día 13 de febrero del mismo año.

Representación de *El Triunfo de las Germanías*
en el Teatro Principal de Valencia
por la Compañía Dramática Experimental.
Doble sesión: 6'15 h. tarde y 10 h. noche.
Obra épica en 7 cuadros.
Butaca 1'50 pts.¹²

En los anuncios insertados en los periódicos del momento se destacó que su estreno se verificaba en el teatro más importante de la ciudad: el teatro Principal y la representación corría a cargo de una nueva *Compañía dramática experimental*, al parecer creada para dicho evento. En las posteriores crónicas enumeraban a los actores artífices del proyecto entre los que se contaba con Milagros Leal, Irene Barroso, Matilde Rodríguez, Francisco López Silva y Pablo Muñiz, entre otros.¹³ Pero no sólo el texto era lo primordial en el estreno sino que los decorados elaborados por el escultor Alberto se convirtieron en otro de los elementos que crearon expectación junto al texto.¹⁴

Nunca se había presentado en Valencia una obra teatral con decorados tan espléndidos. Fueron diseñados por Alberto, un escultor de gran talento que había iniciado su oficio en una panadería. Alberto, cuyos dibujos y esculturas tuvieron gran éxito en Madrid en los años 1934 y 1935, era un artesano hábil que, de un arte popular libre y sencillo, llegó a conseguir lo más depurado de la escultura abstracta española. Sin embargo, sus decorados fueron realistas. Grandes telones con toda la profundidad de los llanos y cielos de Castilla. Un atrevido mar que avanzaba en primer término hacia los espectadores, teniendo como fondo una corpórea fragata, llena de velámenes confusos. Una plaza de Burgos llena de rejas y cadenas. Otra plaza de Valencia llena de luz y de naranjos.¹⁵

11. Crónica firmada por Mascarilla, *El Mercantil Valenciano*, 30 de enero de 1937, p. 5.

12. El anuncio se insertó en todos los periódicos que se publicaban durante ese período y en todos aparecía con el mismo texto.

13. *ABC* (Madrid), 3 de febrero de 1937, p. 15.

14. SÁNCHEZ, Alberto (escultor): http://www.elecoherandiano.com/número_18/autores/alberto_sánchez.html, (Consultada el 3 de marzo de 2009).

15. ALTOLAGUIRRE, Manuel: *op., cit.*, p. 31.

Si siempre, por una parte, se ha señalado la importancia de un buen decorado y la brillantez de los telones para lograr el éxito de una obra en 1937, por otra, era fundamental el vestuario. Debe de tenerse en cuenta que se trataba de una compañía neófito, y además, para una obra como ésta, de corte histórico, requería un vestuario acorde con los personajes que conformaban el texto. Por ello recurrieron a la principal empresa valenciana suministradora de indumentaria, Vestuarios Insa, sita en la calle Baja, del popular barrio valenciano, El Carne.

Libro-inventario del Vestuario Insa (1936-1939)

Según consta en el libro registro de Vestuarios Insa, en la nota tomada en enero de 1937, y bajo el título *Las Germanías*, representada en el Teatro Principal, figuraba como responsable de la producción, la actriz Irene Barroso. A lo largo de cuatro páginas, desde el folio número 85 al 88 inclusive, Miguel Insa anotó y describió el vestuario que cada actor se llevaba de la empresa de manera que se incluía el nombre del personaje junto al del actor que lo iba a interpretar. Las piezas del vestuario eran detalladas por su material de elaboración, el color y su confección final.

El documento registra:

García Álvarez (Juan Lorenzo)

ARTESANO: zapatos color media blanca calzas¹⁶ y ropilla gris pañete correa y cuello blanco vuelto.

GASPAR: Camisa blanca calzas y montera negra, camisa blanca, faja encarnada, anguarina gris sin mangas otro tipo.

López Silva

ENCUBIERTO: botas tonelete medias calzas ropilla negro con cuello blanco, capa, montera y antifaz negro y cinturón correa con botones.

Muñiz (Bartolo)

ESCUDERO: sandalias encarnadas de señora malla gris calzas y mangas magenta colete miel pañete correa solideo azul paño.

CONFITERO: capa azul.

Pitarch (Guillen Sorolla)

ARTESANO RICO: botas grises, calzas y malla morada, trusa, ropilla morada en encarnado, boina negra cinturón correa.

