

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valtelino-lombardos e Históricos

Los Amigos
Valle Inulan
Vilanova de Arxusa



FUNDACIÓN
VALLE INULAN

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa



Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

Joaquín del Valle-Inclán,
Manuel Alberca

Valle-Inclán en Madrid: 1895 - 1899

3

Rodolfo Cardona

El teatro de Valle-Inclán entre 1910 y 1913

39

Antonio Gago Rodó

"Teatralidad o teatralización" de Valle-Inclán versus
la institución del "teatro español": de *El embrujado* a *Luces de
bohemia* (1913 / 1932)

79

José María Paz Gago

Capacidad del español para la literatura:
teatro o novela. Una conferencia de Valle-Inclán en el Casino de
Madrid.

115

Victoria Martínez

Alejandro Sawa: el hombre que se
convirtió en Max Estrella

127

José María Leal Bóveda

Os muíños e o ciclo do pan na obra de
Valle (1ª parte)

153

Joaquín del Valle-Inclán

1. Josefina Blanco, ¿traductora?
2. De la vida interior de Valle-Inclán

193

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com

Número 25. Decembro 2012

Ramón Martínez Paz
Xosé Lois Vila Fariña

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luís Menéndez Villalva

Secretaría de redacción, xestión e
administración

Esperanza Rosales

Diseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Impiime

Imprenta Deputación de
Pontevedra

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia
sobre orixinais recibidos e non solicitados.
A responsabilidade das opinións vertidas
pertence exclusivamente ós autores, o mesmo
que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo
sobre eles calquera acción xudicial no caso de
producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CEDRO

La Editorial, a los efectos previstos en el
artículo 32.1 párrafo segundo del vigente
TRLRPI, se opone expresamente a que cualquiera
de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella
sean utilizadas para la realización de resúmenes
de prensa. Cualquier acto de explotación de la
totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante*
precisará de la oportuna autorización que será
concedida por CEDRO mediante licencia dentro
de los límites establecidos en ella.

 Cuadrante. Revista de Estudios
Valleinclanianos e Históricos,
nº 25, diciembre 2012.
Rodolfo Cardona, *El teatro de
Valle-Inclán entre 1910 y 1913*.
Pp 39-77.



El teatro de Valle-Inclán entre 1910 y 1913

Rodolfo Cardona
Catedrático emérito de la Universidad de Boston

I. Valle-Inclán padre: *La cabeza del dragón*

Es interesante empezar citando al propio don Ramón sobre las cinco obras escritas entre 1910 y 1913:

Las gentes se empeñan en creer que algunas de mis obras son teatrales como *La Marquesa Rosalinda*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *El embrujado*... No, no son teatro... Sí lo es *La cabeza del dragón*, pero la escribí para un teatro infantil. (Madrid, 339-40)

Esto, a pesar de que cuatro de las cinco obras fueron representadas poco después de ser escritas, como nos recuerda Sumner Greenfield en su *Anatomía de un teatro problemático* (27). Esta ambivalencia de parte de don Ramón es desconcertante y sólo podemos achacarla a su prurito por *épater le bourgeois*. Además, después de su matrimonio con la actriz Josefina Blanco, como se puede ver en Jesús Rubio Jiménez y Deaño Gamallo (*Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: El pedestal de los sueños*, Zaragoza, 2011), y el inmediato nacimiento de la primera hija, el creciente papel de la esposa en la obra

de Valle-Inclán se incrementa en relación contraria con la vida profesional de ésta. Es, entonces, muy probable que la presencia en el hogar Valle-Inclán de esta primera hija, ahora de dos años de edad, a quien hay que entretener y contar cuentos, haya inspirado en el padre la idea de escribir su “farsa infantil” *La cabeza del dragón*. Como ha demostrado convincentemente Emma Susana Speratti-Piñero, casi todos los elementos de esta “farsa” vienen de los cuentos de los Hermanos Grimm (en Zahareas, *Appraisal*, 374-385), cuentos que para estas fechas estaría leyendo a su primera hija.

Como siempre sucede en estos casos —*Alicia en el país de las maravillas* es un caso típico— se compone una obra de doble filo o, mejor dicho, en dos planos: el de entretenimiento y diversión, y el de intención satírica que va más allá de lo puramente fantasioso. Así sucede en esta obra donde Valle-Inclán utiliza por primera vez el humor con intención de satirizar instituciones políticas y sociales de la España de su tiempo. El humor que había aparecido en obras anteriores era de una naturaleza enteramente popular y sin intención satírica, como son esos pasajes en que aparece Electus, el ciego de Gondar, en *El Marqués de Bradomín* y en las *Comedias bárbaras* con las gracias del bufón Don Galán. Todo ello es de índole picaresco-popular y tiene más relación con el humor tradicional español que encontramos en pasajes de *La Celestina* y de *El libro de buen amor*, que con la más refinada e intelectual sátira que encontramos por primera vez en esta “farsa infantil”.

Los elementos que aparecen en esta obra por vez primera son el humor satírico y paródico y la tendencia hacia la deformación física con toques grotescos y fantochescos. A causa de la utilización de estas invenciones estéticas la profesora Speratti-Piñero ha calificado esta obra de “pre-esperpento”. No creo yo que llegue a tanto pues su aplicación no es sistemática y su intención no es exclusivamente satírica. El elemento de humor satírico y paródico, así como el de la utilización de lo grotesco, es normal en toda obra de ese tipo concebida en dos niveles simultáneos: el de la fábula de entretenimiento infantil y el irónico que está dirigido al público adulto. Es el mismo caso, como se apuntó más arriba, de *Alicia en el país de las maravillas*, obra concebida también como entretenimiento de niños y diversión de adultos. Es cierto que en *La cabeza del dragón* demuestra Valle-Inclán, por primera vez, tener disposición para la sátira, la parodia, la distorsión grotesca y otros elementos que, poco a poco, irá refinando y que culminarán eventualmente en la creación del *esperpento*. Sólo así admitimos la posibilidad de considerar esta “farsa infantil” como pre-esperpento.

Desde la primera acotación encontramos la utilización de estos dos niveles mencionados: el que despierta la fantasía infantil y el que sugiere la sátira al público adulto

La cabeza del dragón,
revista *Comedias y*
Comediantes, 15 de
marzo de 1910.

Solo para niños.
La cabeza del Dragón - Comedia de D. Ramón.



I
La escena primera es un bello juego de entres



II
Le entrega el duende un anillo para cualquier apurillo



III
El principe y el bufón platican en un meson



IV
El principe Verdemar sale en traje de malar



V
Y con una pescuecera se deshace de la fierro



VI
Tras el duende a la infantina zapatos de purpurina



VII
La cabeza del dragon traen al rey Ricómiron



VIII
Suena el principe sin mengua da a su magestad la lengua



IX
Y colorin colorado a los dos los han casado

Tres príncipes donceles juegan a la pelota en el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando: Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños. Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del Rey. ¡Alabemos a Dios! (O. C. 761, énfasis mío)

Inmediatamente se entra en la sátira de los ministros y sabios:

El Príncipe Pompón: —...El aire, el humo y el vacío son los tres elementos en que viven más a gusto los sabios.

El Príncipe Ajonjolí: —¡Bien dice el Príncipe Pompón! ¡No vemos al Primer Ministro del Rey nuestro padre? ¡Unos dicen que tiene la cabeza llena de humo! ¡Otros, que de aire! ¡Y otros, que vacía! (761, énfasis mío)

Estos son ejemplos de lo que se puede denominar “ironía inocente”, que es cuando un personaje ironiza sin intención de hacerlo, un tipo muy corriente de ironía en la literatura infantil escrita para un público mixto. Y continúa este mismo tipo de ironía en este diálogo a expensas del Primer Ministro y del mismo Rey.

Cuando aparece el Duende que les ofrece devolver la pelota que ha saltado dentro de la torre donde le tienen encerrado, se expande esta sátira irónica al no cumplir el príncipe Pompón su “palabra de Rey”, que ha dado al Duende, de libertarle. Cuando el príncipe Ajonjolí le ofrece al Duende su “palabra de Rey” este no se la acepta y le pide “palabra de hombre de bien” lo cual ofende mucho al príncipe.

En el siguiente ejemplo el Bufón extiende la sátira irónica:

El Bufón: [...] Los bufones somos buenos para la gente holgazana y sin penas. Yo lo aprendí pronto, y solo después de los banquetes dije donaires en el palacio del Rey Micomicón.¹ Si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Sólo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda, porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España. (770)

¹ En esta obra, por primera vez, incorpora Valle-Inclán un elemento cervantino en el nombre de este Rey. Más tarde, en *La enamorada del Rey*, se multiplicarán estas alusiones cervantinas. En *La cabeza...* tenemos el reino de Micomicón y el General Fierabrás.

Aquí no sólo hay sátira intencionada sino que también está dirigida específicamente a España. En cambio, la sátira del Ciego, que es aun más dura, está menos particularizada a España y se relaciona más bien con esa queja universal de lo mal que tratan los monarcas a los intelectuales –queja que ya había aparecido en uno de los cuentos de *Azul* de Rubén Darío:

El Ciego.—[...] Los reyes no pagan nunca a quien les sirve. Encomiendan a los cortesanos esas miserias, y los cortesanos las encomiendan a los lacayos, y los lacayos, cuando llegan a cobrar, salen con un palo levantado. (772)

Hay una nota de amargura en este humor que, unas líneas más tarde, se con-

vertirá en humor negro:

El Príncipe Verdemar. --Se despuebla el reino de Micomicón. Por todos los caminos hallé gente que acudía a esperar ese navío [el que va a las Indias]. Sólo quedarán aquí los viejos y los inútiles.

El Bufón. --¡Los viejos, los inútiles! ¿Qué locuras estás diciendo? En otro tiempo algunos hubo, pero ahora se ha dado una ley para que los automóviles los aplasten en las carreteras. ¿De qué sirve un viejo de cien años? ¿De qué sirve una vieja gorda? ¿Y los tullidos que se arrastran como tortugas? (770)

Algunos años más tarde se escribirán, con gran humor negro, la “tragedia” de estos viejos inútiles relegados a vivir en tachos de basura (Ionesco) o a que “[...] el gremio de los mendigos, que tanto venían jorobando a nuestros dolariantes turistas [...]” sean extirpados “por fabricado decreto” (Ruibal, 25).