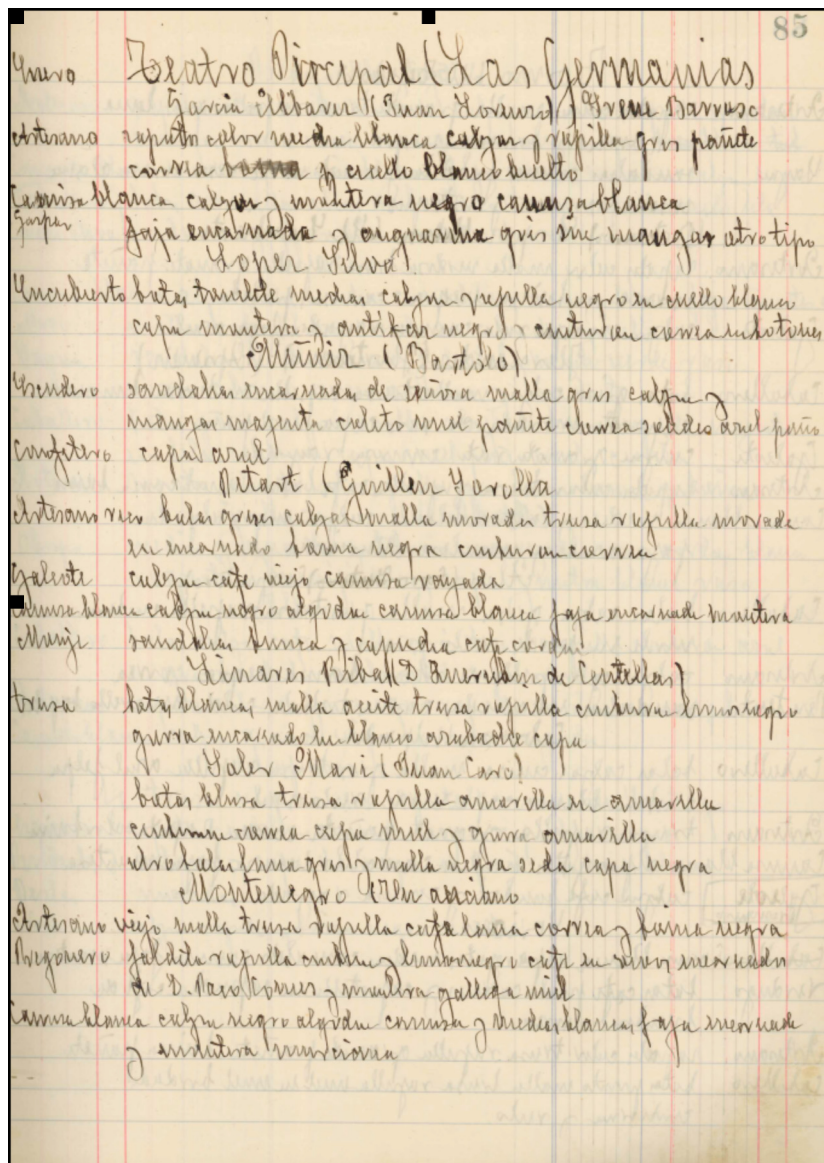
GALEOTE: calzas café viejo, camisa rayada. Camisa blanca, calzas negro algodón, camisa blanca, faja encarnada, montera.

MONJE: sandalias túnica y capucha café cordón.

Linares Ribas (Don Querubín de Centellas)

Trusa, botas blancas, malla aceite, trusa ropilla cinturón, limosnero negro gorra encarnada, en blanco azabache capa.

16. Una de las peculiaridades del inventario de la casa Vestuarios Insa es que siempre son denominadas en plural las calzas, además, muchas veces es reforzada dicha terminología con el término *malla* para determinar un color por lo que se puede deducir que el término hacía referencia a las hebras del hilo de confección de la calza; sin embargo, en otros apartados del inventario la palabra malla aparece sustituyendo al propio término calza como queriendo reflejar que se trataba de una prenda más elástica ya que a veces indicaba el material de confección que era, por regla general, lana. En el vestuario femenino de la obra no aparece esta pieza de vestuario.



Soler Mari (Juan Caro)

JUAN CARO: Botas, blusa, trusa, ropilla amarilla en amarilla, cinturón correa capa miel y gorra amarilla otra[s] botas lana gris y malla negra seda capa negra.

Montenegro (un anciano)

ARTESANO: viejo malla trusa ropilla café lana correa y boina negra.

PREGONERO: faldita ropilla cinturón y boina negra café en vivos morados de D. PACO COMES y montera gallega miel.

Camisa blanca, calzas negro algodón, camisa y medias blanca, faja morada y montera murciana.

Tormo (el tejedor)

ARTESANO: zapatos color malla granate trusa ropilla gris lana, correa y boina negra.

SAYÓN: sandalias correa faldita y manto verde vasco, coraza alama casco en cimera y estoque.

(Boticario) López Silva (Encubierto)

ARTESANO: zapatos color malla verdosa trusa ropilla granate pañete correa y boina negra camisa paleta.

GALEOTE: calzas vinagre roto camisa rayada, faja azul

Hernández (hortelano) (aprendiz)

CABALLERO: botas grises, calzas malla trusa ropilla cinturón limosnero, capucha morada de raso, capa miel paño.

GALEOTE: calzas granate roto, camisa rayada.

ARTESANO: zapatos color trusa ropilla café lana a miel correa boina, camisa blanca medias y camisa blanca, calzas negro algodón, faja azul y montera murciana.

Alós (carpintero)

CABALLERO: botas calzas grises, malla gris trusa ropilla montera verde, en verde roto rosa.

ARTESANO: calzas y ropilla verdosa, boina negra, correa.

PENITENTE: sandalias moradas correas tostada, colete amarillo bayeta.

Cebrián (un aprendiz)

CABALLERO: botas, calzas crema malla gris trusa ropilla azul felpa, cinturón blanco, capa verde roto azul.

ARTESANO: trusa ropilla granate pañete correa zapatos color boina, camisa blanca, alpargatas medias caramelo camisa faja montera.

GALEOTE PRISIONERO: calzas café [¿bombosí?]¹⁷ y camisa rayada.

Soriano

Camisa blanca alpargatas medias caramelo, camisa faja montera.

VERDUGO: botas café piel correas y capotillo en capucha café de [¿trumbosa?]¹⁸ correa.

ARTESANO: zapatos color trusa ropilla granate pañete boina pañete

CABALLERO: botas punta malla trusa ropilla miel en miel bordada cinturón y rulo.

Pelayo (un fugitivo)

ARTESANO: zapatos color malla morada, calzas moradas ropilla gris lana, mangas vies, correa boina negra camiseta blanca, mangas y camisa blanca faja azul y morada calza negra.

CABALLERO CONDE OLIVA: botas amarillas altas de bu[d]ana¹⁹ trusa ropilla roto tela cinturón y limosnero morado brocatel.

Llácer

Camisa blanca alpargatas medias camalets²⁰ y camisa blanca faja montera.

MIRÓ: mallas café blusa verde en capucha y collar.

SAYÓN: sandalias [calzas]²¹ mallas carne faldita y manto verde raso. Coraza alama casco con cimera y machete.

CABALLERO: botas grises calzas malla magenta trusa ropilla magenta, en tela cinturón, capa miel paño [rulo] correa.

ARTESANO: zapatos color trusa ropilla gris lana correa y boina.

17. Término no descifrado. Cabe la posibilidad de que sea alguna variante del color café.

18. Término no descifrado.

19. Cabe la posibilidad de que el señor Insa lo que intentaba especificar en el inventario era el material de las botas y se refiriese a la *butana* o *botana*.

20. Término escrito en valenciano. Según el diccionario Alcover-Moll: «Camalets: pantalons amples i curts tall del genio, que duien antigament tots els homes valencians i que encara ara duen alguns llauradors de la provincia de Castelló».

21. Creemos que se refiere a las calzas que lleva el disfraz puesto que en todos los vestuarios masculinos cuando anotaba la calza se refería a las mallas, es decir, las hebras de color que éstas llevaban.

Gallach (El abad)

OBISPO: medias guantes y túnica encarnada raso cordón blanco, roquete, manipulo y capa y mitra blanca raso.

Álvaro

CABALLERO: botas calzas café malla gris trusa ropilla cinturón azul en gris bordado, [rulo] azul capa verde.

ARTESANO: zapatos color calzas negro ropilla verdosa correa y boina, camiseta blanca, calzas granate viejo, camisa rayada.

Campesinos

4 trusas en capotillos cruces de Santiago.

Esqueletos: 8 zapatos, pantalones, camisetas, capas, capuchas negras.

Penitentes: 3 sotanas y capuchas negras de fraile cordones blancos perlas moradas.

NIÑO: calzas ropilla y boina negro de satén.

SEÑORAS

[MILAGROS] Leal (Laura)

ARTESANA RICA: falda y cuerpo azul raso en amarillo toca blanca tul todas [las prendas].

CABALLERO: hombre trusa mangas y colet²² cinturón gris lana en verde, camisa blanca, calzas en negro veludillo chambra²³ blanca faja azul montera.

Irene Barroso

ARTESANA: falda café tira negra camisa cuerpo verde terciopelo.

BEATA: falda cuerpo y medio pañuelo negro seda.

ESPAÑA: sandalias y bata blanca cordón y corona mural pero la vistió de negro.

Margarita

ARTESANA: falda café camisa y cuerpo café veludillo.

BEATA: y las damas beatas faldas cuerpos y mantos negros.

Virginia (artesana 1^a)

ARTESANA: falda café cuerpo negro, vivos azul cornisa.