En *La cabeza del dragón* Valle-Inclán utiliza por primera vez el tipo de *miles gloriosus* en el Bravo Espandián e ingenia, con la “comedia” del trueque de trajes ideada por el Bufón, el escape del Príncipe Verdemar de la venta para no caer en manos del Bravo y sus hombres. Espandián, al escuchar el pregón del poderoso Rey Micomicón, quien ofrece la mano de su hija y la mitad de su reino de dote a quien mate al dragón que acosa su reino, exclama al final de la segunda escena: “He ahí una empresa digna de mi brazo”. Y en una frase que anticipa la actitud de Simeón Julepe en *La rosa de papel*, le dice a su coima: “Geroma, tendré que repudiarte” (779).

La parodia humorística de los cuentos de hadas aparece ya en la escena cuarta en la que la Infantina es llevada al bosque por el Maestro de Ceremonias y su dama de compañía, la Duquesa, para ser entregada al Dragón en la Fuente de los Enanos. La observación puntillosa del protocolo, en circunstancias como las que se describen, es fuente de humor. Los últimos toques, ya con características grotescas de distorsión, los da la figura del General Fierabrás “[...]un viejo perlático, con el pecho cubierto de cruces y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración, como una gárgola” (796). Resulta que su nombre, que denotaría grandes victorias guerreras, es un apodo de su mujer por el mal genio que gasta en casa, y sus medallas y entorchados los ha obtenido combatiendo “la filoxera”.

La sátira y la parodia aparecen combinadas con escenas de amor en las que, sin embargo, siempre hay un doble filo irónico, arma que Valle-Inclán utiliza aquí en contra de casi todas las instituciones, tipos y costumbres que aparecen en la “farsa”. Lo interesante de *La cabeza del dragón* desde el punto de vista estético, es la combinación de elementos dispares que, con gran habilidad, baraja para crear un producto que es completamente distinto de sus obras dramáticas anteriores.

Hay todavía ecos de Darío y de tópicos modernistas, como los “*cisnes unánimes*” en el lago rodeado de jardines “*con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola dos pavos reales*” y en el que el Príncipe Verdemar arrodillado ante la Infantina, recuerda “*a un bufón de Watteau*”. (Todos estos tópicos modernistas aparecen concentrados en la escena tercera, 780) Hay, contrastando con este delicado modernismo, gestos que, como la profesora Speratti-Piñero apuntó, recuerdan “los gestos melodramáticos de los actores del cine mudo”. Así, por ejemplo, cuando entra Espandián a reclamar su recompensa ante el Rey Micomicón, “*bajo el ala del chapeo, uno de sus ojos asesta terribles miradas*” (793); y su coima, Geroma, que llega al árbol donde han atado a Espandián después de que se le ha expuesto como impostor, al acercársele “*suspira y pone los ojos en blanco*” (799).

En la segunda escena tenemos secuencias que denotan una aplicación, consciente por parte de Valle-Inclán, de los *gags* que se ven en las primeras películas cómicas de Sennet —algunas protagonizadas por Charlot:

Remedando los modos de la Corte, el Bufón ofrece una silla a la Señora Geroma. Espandián alarga su terrible brazo y la toma para sí, afirmándola en el suelo con un golpe que casi la esportilla y mirando en torno, retador. Cuando va a sentarse, el Príncipe Verdemar le derriba la silla. Da una costalada el matante y se levanta poniendo mano al espadón. (773, énfasis mío)

O, más tarde, en la misma escena:

Espandián, tras apurar el vaso de un solo trago, arrebatada a la coima el plato lleno de cordero y pringue. La Señora Geroma, saca las uñas, arañándole la cara y el rufián, puesto en pie, le escacharra el plato en mitad de la cabeza. (774, énfasis mío)

Mientras tanto, muertos de miedo por la lucha que se ha iniciado entre Espandián y el Príncipe,

La maritornes bate los dientes apretando los ojos [...] y el Bufón, como un perlático, hace sonar sus mil cascabeles (776).

Vemos, pues, como en esta “farsa infantil” Valle-Inclán, además de continuar su invención estructural empleada anteriormente en las *Comedias bárbaras* —la utilización de escenas superpuestas de las que hay seis en esta obra— maneja una cantidad de nuevos elementos que transforman su estética en algo muy distinto a sus obras anteriores. Volverá a ellos en sus otras dos farsas, en las



que acentúa el uso de lo grotesco, después de una pausa en la que aparecen dos obras en las que Valle-Inclán explora distintos derroteros dramáticos: *Cuento de abril* y *Voces de gesta*.

II. Valle-Inclán, autor estrenado: de *Cuento de abril* a *La marquesa Rosalinda*

Como *Cuento de abril* se estrenó sólo catorce días después de *La cabeza del dragón*, es probable que la redacción de ambas obras sea de la misma época, 1910-1912. Marca definitivamente una época experimental en el teatro de Valle-Inclán, pero dentro de ciertas normas “aceptables” para las compañías y empresas de teatro, posiblemente por consejo de Josefina Blanco. Se diría que son producto de la transigencia entre la imaginación creativa de don Ramón, que le lleva a concebir un teatro —como en el caso de las *Comedias bárbaras*— que estaba lejos de lo que entonces se montaba en España y que, incluso en el contexto europeo, podría denominarse de vanguardia, y del conocimiento práctico de su esposa, quien, como actriz, desearía ver triunfar a su marido en la escena española. Si bien este período de experimentación dramática produjo resultados positivos y logró, por lo menos, que se estrenaran sus obras, no fue sino hasta que Valle-Inclán abandonó la idea de “estrenar” cuando empezó a producir sus obras geniales que son las que le han procurado un lugar imperecedero en la historia del teatro moderno.

Cuento de abril:
Escenas rimadas en una manera extravagante, representa

Matilde Moreno y Manuel González en *Cuento de Abril*, revista *El Teatro* n° 24, 27 de marzo de 1910. Compañía Matilde Moreno y García Ortega. Teatro de la Comedia de Madrid (Archivo ADE)



uno de esos experimentos. Es la primera vez que Valle-Inclán se aventura en el difícilísimo terreno del teatro poético. Juan Antonio Hormigón ha escrito, no sin razón, que “sólo en *Cuento de abril* hace Valle, «arte por el arte»” (1972, 39). Algunos críticos han querido ver ecos “noventayochistas” en el contraste que establece entre dos culturas, la provenzal y la castellana.² Yo no veo tales ecos en esta obra. Creo que se trata de una preferencia estética de Valle-Inclán muy

² Sumner Greenfield, “*Cuento de abril*: Literary Reminiscences and Commonplaces” in Zahareas, *Appraisal...*, 353-360 y en su obra *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, 111-113.

acorde, además, con el modo modernista que utiliza en esta comedia. En *Cuento de abril* la Princesa de Imberal prefiere el amor gentil del trovador Pedro de Vidal por estar más acorde con su “universo sonriente, gaya ciencia [...] madrigal y rondel” (Guerrero Zamora, 166) y reprueba la violencia y el despotismo del Infante de Castilla para quien todo es “ascetismo, sequedad, celoso recato” (Íbid). Esta preferencia estética y cultural la encontraremos en la obra posterior de Valle-Inclán expresada en términos más precisos y de un modo más categórico (en el “Prólogo” de *Los cuernos de Don Friolera*, por ejemplo). En *Cuento de abril*, si bien la Princesa de Imberal expresa su preferencia con un acto positivo, un beso al trovador (provocando la reacción del Infante quien exclama “¡Tal no hiciera en mi tierra una mujer errada!” (198), la preferencia del propio Valle-Inclán es más ambigua. Tiene razón Guerrero Zamora al decir que

“[...] en la escala de la valoración estética, lo bronco y lo lírico marcan, en el autor, los extremos positivo y negativo, respectivamente, que a su vez se caracterizan según su xenofilia o su casticismo integral. Y el sentimiento de *Cuento de abril* oscila visiblemente entre hacerse prosélito del Infante adulto o trovero de la Infanta florida, dramatizándose así esa ambivalencia típica de Valle [...]” (Íbid).

En cuanto a su modalidad, totalmente modernista, sólo basta mirar el “Preludio” en el que Valle-Inclán claramente nos da la clave lírica de su obra:

*La divina puerta dorada
del jardín azul del ensueño
os abre mi vara encantada
por deciros un cuento abrileno.*

Bajo un velo de abejas de oro
las gentiles rosas de Francia,
al jardín azul y sonoro,
dan el tesoro de su fragancia.

¡Oh, la fragancia de la risa,
fragante escala musical,
que al alma leve de la brisa
le brinda su verso de coral!

*Fragancia galante y antigua
de los jardines provenzales,
florida cuna que atestigua
la alta estirpe de los madrigales.*

Cuento de gaya poesía
más elegante que un minué.
rosa de la galantería,
que os brindo en lírico buqué.

(159-160, énfasis mío para mostrar los ecos claramente modernistas de estirpe rubendariana.)

Es interesante notar que esta es la primera obra dramática en la que Valle-Inclán utiliza un "Preludio" que si bien no está asignado a ningún personaje específico, es obvio que debe incluirse en la representación como una especie de "palabras liminares" del autor. Lleva, además, una descripción de la "Decoración". Marca este "Preludio", hasta este momento, la acotación más "literaria" en la que se destacan unos pocos elementos escenográficos que, posiblemente, indican el principio de la trayectoria hacia una decoración sintética: "*Jardín con cipreses, rosas —sombras de mujeres evocadas por estas flores— fuentes*"(158). Ambiente melancólico y romántico ("*tristeza antigua de los jardines propicios al amor*", 158) que se aproxima al de *El Marqués de Bradomín* y se aleja, al polo opuesto, de las *Comedias bárbaras*. El decorado, sin embargo, está más estilizado y es más modernista que el que habíamos encontrado en *El Marqués*. Todo aquí es reminiscente del *Daño de Prosas profanas*.