María Elena (madre)

ARTESANA: falda granate pañete liso cuerpo café algodón camisa

BEATA

CASTELLANA: pobre falda café cuerpo negro, dos pañuelos negros en seda y lana

Ferran (una mujer)

ARTESANA: falda café camisa cuerpo café veludillo.

BEATA.

M. Rodríguez (Casilda)

ARTESANA RICA: falda raso salón trepa camisa cuerpo negro en azul.

Barroso, Meri (Doña Margarita)

DAMA RICA: traje morado brocatel galones azules velo blanco, chambra y gorguera.

ARTESANA BEATA: falda café pañete liso negro camisa cuerpo miel pañete.

22. La empresa Insa usaba la denominación de colet^o para una pieza hecha de piel, comúnmente de ante, con mangas o sin ellas, que cubría el cuerpo pero sólo ciñéndolo hasta la cinura y adornada con hebillas sobre el pecho. La definición de esta prenda nos la ha facilitado la propietaria actual de Vestuarios Insa, doña Carmen Ferres.

23. Vestidura corta, a modo de blusa con poco o ningún adorno que usan las mujeres sobre la camisa para estar cómodas por casa.

MONJA: túnica gris cordón blanco toca [...] pitet²⁵ blanca, sobretoca²⁶ negra.

PERSONAJES

Los personajes incluyen un total de dieciocho actores y siete actrices además de dieciséis figurantes distribuidos en cuatro campesinos, ocho esqueletos, tres penitentes y un niño. Los protagonistas eran los líderes de la revuelta de las Germanías, es decir, Juan Lorenzo (Joan Llorenç), Guillen Sorolla (Guillem Castellví alias Sorolla) Juan Caro (Joan Caro) y Bartolo (Bartomeu Monfort), además de «El Encubierto», personaje mítico de la revuelta y don Querubín de Centellas representante de la nobleza. Entre los personajes femeninos el que más destacaba era el alegórico de ESPAÑA interpretado por Irene Barroso.

Milagros Leal, en su papel de Laura, guerrera como una Juana de Arco; Irene y Mery Barroso, en sus respectivos papeles de ESPAÑA y doña Margarita; Matilde Rodríguez, en el de Casilda; Soler Marí, en el Juan Caro; López Silva, en EL ENCUBIERTO; Linares Rivas, en Don Querubín; Pitart [sic], en sus diversos papeles, y todos los demás intérpretes, impecables en la ejecución de sus personajes.²⁷

En el inventario se enumeran los siguientes personajes históricos, a los que los autores, en su versión dramática, castellanizaron sus nombres.

JUAN LORENZO, es decir, Joan Llorenç fue uno de los ideólogos de la revuelta, junto a Guillem Sorolla. Se encargó de exponer, por escrito al rey, las quejas que existían por la mala administración municipal, la arbitrariedad de la aplicación de la justicia y los abusos de la nobleza privilegiada. Este personaje se convirtió en un mito para las Germanías, sin embargo desapareció muy pronto con su prematura muerte por lo que el actor, García Álvarez, además interpretó otro personaje: Gaspar.

GUILLEN SOROLLA cuyo nombre real era Guillem Castellví fue más conocido por su alias: Sorolla. Era natural de Sant Mateu (Castellón de la Plana) y su oficio era el de *teixidor*. Junto a Llorenç fue uno de los principales cabecillas de las Germanías. Perteneció a la primera *Junta dels Tretze* y formó parte de varias de las embajadas que se desplazaron para contactar con el rey Carlos V con el fin de conseguir el soporte monárquico durante los primeros tiempos de la revuelta, sin embargo poco después se convirtió en el principal amotinador del pueblo contra el virrey al incumplir éste las promesas regias. Fue un hábil difusor de las Germanías en la comarca de la Plana. Su figura se oscureció después de las primeras refriegas, aunque volvería a popularizarse al ser nombrado alcalde de la población de Benaguacil (Valencia). Tuvo problemas por su arbitrariedad en el momento de aplicar la justicia. La buena fama que había tenido se vio ensombrecida por los cronistas de la época, pues tomaron partido en su contra, no obstante, su fuerte personalidad y convicción no debieron de dejar a nadie indiferente.

A juzgar por el inventario, este personaje iba vestido como un artesano rico que, a pesar de la importancia histórica del mismo, no debió de permanecer mucho tiempo en escena puesto que el actor Pitarch, que se encargó de su vestuario, se llevó el ropaje de dos personajes secundarios: un galeote y el de un monje.

24. Término no descifrado.

25. Pitet: escrito en valenciano. Se trata de un diminutivo para referirse a la pechera. En el diccionario Alcover-Moll: «pitet: Tros de tela que es posa penjat davant el pit, especialment d'un infant menut, per evitar que s'embruti amb el menjar, amb les batalles, etc. Peça de vestit que cobrés els pits».