Valle-Inclán utiliza, también por primera vez, un simbolismo transparente que está recalado por efectos de luz y de sonido. Por ejemplo, el gentil jardín provenzal tan cuidadosamente descrito desde el comienzo, cambia súbitamente con la llegada del Infante. Visualmente, así como con los sonidos que acompañan a la acción, entramos en el rudo ambiente guerrero de los antiguos romances castellanos. Sólo al retirarse el Infante con sus huestes, vuelven los sonidos gentiles y recobra



**María Guerrero como Ginebra en
Voces de gesta, revista *Nuevo
Mundo*, 4 de abril de 1912.**

el ambiente su prístina delicadeza.

Nos presenta Valle-Inclán, de forma clara, el poder de la poesía sobre el de la gesta. La palabra poética mueve hasta el rudo corazón del Infante, sólo que este es incapaz de salir de su caparazón de rígidos prejuicios —de honra, de situación social, etc.— caparazón simbolizado o, mejor dicho, visualmente representado, por su coraza y las ropas que lleva. La desnudez del trovador, por otro lado, expresa la medida de su inocencia y de su candor. Sólo esta inocencia, más su imaginación poética, son capaces de vencer los obstáculos que se interponen entre él y la princesa. El tema pudo haber servido para uno de los cuentos de Rubén Darío en su libro *Azul*. Hay toques bastante brutales dentro del ambiente suave y armonioso, toques que nos revelan la mano del Valle-Inclán de las *Comedias bárbaras*. Estos toques de barbarie son indispensables al tema pues presentan el espíritu rudo y sangriento del Infante de Castilla y de sus huestes. En la ambigua actitud de don Ramón, apuntada por Guerrero Zamora, ante estos dos extremos de visión del mundo, podemos vislumbrar la lucha interna del Valle-Inclán admirador de guerrilleros y presunto jefe de partidas revolucionarias y del admirador y cultivador del refinado esteticismo preciosista. Esta lucha interna, que se debate en él desde el principio de su carrera de escritor y de hombre, no se resolverá hasta más tarde.

Continúa en *Cuento de abril* la utilización de la ironía, pero atenuada, como corresponde a ambiente y tema. El tipo más corriente lo encontramos en las reacciones de la Princesa de Imberal a las descripciones que de las costumbres castellanas le hace el Infante:

La Princesa.—Bien sabéis describillas,
pero no son galanas,
Infante, vuestras fiestas castellanas.
¡Rezo y sermón! ¡Mantillas
y encapuchados! ¡Villanesca bulla!...
En un mismo cortejo
mezclando Don Antruejo
con la Madre Cogulla. (176)

Estructuralmente continúa la división de la acción en escenas, sólo que aquí sus tres escenas son indiferenciables de los tres actos usuales en el teatro español de ese momento. No es de extrañar entonces, que en su próximo "experimento" vuelva a la estructuración en actos o jornadas.

-----0-----

Voces de gesta lleva como subtítulo "Tragedia pastoril", que es lo mismo que

RAMON DEL VALLE-INCLAN



VOCES DE GESTA
TRAGEDIA PASTORIL

MCMXI

decir "tragedia en un ambiente pastoril". Es el segundo experimento de Valle-Inclán con el teatro poético en verso. Representa la decantación de la experiencia que ya había expuesto en su "trilogía de la Guerra carlista". Hay que recordar que en 1907 y 1908 Valle-Inclán visitó Na-

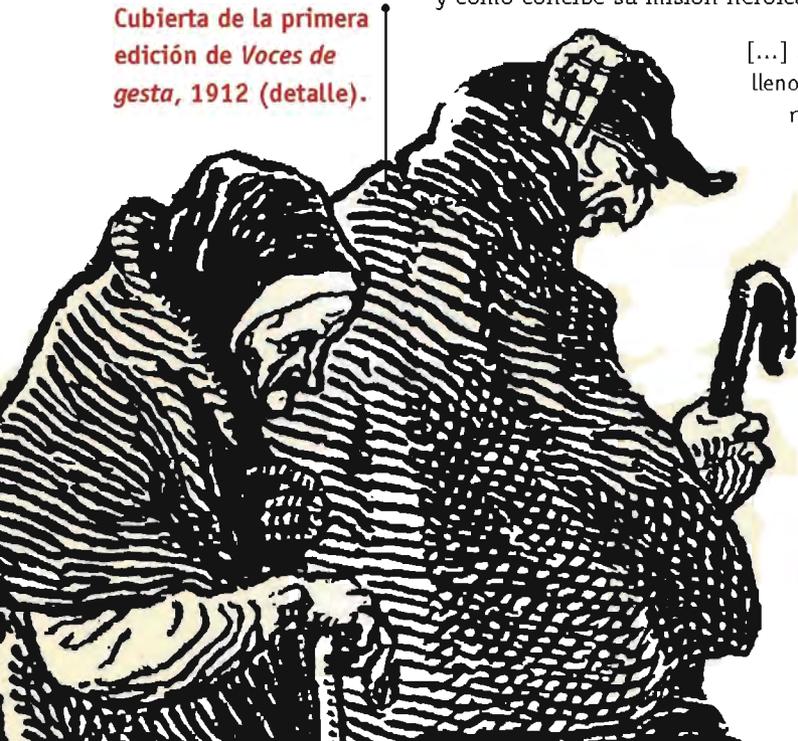
Cubierta de la primera edición de *Voces de gesta*, 1912.

varra donde conoció a muchos prominentes carlistas y tuvo la oportunidad de ambientarse allí para su trilogía. Aunque, como se ha apuntado, la geografía de *Voces de gesta* es semimítica, la "Ofrenda" con que empieza, con su mención del "roble foral" y de *versolaris, pelotaris* y *espata-danzaris*, no nos deja ninguna duda de que está dedicando esta obra al pueblo vasconavarro, baluarte del Carlismo. No vamos a discutir ahora, pues ya lo han hecho otros con suficiente detalle,³ la relación de Valle-Inclán con el Carlismo. Discutiré aquí únicamente los aspectos que conciernen a las características estéticas de la obra.

Se había apuntado que el autor subtitula esta obra "tragedia pastoril". Examinaré primero el adjetivo. "Pastoril" es la idealización estética de lo rural y agrario en que "románticamente" se vio un tipo de vida genuino y puro, cercano a la "Madre Naturaleza". Así, por ejemplo, Marcela decide hacerse pastora para vivir *auténticamente* su vida (*Don Quijote*, I, XII y XIII). Es claro que esta inicial idealización "romántica" cayó luego en el manierismo del juego pastoril —todo lo contrario de una vida auténtica. Lo *pastoril*, sin embargo, permaneció dentro de las categorías estéticas como el modo convencional literario y pictórico de representar la idealización del mundo rural y agrario.

Puesto que el Carlismo dependió en su mayor parte de este mundo, es natural que al querer estilizarlo artísticamente, Valle-Inclán utilice la tradición pastoril. Veamos cómo describe a estos guerrilleros y cómo concibe su misión heroica:

Cubierta de la primera edición de *Voces de gesta*, 1912 (detalle).



[...] aldeanos que sonríen con los ojos llenos de lágrimas oyendo cuentos pueriles de princesas emparedadas y que degollaban a los enemigos con la alegría santa y bárbara, llena de bailes y de cantos, que tenían los sacrificios sangrientos ante los altares de piedra en los cultos antiguos (825, *Gerifaltes de antaño*).

¿No es esta la esencia de lo que vemos dramatizado en *Voces de gesta*? Al hablar de la guerra, en la misma novela citada, la describe como hecha por "los pueblos cuando el labrador

deja su siembra y su hatillo al pastor”, y añade: “La guerra santa que está por encima de la ambición de los reyes, del arte militar y de los grandes capitanes [...]” (843-844). Es esta guerra y este mundo rural y agrícola lo que, quintaesenciado, nos presenta Valle-Inclán trasladado a la convención artística pastoril. El nombre que escoge para representar al rey de la causa Carlista —llamada así aún cuando el pretendiente se llamó Don Jaime— el rey Carlino, viene de la tradición pastoril. Recordemos que los nombres que escoge Don Quijote para él y para su escudero en el interludio pastoril que sueña el Caballero después de su derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna, eran Pancino y Quijotiz.⁴



Voces de gesta, jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de Voces de gesta en Mundial, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

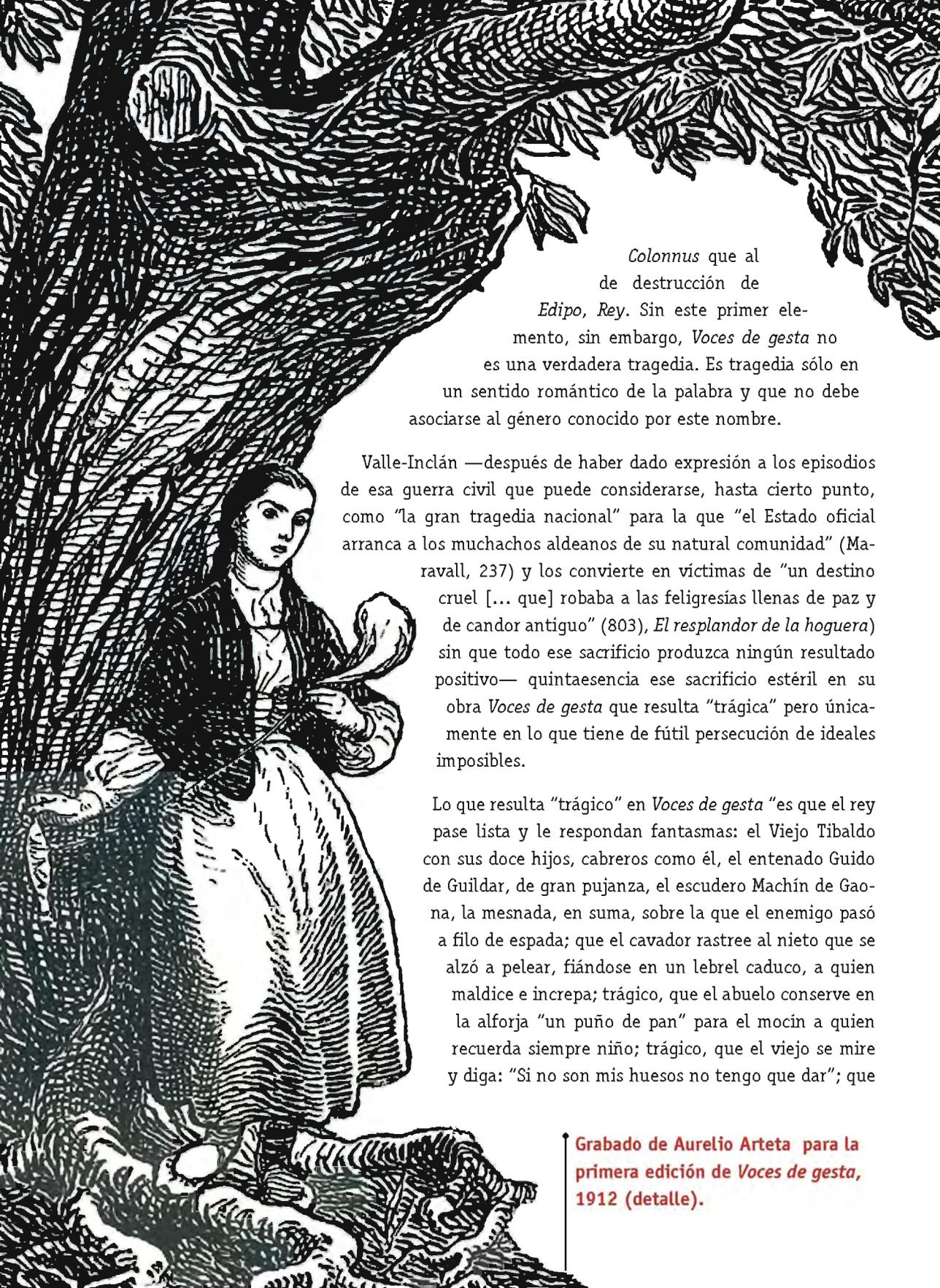
Ahora es preciso considerar lo substancial del subtítulo que asocia la obra con el género “tragedia”. Lionel Abel en su sugerente librito *Metatheatre* apunta el hecho de que Sófocles, en *Edipo, Rey* y en *Edipo en Colonus*, propone los dos elementos esenciales para la tragedia: en la primera obra el protagonista es destruido; en la segunda, después de vivir su destrucción trágica, se diviniza, se convierte en *daemon*. Para que el primer movimiento de la tragedia sea posible, es necesario que haya esa falla humana que los griegos llaman *hubris*. Sin *hubris* ningún personaje puede ser destruido en una tragedia y sin haber sido destruido primero, ningún personaje en una tragedia puede ser divinizado.

Así, el *hubris* es un elemento ambiguo ya que puede conducir a la destrucción; pero, así mismo, puede conducir a lo que, por lo menos para los griegos, consistía en algo como la “gracia” (en términos cristianos).⁵

Es evidente que *Voces de gesta* no es una tragedia en el sentido estricto de ese término ya que desde el comienzo estamos ante un rey Carlino ya destruido. Eso sí, este rey es mitificado, ya que no divinizado. Así, *Voces de gesta* representaría sólo la segunda fase de lo que, para Sófocles, constituía una tragedia ya que es más comparable al proceso de divinización que encontramos en *Edipo en*

⁴ Lo que he escrito sobre el posible origen cervantino del nombre Carlino no desvirtúa, necesariamente, la interpretación que el profesor Avallé-Arce ofrece de que la trayectoria Carlomagno-Carlos-Carlino puede expresar “la vertiginosa caída de un momento imperial a un post-98”; al contrario, creo que la apoya dadas las circunstancias de la derrota de Don Quijote.

⁵ Lionel Abel, *Metatheatre: A new View of Dramatic Form*, New York, 1963, p. 2. María Eugenia March en su “Forma e idea de los *Esperpentos de Valle-Inclán*”, North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 1969, 68-71, utiliza el libro de Abel pero en un contexto completamente diferente del mío.



Colonus que al de destrucción de *Edipo, Rey*. Sin este primer elemento, sin embargo, *Voces de gesta* no es una verdadera tragedia. Es tragedia sólo en un sentido romántico de la palabra y que no debe asociarse al género conocido por este nombre.

Valle-Inclán —después de haber dado expresión a los episodios de esa guerra civil que puede considerarse, hasta cierto punto, como “la gran tragedia nacional” para la que “el Estado oficial arranca a los muchachos aldeanos de su natural comunidad” (Maravall, 237) y los convierte en víctimas de “un destino cruel [... que] robaba a las feligresías llenas de paz y de candor antiguo” (803), *El resplandor de la hoguera*) sin que todo ese sacrificio produzca ningún resultado positivo— quintaesencia ese sacrificio estéril en su obra *Voces de gesta* que resulta “trágica” pero únicamente en lo que tiene de fútil persecución de ideales imposibles.

Lo que resulta “trágico” en *Voces de gesta* “es que el rey pase lista y le respondan fantasmas: el Viejo Tibaldo con sus doce hijos, cabreros como él, el entonado Guido de Guildar, de gran pujanza, el escudero Machín de Gaona, la mesnada, en suma, sobre la que el enemigo pasó a filo de espada; que el cavador rastree al nieto que se alzó a pelear, fiándose en un lebrél caduco, a quien maldice e increpa; trágico, que el abuelo conserve en la alforja “un puño de pan” para el mocín a quien recuerda siempre niño; trágico, que el viejo se mire y diga: “Si no son mis huesos no tengo que dar”; que

Grabado de Aurelio Arteta para la primera edición de *Voces de gesta*, 1912 (detalle).

la vaquera, que antes contó con galán que con ella brincaba alegre al son del punteado que tocaba el gaitero, vea que “es triste la losa tan llena de reir mocero”; que la montañesa recuerde que fueron suyas “la vaca marela, la vaca vermella”; que el versolari evoque “años que volaron desde aquellos días en que tuve siembra y yunta y arado y todo dejé para ser soldado” (todo este párrafo parafrasea lo que se puede encontrar en Reyna Suárez-Wilson, 237).

En *Voces de gesta* Valle-Inclán hace las exequias fúnebres del Carlismo que ya reconoce como definitivamente “muerto” y, nostálgicamente y con una estética decididamente romántico-wagneriana,⁶ crea esta elegía alegórica en la que mitologiza al Rey D. Carlos (Don Jaime). Hay que tener en cuenta que su fecha de composición (hacia 1911), viene después de su rotundo fracaso, en 1910, cuando Valle-Inclán se presentó a diputado tradicionalista por Monforte de Lemos. Lo cual no significa que él hubiese perdido su fe en ese tradicionalismo carlista. Esto llegará más tarde. En este momento se da cuenta de la imposibilidad de que el Carlismo vea coronados sus esfuerzos de tantos años con el éxito. Entonces prepara esta “Ofrenda”, que alcanza un carácter casi ritual, en la que diviniza al rey Carlino y da el carácter de fe religiosa a la que sus partidarios sienten por su causa. Tampoco hay que olvidar la otra “ofrenda” de Valle-Inclán al Carlismo al bautizar a sus dos hijos varones Carlos y Jaime.

Tiene razón el profesor Avalor-Arce al creer que el entender el Carlismo como culto adquiere pleno sentido para *Voces de gesta* y nos hace ver la obra no como tragedia, sino más bien como ofrenda votiva de un culto (Avalor-Arce, 371). Así, nos dice, “[...] vistas desde este punto de mira, las dos muertes de la segunda jornada (Garín y el Capitán), son sacrificios propiciatorios a la causa sagrada” (Íbid.).

Si de tragedia, en el sentido más exacto de esta palabra, no encontramos trazas, de epopeya, con resabios de la época medieval e, incluso, de la bíblica (el episo-



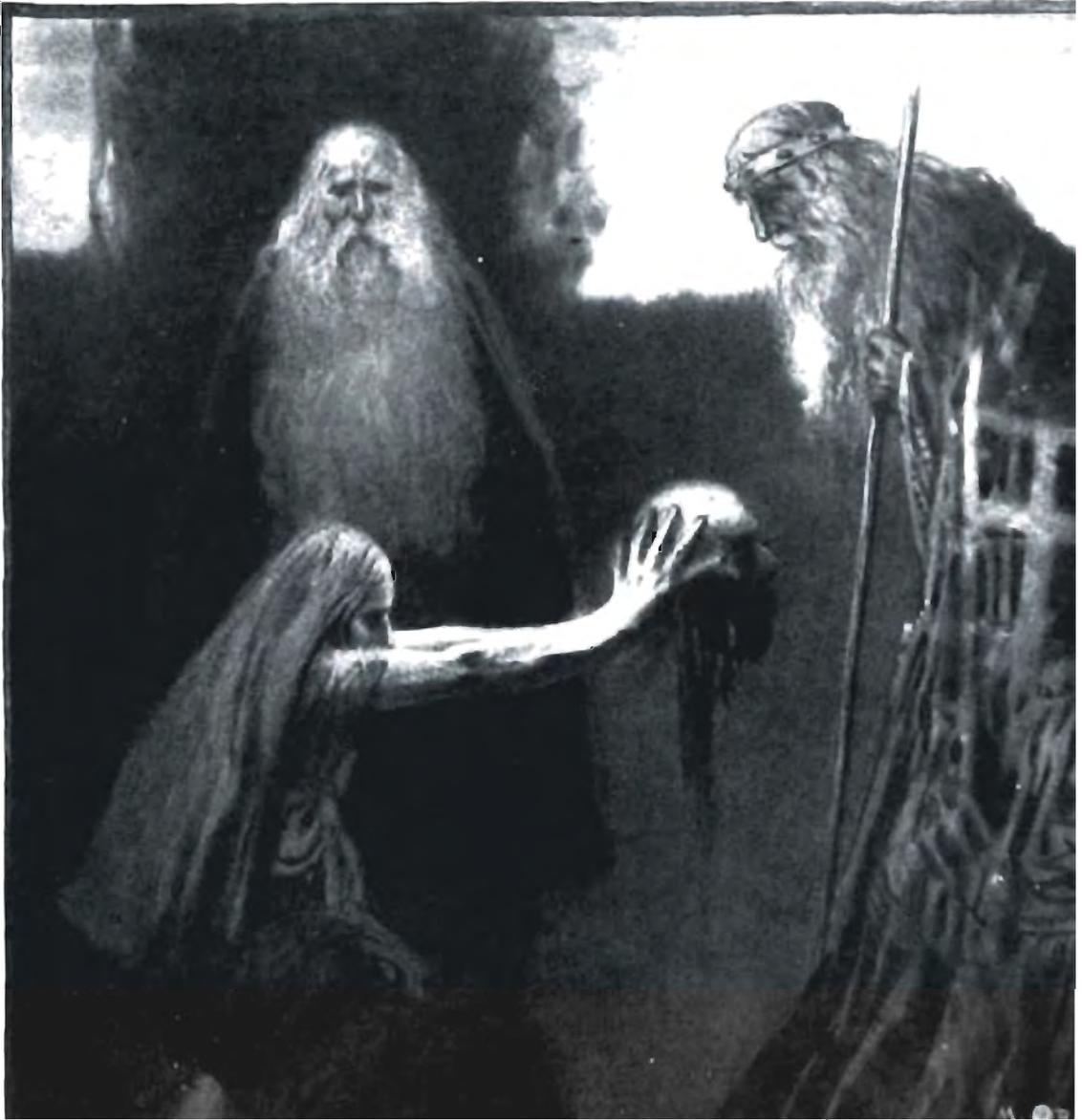
Voces de gesta, jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de Voces de gesta en Mundial, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