26. Esta denominación que aparece en el inventario para indicar un velo o manto sobre la toca del personaje que va vestido con hábito de monja.

27. *El Pueblo*, 31 de enero de 1937, p. 3.

JUAN CARO, es decir, Joan Caro, fue el primer capitalista de las embajadas de los agermanados para contactar con el rey. Caro llegó a invertir hasta mil ducados en las mismas. Seguramente por su condición de acaudalado fue elegido para el cargo de racional lo que equivalía al contador mayor de la ciudad; este cargo lo asumió en pleno enfrentamiento bélico. Más tarde se convirtió en capitán del ejército del frente meridional agermanado donde tuvo grandes problemas que desembocaron en su forzada dimisión. Su cambio de posición y marcha atrás contrarrevolucionaria motivaría que el rey lo retuviese en su cargo de racional hasta que terminase el trienio normal de su mandato. A pesar de huir posteriormente a Simancas, también sufrió la represión que aplicó la reina doña Germana, regente que terminó con la insurrección agermanada.

En el inventario del vestuario de Caro destacan elementos como las botas y la capa como prueba de la nobleza del personaje. Lo representó el primer actor de la compañía: Salvador Soler Marí, y a juzgar por todos los detalles descritos de su ropaje debió de permanecer en escena en casi todos los actos de la obra, no obstante en las críticas publicadas no se recogen elogios a su interpretación.

BARTOMEU MONFORT, fue otro de los cabecillas de la revuelta. Este personaje no era miembro de ningún gremio aunque su relación con ellos se debió a su condición de doctor en leyes y a su actuación como abogado y consejero de los agermanados. Sirvió numerosas veces de intermediario entre las Germanías y los enviados reales. Monfort tenía un gran poder económico y más tarde fue uno de los que más pagaron en confiscaciones durante la represión sobre los amotinados. No se puede afirmar que fuese incluido dentro del texto de Bergamín y Altolaguirre, aunque cabe la posibilidad de que lo presentasen como el personaje de Bartolo, interpretado por el actor Múñiz; sin embargo, ponemos en duda que fuese así, pues dado que dicho diminutivo es más propio de personajes de carácter humorístico así como las prendas descritas en el inventario pertenecen a un escudero calzado con sandalias y prendas de inferior calidad que las que corresponderían a un letrado.

EL ENCUBIERTO. Según señala el historiador García Càrcel, los únicos datos fiables de la biografía de este misterioso y oscuro personaje se ciñen a que pronunció un discurso en la plaza de la Seu de Xàtiva el 21 de marzo de 1522 y su muerte que se verificó el 18 de mayo del mismo año en la población de Burjassot (Valencia).²⁸

Su aspecto físico descrito por los cronistas del momento era:

...hombre de mediano cuerpo, membrudo, con pocas barvas y roxas, el rostro delgado, los ojos zarcos, la nariz aguileña, las manos cortas, boca muy chiquita, las piernas corvadas, la edad de XXV años, hablava muy bien castellano y del palacio, vestia una bernia de marinero parda, capotin de sayal abierto a los lados calsones de lo mismo de marinero, bonete de castellano, una avarca de cuero de buey y otra de cuero de asno por calzado.²⁹

Este personaje de origen misterioso siempre ha animado diversas teorías sobre su linaje. En sus arengas, el propio encubierto afirmaba ser hijo de don Juan, es decir, nieto de los Reyes Católicos y víctima de la intriga de Felipe el Hermoso, el marido de doña Juana, su presunta tía junto al cardenal don Pedro González de Mendoza. La leyenda creada decía que cuando el príncipe murió, la princesa estaba preñada y parió un hijo. El destino del recién nacido fue encomendado al cardenal don Pedro González de Mendoza quien concertó, con la madre, que dijese que el hijo nacido era una niña y que había fallecido al poco de nacer. Esta artimaña sólo podía favorecer al archiduque don Felipe de Austria quien obtuvo el poder en ausencia de un heredero directo. El Encubierto justificaba su pasado argumentando que fue trasladado a Gibraltar donde lo crió una pastora. Sobre sus actividades se

28. GARCÍA CÀRCEL, Ricard: *op. cit.*, p.60.

29. Ricard García Càrcel insertó en su libro la descripción física del personaje realizada por el cronista M. de Viciano y que se publicó en la *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Edició Facsímil a càrrec de S. García Martínez. València, 1972-73.

decía que había servido en Orán a un mercader llamado Juan de Bilbao y que éste tenía mujer e hija con la que había tenido relaciones sentimentales lo que provocó la ira del mercader que le obligó a huir. Esta vertiente donjuanesca de la leyenda aún lo hacía más creíble para el pueblo llano y así se fue prolongando su mito con el paso del tiempo.