⁶ Reyna-Suárez, 211; Hormigón, 39-44. El siguiente texto de Valle-Inclán publicado por el director de la revista *España* (Año x, No. 412, 6), confirma la influencia wagneriana en *Voces de gesta*: “Hace días pensaba escribirle y agradecerle su artículo. El wagnerianismo que usted señala es indudable. *Voces de gesta* es un libretto wagneriano”

dio de Judith y Holofernes), sí que hay elementos. En algunos de los romances de temas épicos se encontraba el motivo del “negro destino” que persigue al protagonista como persigue al Rey Carlino. Este destino adverso, sin embargo, tiene más del espíritu “romántico” que del clásico y en ningún modo puede equipararse con el que precipita las catástrofes de las verdaderas tragedias. Así, aunque al principio el Viejo Tibaldo le anuncia a Ginebra que ha de ver al Rey Carlino “[...]un día en caballo blanco [...] armado y resplandeciente” (como si se tratase de un Santiago), como le vemos desde el comienzo es como a un lobo acosado. Es decir, como *al lobo acosado* del episodio que, en la primera jornada, interrumpe el diálogo entre Tibaldo y Ginebra, episodio que, como el profesor Avalor-Arce ha apuntado, prefigura y simboliza poéticamente “[...] el acoso a que se ve sometido el Rey Carlino por sus enemigos” (364). Lo extraordinario e insólito en *Voces de gesta* es la transformación que se opera en Ginebra, quien, aunque dudaba al principio de la viabilidad del Rey Carlino (“;De los Reyes viejos se acabó la raza!”), al verle, por primera y última vez, produce en ella una *fe ciega* en lo que este rey simboliza; fe que llega a plasmarse cuando, irónicamente, pierde ella la vista. Es en este proceso donde se centra la idealización que del tradicionalismo, simbolizado por el Rey Carlino, hace Valle-Inclán. Idealización que engendra de “[...] una estética de clara raíz romántica, que conduce en su caso a la aparición de estos personajes-concepto, a la explotación del mito, al tono heroico de las acciones y comportamientos humanos” (Hormigón, 41). Este mismo crítico hace una exposición convincente del origen wagneriano de la estética idealista que encontramos utilizada por Valle-Inclán en esta obra (42-46) cuyos aspectos fundamentales son: irracionalismo, irreflexión, espontaneidad, sentimentalismo y emotividad. Es decir, todo lo contrario a la estética clásica que produce la tragedia.

La aportación importante que hace Valle-Inclán en esta obra y que más tarde utilizará, con efectos (y política) diametralmente opuestos, es la adecuación de su estética dramática, con todos los elementos artísticos necesarios, al contenido ideológico. Si bien su contenido ideológico está todavía expresado en términos maniqueos, encuentra aquí una estilización poética que logra que el producto final no padezca del simplismo que generalmente sufre todo planteamiento visto en esos términos.

Ya se ha apuntado la utilización alegórica del acoso de un lobo real por los pastores, de modo que cuando aparece el Rey Carlino y exclama “;Dadme, Señor, la cueva de un lobo donde acabar!” (221), no podemos menos de establecer la identidad entre el acoso del lobo por los pastores y del rey por sus enemigos. Y cuando éstos aparecen tendrán “sonrisa de mastines” (224). Pero el proceso simbólico-dramático va más allá, como ha demostrado el profesor Avalor-Arce en su excelente interpretación de esta obra:



Los que hablan no serán los soldados, sino sus atributos: una lanza lunada, una bisarma. En este proceso *que reduce el hombre a la cosa* han participado varios factores, algunos artísticos, otros ideológicos. Como factor artístico hay que tener en cuenta la desrealización connatural a todo proceso de fuerte estilización [...]. Pero estos factores artísticos tienen su respaldo ideológico: los perseguidores del rey Carlino, y enemigos de la tradición, por lo tanto, no son dignos de ser representados en términos humanos. Son seres infrahumanos que primero son *animalizados* por el poeta (“manos con garras”, “sonrisa de mastines”), para por último [...] ser *cosificados* [...] (365. Énfasis mío para señalar los elementos estéticos que por primera vez utiliza Valle-Inclán en esta obra).

Voces de gesta, jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de Voces de gesta en Mundial Magazine, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

A Ginebra no se la puede considerar como heroína trágica a pesar de que la acción dramática se centra en ella, ya que se la utiliza como instrumento: pri-

mero, para la representación concreta de la *fe ciega* en el símbolo del tradicionalismo —el rey Carlino— y, segundo, para la mitificación de este. En ella se centra toda la fuerza pasional que sostiene la fe y la esperanza en una causa que aunque evidentemente perdida, mantiene su vigencia. Así, Ginebra se convierte en el centro de los sacrificios que, como una especie de bárbaro ritual religioso, se celebra —como propiciatorio de esta causa. Aquí podríamos repetir las palabras —anteriormente citadas— de Valle-Inclán al describir esa “alegoría santa y bárbara” con que se “degollaban a los enemigos” como en especie de “sacrificios sangrientos ante los altares de piedra de los cultos antiguos” (en *Gerifaltes...*). Estos elementos de barbarie primitiva que ya habíamos visto elogiados en sus *Comedias bárbaras*, reaparecen aquí como intrínsecos a esa “guerra santa” del tradicionalismo en contra de las fuerzas que se le oponen. De manera que, en vez de tragedia tenemos aquí la confrontación “trágica” (por inevitable) entre un tradicionalismo destinado a luchar sin esperanzas, sostenido por una fe ciega que se considera imperecedera, y un liberalismo concebido vagamente como un mundo lejano y desconocido, cuyos principios se quieren imponer a la fuerza. En *Voces de gesta* este liberalismo está simbólicamente encarnado en “el rey Pagano” detrás del cual no es difícil adivinar “la amenaza burguesa, capitalista y liberal” (Maravall, 242) que, eventualmente, dominará. Se menciona esto para hacer hincapié en la forma en que Valle-Inclán traduce, en términos artísticos de carácter simbólico, su utopía ideológica tradicionalista de esta época.

Y, finalmente, en *Voces de gesta* Valle-Inclán retrocede un paso al echar mano de la estructura en tres jornadas en vez de la más libre concepción escénica que venía utilizando desde las *Comedias bárbaras*. Posiblemente utilizó esa estructura en un esfuerzo de aproximación al rigorismo de la tragedia clásica. Como ha observado Avalu-Arce, la primera y última jornadas expresan “[...] el problema ideológico-sentimental, y dejan libre juego, en la segunda, a la expresión pasional” (370). Es interesante destacar que esta es la primera obra dramática en la que Valle-Inclán escribe las acotaciones en verso. Una posible interpretación de esto es que haya querido destacar la importancia dramática de las acotaciones con la posible intención de que se incorporasen como parte integral de la representación, haciendo uso, entonces, de decorados sintéticos. Si este fuera el caso, tendríamos aquí una de las primeras manifestaciones, si no la primera, de un teatro épico.

La marquesa Rosalinda

En *La marquesa Rosalinda* ensaya Valle-Inclán una nueva manera, es decir, continúa sus experimentos. Utiliza el subtítulo de “*Farsa sentimental y grotesca*”. Es su segunda “farsa”; la primera fue la “infantil” de *La cabeza del gragón*. La calificación de “sentimental y grotesca” es exacta, como veremos.



precedidas de un "Preludio". Todo escrito en versos polimétricos. Es decir: en cuanto a estructura y forma, mantiene las utilizadas en *Voces de gesta*; en cuanto a tono, ambiente e intenciones, sin embargo, son diametralmente opuestos a los que encontramos en su "tragedia pastoril".

Es interesante destacar que en *La marquesa Rosalinda* Valle-Inclán se anticipa a Jean Anouilh (en obras como *La répétition*) en su estilización de la esencia de Marivaux a la que añade un ingrediente grotesco que le aproxima mucho a las *pièce noires* de este mismo autor. Valle-Inclán ha llegado a esta esencia marivauxiana a través del Modernismo. Basta mirar el recuento de palabras que hace Guerrero Zamora para asociar esta obra al Rubén de *Prosas profanas*: cisnes, abates, rosas, estradivario, trinos, ramajes, mirtos, teclado de risas de plata, polvo de rapé, pavos reales, risas de cristal, madrigales, chapines, tabaqueras, silvanos, Venus, Adonis, Diana, Pan, etc, etc (Op. Cit. 157), a las que se pueden añadir: musmé, tabor, violonchelo, pavana,

***La marquesa Rosalinda*, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (Mundo Gráfico, 06-03-1912. Archivo ADE).**

cavatina, etc. Muchas de estas palabras, sin embargo, ya las venía utilizando desde antes en obras como *El Marqués de Bradomín*, *La cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. En lo que se refiere a estructura, forma y ambiente, *La Marquesa* no aporta ninguna novedad. Argumentalmente, tampoco: se trata de la historia de unos amores adúlteros con el concomitante arrepentimiento de la dama. Sólo que aquí no están tratados con la seriedad que encontramos en *El yermo de las almas* o *El Marqués de Bradomín*. Lo que distingue *La Marquesa Rosalinda* de todas las piezas anteriores son el *tono* y las *intenciones*. Los amores adúlteros son tratados en forma de *farsa* y el tono es *frívolo*. La ironía con que está tratado el tema y los elementos grotescos que continuamente acompañan el desarrollo de la acción muestran las intenciones satíricas de esta farsa. Pero, sobre todo, encontramos un esfuerzo consciente de crear una nueva visión. Desde el punto de vista de la dramaturgia es importante hacer constar que en esta obra empieza Valle-Inclán a demostrar una gran soltura en el manejo del diálogo que aquí asume, cada vez más, muchas funciones de la acotación, pues gran parte de la acción queda explícita en el diálogo. Las acotaciones aquí sólo indican movimientos generales y algunas acciones específicas pero, sobre todo, *describen* acciones que se están llevando a cabo en escena —lo contrario de la misión normal de la acotación que es la de *prescribir* la acción de los actores—. Es, sin embargo, en el diálogo mismo donde encontramos la prescripción de las acciones y movimientos que en un momento dado de la farsa deberán ejecutar los personajes. Un ejemplo de este nuevo tipo de “acotación” se puede ver en la descripción, *ex post facto*, que hace Arlequín de los movimientos y acciones que hizo la dueña al verle en el jardín después de que él logró salir de la cárcel:

Ya has visto su acogida de carantoña
lanzándome conjuros en rebatiña,
sacando las medallas, llenas de roña,
por entre la abertura de la basquiña.

Viéndola hacerse cruces sobre la boca,
con la mano de sombra, ligera y fatua,
y remilgarse toda bajo la toca,

un momento ha quedado como una estatua [...] (680, énfasis mío)

Es obvio que el director tendrá que tener en cuenta esta descripción de Arlequín para que la asociemos con las acciones que ya le vimos hacer a la dueña unos momentos antes.

Aunque el uso de un “Preludio” no es nuevo en el teatro de Valle-Inclán —ya lo

había utilizado para *Cuento de abril* y en la “Ofrenda” de *Voces de gesta*— vale la pena examinar el de la *Marquesa* ya que en su “Preludio” esboza el arte poético que utilizó:

Soy el poeta que el tablado
 Puebla de trucos y babeles:
 Para el amor desesperado
 Tengo rimas de cascabeles. (599)

Es decir, no se tratará de presentar *realidades*, sino “trucos y babeles” y un “amor desesperado” cantado, sorprendentemente, con “rimas de cascabeles”. Los cascabeles con su alegre timbre son, en el reino del sonido, la contraposición al “amor desesperado”, en el del sentimiento. ¿Armonía de contrarios?

A pesar del subtítulo que lleva la palabra “sentimental”, el “Preludio” hace alarde de antisentimentalismo:

Y sollocen otros poetas
 sobre los cuernos de la lira,
 con el ritmo de las piruetas
 yo rimo mi bella mentira. (599)

Se hace así mismo hincapié en el antirealismo de la pieza: “mi bella mentira”. Otra vez introduce la idea del contraste: lo galante y lo funambulesco, lo “picaresco” y “lascivo” con lo “cortesano”:

Enlazaré las *rosas frescas*
 con que se viste el *vaudeville*
 y las *rimas funambulescas*
 a la manera de Banville.

Y ante el enigma *picaresco*
 danzará el sátiro *lascivo*
 en el jardín dieciochesco
 trenzando las patas de chivo.

Olor de *rosa* y de *manzana*
 tendrán mis versos a la vez,
 como *una farsa cortesana*
 de Versalles o de Aranjuez [...]

El toque grotesco no tarda en aparecer:

Con las espumas del champaña
y la malicia de sus crónicas,
Francia proyecta sobre España
las grandes narices borbónicas.

El ambiente dieciochesco se verá a través de la visión de Goya, pintor cortesano:

Versalles pone sus empaques
Aranjuez, sus albas rientes,
y un grotesco de miriñaques,
don Francisco de Goya y Lucientes. (601-2, énfasis mío)

Se trata, en fin, del “carro de la farsa” de Pierrot y Polichinela, de Colombina y Arlequín. El mismo argumento de esta farsa —amores de Arlequín y Colombina y celos de Pierrot, su marido— se trasladará ahora al palacio de Aranjuez donde ensanchará su ámbito. Arlequín hará su propio papel; su nueva amante será la Marquesa Rosalinda —“el secreto” que el poeta ha de contarnos. El marido celoso será el Marqués. Colombina complicará la situación amorosa con sus celos y su marido Pierrot continuará haciendo el desairado papel de “cornudo burlado”, espejo del Marqués, dando a la farsa su tono grotesco. El ambiente es el mismo, es decir, de farsa. Ya lo ha anunciado el poeta en su “Preludio”. Pero es farsa “sentimental y grotesca”. La mezcla se obtiene al traer a tierras de España el refinamiento francés. Más tarde se observará que “;Es Castilla que aceda las uvas del champaña!”

Como hemos visto, en esta farsa Valle-Inclán utiliza como base los personajes de la *Commedia dell' arte*, cuatro de los cuales aparecen con sus nombres originales: Polichinela, Pierrot, Colombina y Arlequín. Robert Lima ha establecido, convincentemente, la identificación del Marqués con Pantalone; del Abate con Il Dottore; y de Rosalinda con Isabella, redondeando así la fuente de todos los personajes principales de la farsa, cuyas situaciones básicas son adaptación de las que usualmente se encuentran en la *Commedia* (Lima, 386-415; ver particularmente de la p. 393 en adelante). Lo original de Valle-Inclán es la dimensión “sentimental y grotesca” que imparte a esta situación básica de los *scenarios* de la *Commedia*, además del tono eminentemente satírico.

La curiosa mezcla del grillo que “templa el violín” —símbolo de lo frívolo y sentimental— con el sapo que “preludia en su flauta” —e introduce la nota grotesca— todo observado e “interrogado” desde “la penumbra del jardín” por el cisne —símbolo del poeta distanciado—, nos da la medida de esta nueva

visión que va desarrollando Valle-Inclán en esta obra y que constituye su más importante contribución en su trayectoria hacia el *esperpento*. Sólo espiando “detrás del seto” con la impasible actitud del cisne que con su “cuello de plata” interroga “mientras vuela la serenata sobre el cristal de la laguna”, puede conseguirse la objetividad necesaria para revelarnos el “secreto de la marquesa Rosalinda”. Y no hay que dejarse engañar por las apariencias. Existe un enorme contraste entre el ambiente de refinada belleza rococó del jardín Versallesco (aunque es Aranjuez), con su mundo aristocrático de damas, abates y galanes, y los falsos valores humanos que representan los personajes que se mueven en él.

Así como el sapo da la nota grotesca en la serenata del jardín, la deformada figura de Polichinela refleja —sí, como un espejo cóncavo— la deformada realidad que le circunda:

Ahora estaba en la carreta
soñando que era derecho,
cuando descubro en acecho
tras de la galga, a un bayeta.
Y tras él una tapada,
y una dueña y un mostense,
y Maritornes, preñada
del bayeta complutense.
Y un Don Diego presumido,
y un capitán jurador,
y un cornudo consentido,
y una moza de partido
que hizo feria del honor.
Y un petimetre amizclado,
y un abate excomulgado
revolante el vericú,
entre dos encomenderos



La marquesa Rosalinda, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (*Mundo Gráfico*, 06-03-1912. Archivo ADE).

peruleros,
más dulces que el alajú,
que pretenden marquesados,
con ducados
del Perú.
Y fulleros despechados,
y escuderos sin escudos,
y caballeros desnudos
con los escudos pintados.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
En mi joroba todos dan.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
Y aunque mis iras provoque
tanta soba,
no hay bodoque
que no toque
mi joroba. (636-7)

Paul Ilie ha explicado la naturaleza grotesca de esta obra al observar que la Marquesa Rosalinda y sus allegados pertenecen a un mundo emocional, mientras que Arlequín y sus faranduleros pertenecen a otro, muy diferente (Ilie, *Appraisal*, 504-511). Este otro mundo, sin embargo, es sólo una fachada detrás de la cual se esconden sentimientos que producen emociones que, en realidad, no son tan distintas de las que mueven a la Marquesa. Ilie considera este hecho como el primer nivel grotesco de la obra. Si esto es cierto, resulta entonces grotesca la actitud del Marqués al tratar de separar, artificialmente, estos dos mundos. Se hace hincapié en el hecho de que él le había consentido otros amores a su mujer, pero se trataba siempre de personas que pertenecían a “su mundo”. Sentimentalmente, sin embargo, estos mundos son iguales, lo cual se ve muy claramente en la situación amorosa entre el Paje y Doña Estrella, la hija de la Marquesa.

El segundo nivel grotesco lo consigue Valle-Inclán, según Ilie, al colocar esta situación contra un fondo de artificio romántico. Las emociones genuinas no pueden expresarse a través de artificialidades. Lo grotesco, entonces, surge de la estilización de motivos románticos que emergen de un fondo obviamente consciente de sí mismo en su exhibicionismo. Así, por ejemplo, la larga tirada de Arlequín a la luna al final de la primera jornada, en la que este expresa su sincero sufrimiento altamente poetizado con palabras inspiradas por la romanización extrema de la Naturaleza, representada por la luna a la que se dirige en estos términos:

¿Quién el poder a descubrir acierta
de tu cara de plata,
de tus ojos de muerta,
y de tu nariz chata? (632)

Este sufrimiento, sentimental y grotesco a la vez, ha surgido de la confusión que se ha originado al transponer al plano “real” el mundo de los farandules. Lo que era perfectamente aceptable en el carro de la farsa se convierte en absurdo y grotesco en el plano real. Cuando lo teatral de la farsa rebasa la realidad y los sentimientos humanos reales se imponen en el mundo de farsa de los farandules, surge esta confusión que da la nota sentimental y grotesca.