Esta idea romántica del personaje fue la inspiradora del drama titulado *El encubierto de Valencia*, escrito por Antonio García Gutiérrez en 1840³⁰ así como la novela romántica de Vicente Boix titulada *El encubierto de Valencia: novela original del siglo XIV*³¹, pocos años después tuvo una segunda parte, del mismo autor, bajo el título de: *El encubierto de Valencia. Segunda parte, Leyenda histórica del siglo XVI*.³²

Todas las ficciones difundidas sobre el encubierto encontraron el terreno abonado para tomarlo durante el momento de la revuelta agermanada como una figura mesiánica necesaria a la situación que se daba. El que se hizo pasar por El Encubierto vio impulsado su beneficio tras la muerte de Joan Llorenç pues la necesidad de reemplazar al líder perdido jugó a su favor. Tuvo casa en Xàtiva con criados, con guardia personal y gozó de un vestuario y posición noble llegando a ser reconocido hasta su muerte con el apelativo de «el rey Encubierto».

En el vestuario de la obra se nos presenta como un personaje que viste como un auténtico caballero, pero como distintivo usaba un antifaz. Todas las prendas son de color negro, de esta manera se acentuaba más su carácter misterioso. Debió de efectuar puntuales salidas a escena puesto que el actor encargado, López Silva, volvería a aparecer anotado en el inventario encargándose del vestuario de un artesano y también el de un galeote.

DON QUERUBÍN DE CENTELLAS y señor del Valle de Ayora, este personaje histórico fue más célebre por haber sido desposado con Lucrecia Borja cuando ésta aún era niña y con la que no consumaría el matrimonio, que por su propia personalidad de caballero de Carlos V. Según el inventario de Vestuarios Insa y la prensa, su papel fue representado por el actor Linares Ribas. Su indumentaria era la propia de un caballero, llevaba botas y capa además de un complemento como el limosnero, propio de una clase acomodada. También destaca el personaje de un obispo, interpretado por el actor Gallach, cuyo atuendo era el propio de una dignidad eclesiástica.³³

El propio Altolaguirre, en sus escritos, refrendaba esta hipótesis con el siguiente comentario:

Cuando don Querubín de Centellas, caballero de Carlos V, huyendo de los amotinados, buscó refugio en el lugar sagrado de una iglesia, la plaza valenciana se llenó de los agermanados insurrectos. Delante del decorado que representaba la puerta de la iglesia, pedían a gritos la cabeza de don Querubín.

El público de mi obra seguía con interés la escena, cuando de pronto, para calmar a los revolucionarios, se abrió la puerta de la iglesia y apareció en ella un actor vestido de obispo, con mitra y capa pluvial, sosteniendo en sus manos una custodia. De esa manera pensaba obtener el respeto para la vida del refugiado, y no solamente consiguió que dieran unos pasos atrás los manifestantes, sino que pude presenciar desde los bastidores cómo parte del público de la sala se levantaba y, arrodillándose, transformaba un acto republicano en una manifestación de fe católica.³⁴

30. GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio: *El encubierto de Valencia*. Drama en cinco actos y en verso. (Imprenta de Yenes, Madrid, 1840). Valencia, Librerías París-Valencia, 1979.

31. BOIX, Vicente (1852): *El encubierto de Valencia: novela original del siglo XIV*. Valencia, Imp. de José Rius.

32. Se publicó en 1859 por el mismo impresor.

33. El autor indicaba más detalles de la capa como que era una capa pluvial, sin embargo, en el vestuario sólo se hacía referencia a la textura del tejido y su color blanco.

34. ALTOLAGUIRRE, Manuel: *op. cit.*, pp. 31-2.

Aquí Altolaguirre reafirma la veracidad del inventario del Vestuario Insa. Por nuestra parte no deja de resultarnos curioso, en este vestuario, la mezcolanza entre artesanos, caballeros campesinos así como figuras castellanas, murcianas y gallegas, junto a un galeote, es decir, un condenado a galeras, o un sayón que en la Edad Media era un ministro de justicia y que tenía por principal oficio hacer las citaciones y ejecutar los embargos aunque también sería posible que se tratase de un verdugo encargado de ejecutar las penas a las que eran condenados los reos. Dado que no se ha podido localizar ninguna pauta sobre dicho personaje también debemos hacer referencia a que el término de sayón siempre se ha considerado como un símil de un hombre de aspecto feroz que intimida a sus semejantes. También con este término se hace referencia a un cofrade que va en las procesiones de Semana Santa vestido con una túnica larga o sayón por lo que el personaje sólo podría ser concretado con el texto.

No son muchos los personajes femeninos descritos pero entre ellos sobresale el simbólico llamado ESPAÑA que fue interpretado por la actriz Irene Barroso. Esta alegoría se encuentra completamente entroncada con la tragedia de Cervantes *El cerco de Numancia*, pues todas las referencias indican que los autores realizaron una fusión de dos de los personajes alegóricos de la obra cervantina: ESPAÑA Y LA FAMA. En las acotaciones del texto de Miguel de Cervantes donde se indica que el personaje de ESPAÑA estaba tocado con una corona mural, es decir, una corona formada por un cerco de muros almenados o murallas con torreones intercalados la cual era concedida al soldado más sobresaliente en la contienda; y LA FAMA aparecía vestida completamente de blanco. En *El triunfo de las Germanías* de Altolaguirre y Bergamín ESPAÑA, además de tocada con una corona mural, está vestida de blanco.

Todas las críticas consultadas coinciden en que algunas de las escenas eran retazos de la obra de Cervantes y con el análisis del inventario del vestuario así como los escritos del propio Altolaguirre creemos que es posible ratificarlo, prueba de ello sería que el personaje cervantino de la madre que clama con sus hijos en brazos, también tuvo cabida en *El triunfo de las Germanías*. La actriz María Elena de la que desconocemos su apellido, interpretó a una madre. El vestuario es el propio de una artesana, es decir, una falda granate de pañete liso y un cuerpo de color café que se completaba con una camisa de algodón. Altolaguirre lo confirmó en sus memorias con las siguientes aseveraciones:

Algunas de las escenas de la obra pertenecían a la tragedia clásica española de Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, y con razón el público supo distinguir la calidad de este pasaje, aplaudiendo al final de un acto. La escena representaba a una madre llevando a su hijo mayor de la mano y, en brazos, al pequeñito. Atravesaba el salón diciendo estos versos cervantinos:

¿Qué mamás triste criatura
No ves ya que a mi despecho
Sacas de mi flaco pecho
Por leche la sangre pura?
Lleva la carne a pedazos
Y procura de hartarte
Mis flojos cansados brazos.
¡Oh, guerra, maldita guerra!...³⁵

Cuando se produjo esta exclamación, el público inició los aplausos, que no debieron de ser del agrado del Ministro de Instrucción Pública, que estaba presente en el acto, puesto que al día siguiente, al hacer el comentario del estreno, me dijo amistosamente:

35. Estos versos son del Acto II, la Jornada III pero el último que no es cervantino sino del propio Altolaguirre.

—No comprendo cómo un poeta tan bueno como usted, haya podido escribir unos versos tan malos como los de ese segundo acto.

Y como ya tengo dicho, esos versos eran de Miguel de Cervantes.³⁶

Por último destacar que entre los personajes de damas ricas y artesanas, todas ellas bien ataviadas se realza el atuendo de caballero que la actriz Milagros Leal debió usar. Cabe la posibilidad de que en algún momento de la obra se vistiese de hombre por eso las críticas la compararon con Juana de Arco.³⁷ El personaje de doña Margarita, interpretado por Meri Barroso (actriz hermana de Irene Barroso), usaba prendas propias de la nobleza. La escena se completaba con personajes vestidos de penitentes con cruces de Santiago, religiosos y esqueletos, además de un niño, todos ellos vestidos de negro.

Conclusiones

El Triunfo de las Germanías nunca ha dejado de despertar el interés a pesar de que aún no se ha encontrado el texto y que en las crónicas y críticas, tanto del momento como las posteriores, se ha dejado siempre entrever que su redacción fue escrita de urgencia y por las circunstancias de la guerra. Todo a punta a que la pretensión del Ministerio de Instrucción Pública era la de infundir euforia colectiva con estos encargos dramáticos y sobre todo evitar el derrotismo del público asistente. La revuelta de las Germanías no tuvo un final halagüeño para los agermanados, pero Altolaguirre y Bergamín la tomaron como referente para infundir ánimo y vigor por lo que no podía ser derrotista. Con el inventario del vestuario tenemos más noticias sobre su representación y creemos que son tan esenciales como si se tratase del propio texto pues son varias las claves que nos aporta.

En primer lugar se puede afirmar que el encargo se realizó en los primeros días del mes de enero de 1937. El representante y responsable, a juzgar por el inventario, fue la actriz Irene Barroso pues ella destaca en la primera página del material donde el propietario de Vestuarios Insa solía anotar, al inicio del pedido, el nombre de la persona que se responsabilizaba.

Dado que Miguel Insa, a pesar de sus deficiencias de escritura, siempre completaba los títulos de los espectáculos a los que proporcionaba el vestuario, por ser su única forma de reconocer los pedidos, nos induce a pensar que la palabra «Triunfo» fue añadida a posteriori. Al parecer, cuando los actores acudieron a encargar el vestuario aún no estaba resuelto y sólo se anotó como referencia de la obra: Las Germanías.