Esta mezcla de farándula y realidad es lo que nos hace pensar en el motivo de “la representación dentro de la representación” (*play within a play*) en *La Marquesa Rosalinda*. Consideremos, por ejemplo, las palabras de Arlequín al principio de la primera jornada:

Tengo una Farsa de la vida mía,
y es tan regocijada,
que al componerla, yo también reía,
y contad que sentía,
de un desengaño, el alma traspasada. (608)

Estas palabras, dirigidas al Marqués, pueden interpretarse como que la farsa de la vida de Arlequín, que ha traspasado su alma con un desengaño, es la que nosotros vamos a ver, es decir, la de sus amores con la Marquesa Rosalinda. Además, como están dirigidas al Marqués, adquieren repercusiones retrospectivamente irónicas, ya que el Marqués, a pesar suyo, será actor de esta farsa.

Al entrar el mundo de la farsa en la “realidad” de la vida de la Marquesa, se desvirtúan todas las declaraciones que se han hecho hasta entonces y se convierten en falsedades. El consejo que da el Marqués a su hija [“juega siempre con el cuidado/ a tropezar en el vestido./Que no te detenga el tocador,/ ni los años, ni tu marido” (610)].

Retrospectivamente resultan irónicas ya que al entrar la farándula en su mundo se operará un cambio en él que le hará interferir, por primera vez, en los frívolos “juegos” de su mujer. Y lo que dice esta en su primera entrada en escena [“Algún epigrama sobre la mujer ... y de los maridos del Teatro español” (618)] confirma que la filosofía del Marqués expuesta a su hija es la que él ha seguido hasta entonces con su mujer, a quien ha permitido “jugar” sin interferencia. De ahí que resulte insólito —tanto para la Marquesa como para el público— el

súbito cambio que se opera en el Marqués al enterarse del nuevo juego amoroso de Rosalinda con Arlequín.

Esos son ejemplos de los continuos cambios súbitos que se operan en este mundo de farsa donde no es necesaria la exposición psicológica ni los cuidadosos encadenamientos de causa-efecto. La farándula se mezcla con la vida y cambian, de pronto, las reglas del juego. Es decir, la llegada del carro de la farsa a la afrancesada Aranjuez sirve de catalítico para que se produzca esa reacción que convierte al "civilizado" Marqués en un esposo del Teatro español "a lo Calderón", y a la frívola Marquesa en mojígata. La sátira valleinclanesca está dirigida a ese fenómeno, notado por la Marquesa, que en tierras de Castilla se acedan las uvas del champaña. Así, el

Teólogo de amores, amigo de abates,
galán en Versalles, paje del Rey Sol,
el Marqués sonríe de los disparates
y de los maridos del Teatro español, (618)

[...] de un brinco ha pasado con su borla de estoico
doctorado en Versalles, a castellano heroico. (643)

Y la pagana Marquesa que le decía a Amaranta,

Fue en Grecia donde un día, oyendo a las cigarras
entre espigas de oro y bajo verdes parras
cantar, cantaba un ciego con ritmo soberano,
el divino romance de Elena y del Troyano.
¡Deja que mi alma vuele como una mariposa
que saliese del húmedo socavón de una fosa! (645)

Deja que se columpie en el rayo de luna,
y en el rayo de sol, y sobre la laguna,
y en todos los ramajes que dan sombra al jardín,
y en la capa y en los plumajes de Arlequín, (645)

hablará en esta forma a ese mismo Arlequín:

Sólo suspiro por el convento
con sus rosales y sus campanas.
¡El coro en blando recogimiento



y las fugaces misas tempranas!
 Y las azules y vespertinas
 horas del huerto, llenas de aromas.

[.....]

Busco la ingenua paz del sendero
 místico [...] (688)

La marquesa Rosalinda, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (Mundo Gráfico, 06-03-1912. Archivo ADE).

Y es que, a fin de cuentas, todo es farsa. La despedida de la Marquesa y Arlequín nos señala esa esencia de Marivaux que se había mencionado antes: el uso del antifaz, los "artificios de la opera":

Ros.-- ¡Adiós! ¡Por siempre adiós!

Arl.-- ¡Adiós señora!

Ros.-- ¡Llegó el terrible instante!

Arl.-- ¡Lindo gesto!

¡No vuelve la cabeza! ¡Es que no llora!

¡Y yo tampoco lloro, por supuesto! (693)

Pero nada de esto necesita explicación, porque, como dice Arlequín a Colombina,

No hagas comentarios.

La moral de la vida es ésta:

¡Una armonía de contrarios!

como lo *sentimental* y *grotesco* de esta farsa.

Antes de cerrar esta sección de comentarios sobre la estética de *La Marquesa Rosalinda*, vale la pena llamar la atención sobre la interesantísima coincidencia que apunta Juan Antonio Hormigón entre la praxis representada por esta obra (escrita por Valle-Inclán en 1912) y la teoría, publicada por V. E. Meyerhold ese mismo año en su obra *El barracón*, en la que “al teatro naturalista, en el que el actor *vive su personaje* [...] Meyerhold opone el teatro del juglar [...]” (47). En vez del actor que *vive su personaje*, encontramos el actor que “*interpreta según las técnicas del juglar: la máscara, el gesto, el movimiento*” (ibid). Por medio de estas técnicas los actores “apoyados en el cañamazo que el autor les ofrece, crean un juego escénico del que surge el espectáculo” (47). En *La Marquesa Rosalinda* Valle-Inclán “nos parece, en principio, como un lector aventajado de los principios del *Barracón*”, comenta Hormigón y luego añade que aunque sea una coincidencia ese paralelismo “conviene recordarlo para valorar el grado de intuición teatral de Valle” (49).

Las innovaciones de Valle-Inclán en esta obra consisten en la utilización de las máscaras de la *Commedia* —un primer paso que le llevará, más tarde, a la consideración de formas primitivas más populares y menos decadentes como el *bululú*— y la incorporación de lo grotesco que surge, como se ha visto, de la mezcla de este mundo con el de la “realidad”. Sólo que al escoger el preciosista, estilizado y ya teatral mundo dieciochesco como fondo de esa “realidad”, todo lo grotesco que de esta mezcla se desprende nos parece como algo externo no muy distinto de la artificiosidad con que en otras obras había exaltado la visión idealizada del pasado. Es decir, que lo grotesco no surge aún de una compenetración íntima con la realidad histórica, como resultará en el *esperpento*.

Valle-Inclán y su circunstancia entre 1909 y 1912

Antes de considerar *El embrujado*, la última de las obras de teatro de este período, es necesario un breve vistazo a las circunstancias bajo las que Valle-Inclán produjo estas obras porque es posible que hayan afectado los supuestos estéticos que encontramos en ellas.

Es importante tener en cuenta cómo, en 1910, Valle-Inclán hizo de nuevo el intento de probar su suerte con el teatro y que esto coincidió con la reintegración de Josefina, su esposa, al oficio de actriz. Con intervalo de pocos días se estrenaron, en el Teatro de la Comedia, *La cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. Por esas fechas don Ramón y Josefina viajan a Buenos Aires con la compañía de García Ortega; él como Director artístico y ella como actriz. En la escala que hi-

cieron en Las Palmas surge la primera dificultad. La compañía anunció la representación de *El gran galeoto* de Echegaray; como Valle-Inclán se opuso a la actuación de su esposa en esta obra se produjo un incidente que culminó, al parecer, con la suspensión de la función (Delia M. de Zaccardi, 43 y Melchor Fernández Almagro, 143). Ya en Buenos Aires, se anuncia el estreno de *Cuento de abril* para el día 7 de mayo pero no se realiza sino dos días más tarde. La obra se había estrenado en Madrid por Matilde Moreno pero, a pesar del éxito de crítica que obtuvo, Valle-Inclán la retiró del cartel porque le pareció que la interpretaban muy mal. Esto demuestra que don Ramón concebía su teatro, incluso el

escrito teniendo en cuenta su *representabilidad* en la España de su momento, de manera muy distinta de la que eran capaces de representarlo las compañías comerciales, aún bajo su dirección.

Según todas las opiniones que aparecieron en Buenos Aires, el montaje que se hizo allí de *Cuento de abril* fue excelente. Tuvo la mala suerte Valle-Inclán de que el gobierno español enviara como representante oficial de la Real Academia de la Lengua a Eugenio Sellés y como representante de la Monarquía a la Infanta Isabel. Como *Cuento de abril*, a pesar de su éxito, no daba dinero, la compañía decidió reponer *Las vengadoras* de Sellés en función de homenaje a su autor. Esto ocasionó el segundo incidente porque Valle-Inclán se opuso violentamente a que la compañía repusiera esa obra.

Hacia junio de ese mismo año, y estando Valle-Inclán y su esposa todavía en Buenos Aires, llegó la compañía de Guerrero-Mendoza, a la cual terminó incorporándose Josefina. De julio a noviembre viajaron por Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile.

Al regresar a España siguió Valle-Inclán dedicado al teatro. La Guerrero le es-



El embrujado. Figurines de Santiago Ontañón. Cía. Irene López de Heredia. *Heraldo de Madrid*, 12-11-1931.

trenó *Voces de gesta* (primero en Valencia y luego en Madrid) y, seguidamente, *La Marquesa Rosalinda*. Pronto, sin embargo, surgió el rompimiento definitivo con la compañía, esta vez ocasionado por el hecho de no haber querido Díaz de Mendoza representar *Voces de gesta* en Pamplona, máximo baluarte del Carlismo (Valentín Paz-Andrade, 96-97). Josefina Blanco renunció a su puesto y terminó así su carrera artística; y con este incidente se interrumpió también la incursión de Valle-Inclán en el teatro español que había durado dos años escasos.