Además, en nuestro análisis hemos contrastado los nombres de las críticas periodísticas con los que aparecen en el inventario y ya que todos son coincidentes ratifica la autenticidad del documento hallado. Hay que considerar que la importancia del material se multiplica porque nos detalla el vestuario, cada uno de los actores y los personajes que interpretan. Entre otras cosas destaca la mezcla de vestuario que da contrapartida a que los autores no se ciñeron sólo al hecho histórico de la revuelta de las Germanías en Valencia sino que también crearon paralelismos con los Comuneros de Castilla que, si bien, los motivos de sus revueltas no eran los mismos que movían a los agermanados fueron adyacentes en el tiempo y les creó vínculos de rebeldía contra el poder regio.

Como elemento más llamativo del vestuario estaría el que cada una de las prendas tenía un colorido vivo y propio de tal manera que todas juntas y exhibidas en el escenario harían más notorio el color blanco del personaje de ESPAÑA además, junto a ella estaban los disfraces negros de los esqueletos, las capas de los penitentes llenas de cruces de Santiago junto a la riqueza de los trajes de caballeros,

36. ALTOLAGUIRRE, Manuel: *op. cit.*, p. 32.

37. *El Pueblo*, 31 de enero de 1937, p. 3.

artesanos y eclesiásticos. La nota destacada sería el vestuario de Milagros Leal que incluía un traje de artesana y otro de caballero por lo que no dejaría de ser atractivo para el espectador el que una mujer se vistiese de hombre y realizase una arenga bélica para incitar a la lucha y la resistencia.

Respecto al paralelismo entre la obra de Miguel de Cervantes: *El cerco de Numancia* y el drama escrito por Altolaguirre y Bergamín queda patente que sí hubo relación entre ambas, puesto que el propio Manuel Altolaguirre hablaba de los versos que él utilizó en boca de un personaje como la desgarrada madre que se lamenta del hambre ratificado por la descripción del vestuario en este inventario.

Por último destaca la importancia de este texto se puede decir que se encuentra en proporción directa a la recepción que éste tuvo, ya que después de setenta y tres años, sigue vivo el interés por poder encontrarlo y poder desentrañar sus claves.

Bibliografía

- ALTOLAGUIRRE, Manuel (2006): *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*. Madrid, Visor Libros.
- ASTOR LANDETE, Marisa (1999): *Valencia en los siglos XIV y XV. Indumentaria e imagen*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- AZNAR SOLER, Manuel (2007): «M^a Teresa león y el teatro español durante la guerra», en *Stichomythia, revista de teatro contemporáneo*, n^o 5, [en línea] <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero5/maquetacion/aznar_soler.pdf>, pp. 39-54.
- BÁRCIA, Roque (1869): *Historia de las Germanías de Valencia y breve reseña del levantamiento republicano de 1869*, Madrid, Imp. De la viuda e hijos de M. Álvarez, 1870.
- BERNIS, Carmen (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I Las mujeres*. Madrid vol. I. Instituto diego Velázquez, CSIC.
- (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Madrid vol. II. Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- BOIX, Vicente (1852): *El encubierto de Valencia: novela original del siglo XIV*. Valencia, Imp. de José Rius.
- DENNIS, Nigel (1978): «Apostillas sobre *El triunfo de las Germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III. 1. Toronto, pp. 87-89.
- FERRER GIMENO, Francisca (2008): *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. Valencia, Universitat de València.
- GARCIA CÀCEL, Ricardo (1975): *Las Germanías de Valencia*, Barcelona. Ediciones Península.
- (1981): *La revolta de les Germanies*. València, Institució Alfons el Magnànim.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1840): *El encubierto de Valencia. Drama en cinco actos y en verso*. Madrid. Imprenta de Yenes: Librerías París-Valencia.
- GARCÍA VALDECASAS, Guillermo (1997): *El encubierto*. Valencia, Marí Montañana.
- MAINAR I CABANES, Eladi (1998): *De milicians a soldats: les columnes valencianes en la Guerra Civil espanyola (1936-1937)*. València, Universitat de València.
- MARANGES I PRAT, Isidra (1991): *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- MARRAST, Robert (1978): *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona, Institut del Teatre: Edicions 62.
- SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M^a Teresa (2001): *El teatro en el exilio de José Bergamín*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís (1986): *El teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. València, Institució Alfons el Magnànim,

- (2002): «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama» en *Stichomythia*, número 0 [en línea] <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Esticomitia/Numero0/indicecero/t4.htm>>
- (2007): «Un intento frustrado de teatro revolucionario: La Madre de Gorki en adaptación de Max Aub». *Stichomythia, revista de teatro contemporáneo*, n° 5, [en línea] <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero5/maquetacion/aznar_soler.pdf>, pp. 169-178.