Todo lo anterior puede explicar por qué le fue imposible a Valle-Inclán estrenar *El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés*, obra que tenía ya lista desde 1912 y que iba a representar la compañía Guerrero-Mendoza. Según algunas fuentes se postergó indefinidamente este estreno debido al rompimiento de los Valle-Inclán con la compañía (Zaccardi, 46). Es entonces cuando Valle-Inclán le envía su tragedia a don Benito Pérez Galdós, a la sazón Director artístico del Teatro Español, y este se la rechaza. Se conoce que se había formado un clima anti-Valle-Inclán en el círculo teatral madrileño. De nada le vale a don Ramón presentar un escrito de protesta al Ayuntamiento de Madrid contra Galdós y contra la primera actriz Matilde Moreno y el primer actor Francisco Fuentes. En febrero de 1913 ofreció el autor una lectura de esta obra en el Ateneo de Madrid que “acabó de mala manera” (Paz-Andrade, 97). La estrella teatral de Valle-Inclán se eclipsará hasta 1924, cuando se estrena su obra *La cabeza del Bautista*, a pesar de su renovada actividad como dramaturgo que reinició en 1920, cuando escribió obras ya sin intenciones de que llegaran a estrenarse. Es posible que esto explique también las innumerables veces en que don Ramón, en entrevistas, negaba que él escribiera para el teatro.

He hecho un resumen “a vista de pájaro” de estas circunstancias. Al curioso lector que desee ampliarlas y mirar con detalle todos los datos concretos de esta saga, lo remito al indispensable *Valle-Inclán: Biografía Cronológica y epistolario*, Vol. I (Introducción General y Biografía cronológica -1866-1921) de Juan Antonio Hormigón (Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena).

El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés

Esta fue la última obra que escribió Valle-Inclán pensando en una puesta en Escena inmediata y por una compañía determinada —la de los Guerrero-Mendoza—. Como la obra no se publicó hasta la segunda mitad del año 1913 —como Volumen IV de la *Opera omnia*— es difícil saber si Valle-Inclán hizo algunos cambios en el texto original que tenía escrito para cuando creyó que se iba a representar. En el texto que conocemos existen algunas ambigüedades que hacen sospechar que la obra pudo haber sido corregida antes de su publicación.



En esta “tragedia” vuelve su autor a utilizar la prosa. Estructuralmente continúa utilizando tres actos —esta vez con títulos para cada uno de ellos, como solían hacer algunos dramaturgos románticos— sin subdivisión en escenas y con la utilización de tres espacios escénicos. Observa estrictamente las unidades de tiempo y de acción y, en una concepción amplia, la de lugar. Es la primera obra en la que vemos una intención de aproximación a la tragedia clásica, incluso en la utilización de un coro. En *El embrujado*, observa Guerrero Zamora, “el coro es sustituyente —como el griego— narrador de acciones no escenificadas, venteador de rastros de verdad y, a la vez, como allí, bruma tendida” (175-76). En la primera jornada, sobre todo, encontramos una disposición muy análoga a la del comienzo del *Edipo, Rey* de Sófocles. La acción ocurre frente a la casa grande de don Pedro Bolaño, como ante el palacio de Edipo, donde se encuentra el coro que nos pone en antecedentes de la situación. Aparece el Ciego de Gondar, como Tiresias, veedor y profeta, quien con sus coplas nos expone las bases de la situación: en Quintán de Castro Lés existe un honrado caballero, don Pedro Bolaño, quien goza de “casa, regalo y labranzas”, es decir estaba en la cima de su situación de rico labrador. Pero la desgracia le cae encima: un hijo galán que tenía, lo mataron unos traidores. El viejo llora al hijo y “toda su sangre entierra con el hijo que enterraba”. Se murmura, sin embargo,

El embrujado. Decorados de Mignoni y figurines de Santiago Ontañón. Cía. Irene López de Heredia. (Teatro Muñoz Seca de Madrid, 11-11-1931). Revista Crónica, 22-11-1931.

que el mozo asesinado ha dejado un hijo engendrado en una moza. El viejo, sin maliciar que puede haber allí un timo para sacarle dinero, hace traer al presunto nieto “y en su casa lo regala” (1134). En las coplas del ciego tenemos no sólo la exposición, sino la verdadera esencia del drama. ¿Logra Valle-Inclán, con este material, escribir una verdadera tragedia? La cuestión es debatible.

Si aceptamos el pecado de la *avaricia* como la pasión que guía las acciones de los dos antagonistas —don Pedro Bolaño y Rosa Galáns— podemos reconocer como inevitable la trágica —e irónica— muerte del niño, quien se convierte en otra víctima inocente en las obras de Valle-Inclán (Ildefonso Manuel Gil, 43-62). No hay duda de que es la avaricia lo que instiga a Rosa Galáns a concebir el asesinato del hijo de don Pedro y hacer pasar al hijo que va a tener por su nieto. También Valle-Inclán trata de establecer la avaricia de don Pedro con un par de incidentes al principio de la primera jornada —la abuela y la niña que vienen a pedir limosna y el precio que cobra por el trigo, lo cual hace exclamar al Cabezalero “Tanta avaricia y se ve solo en el mundo [...]” (1132). La abuela comenta también que “con la muerte del hijo se hizo más tirano” (1132). Más tarde esta reputación de avaro no se respalda con las acciones que le vemos desempeñar durante la tercera jornada. Pero es él mismo, al final, quien se acusa de avaro, en el momento en que, para utilizar la terminología trágica, podríamos llamar de “iluminación”. Este momento viene inmediatamente después de escucharse la voz de Malvín pidiendo socorro hacia el final de la tercera jornada. Todavía no nos hemos enterado del desenlace “trágico” aunque don Pedro ya había presentido algo, pues cuando el Ciego de Gondar le cuenta la nueva de que le han robado el hijo a Rosa y que entonces oyó tiros, voces y un gemido, el viejo comenta: “Tampoco ahora me engañó el corazón” (1166).

En el momento en que todos salen a socorrer a Malvín y don Pedro se queda solo, expresa sus dudas: “¿Acaso la avaricia me ha endurecido el corazón?” (1167). Y, como otro avaro, el Torquemada de Galdós, exclama: “¿Señor, pon el niño en mis brazos y déjame tan pobre, tan pobre, que pida limosna para él” (1167). Pero es demasiado tarde, el niño ha muerto. “¿Le mató la dureza de mi corazón!” (1168) dice don Pedro. Cuando Malvín, al verle llorar, trata de consolarle diciéndole la verdad, que no era su nieto, que era “¿Engaño de malas mujeres!” (1168), el pobre viejo hace hincapié en la verdadera tragedia de su inconsolable soledad: “¿Qué importa que fuese engaño? Sobre mi cuello se juntaban sus manos, y como aquellos hijos míos que vi morir de ángeles, me sonreía” (1168).

Vista de este modo y con don Pedro Bolaño como centro de la acción, la obra puede considerarse genuinamente trágica. Jean-Paul Borel esquematiza la obra de la manera siguiente:



En la atmósfera cálida e íntima, a la par que inquietante y tensa de la vieja casa, toman cuerpo tres preguntas, durante la primera jornada: “¿Quién ha matado a Miguelito (el hijo de D. Pedro)?” “¿Quién es Rosa la galana?” y “¿Quién se saldrá con la suya, ella o D. Pedro?” En la segunda jornada la presentación de Anxelo y sus obsesiones nos da la noticia, con certeza, de quién es el asesino y adivinamos que ha obrado por instigación de Rosa, la madre del niño, embrujado más bien que persuadido por ella. Al final de la obra, en la tercera jornada, quedan respuestas las tres preguntas que surgieron en la

Voces de gesta, jornada II. Dibujo de Orazi para la publicación de Voces de gesta en Mundial, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

primera, pero de una manera trágica, sin resolver nada (en *Appraisal*, 568-570).

El problema sobre la naturaleza del género de esta obra surge con el título —*El embrujado*— que coloca a Anxelo como figura central. Pero, ¿es suya la tragedia? Por supuesto que no. Él es sólo instrumento de la acción trágica, ni siquiera su resorte inicial. Además, si hemos de creerle, sus acciones son “involuntarias” ya que se considera víctima de un embrujamiento. Aunque es el protagonista de la jornada segunda, centro del tríptico, el autor lo utiliza allí como instrumento también, porque la obsesión de su culpabilidad le hace revelar el secreto que había sido solamente sugerido al principio de la obra en las coplas del Ciego de Gondar, y contesta las dos primeras preguntas allí formuladas, como apuntó Jean-Paul Borel. Se presenta en ese momento su conflicto interno que puede ser psicológico pero que es más bien ético. Anxelo pudo ser embrujado por Rosa la Galana porque tenía una moral. El Pajarito, ser completamente amoral, nunca podrá ser embrujado por Rosa, y él lo sabe y hasta lo manifiesta así.

Todo este trasfondo folklórico de superstición y embrujamiento le da un ambiente a la obra que, sin él, carecería de interés. Pero, también, es este mismo fondo lo que debilita las posibilidades trágicas de la obra y la convierte, en este aspecto, en ambigua y hasta introduce momentos francamente melodramáticos. Por ejemplo en el final, cuando Rosa se lleva a Mauriña y a Anxelo, incapaces de resistirsele y que cuando le preguntan a dónde los lleva les contesta “¡A los infiernos!” (1171). Sin el tinglado de la brujería esta exclamación no tendría tanto melodramatismo, como se me antoja que hay en él.

El embrujado representa, sin embargo, un adelanto en la presentación de un ruralismo anticostumbrista y antipsicológico que culminará en *Divinas palabras*. Como Hormigón ha apuntado, en *El embrujado* hay “[...] más visualización de lo vivido que de reelaboración, como en las comedias [...] Es en mayor medida una obra vinculada a un medio folkórico [...]” (157).

En fin, a pesar de su título ambiguo y de las objeciones apuntadas, *El embrujado* es la obra en que Valle-Inclán se aproxima más a la tragedia clásica. En cuanto al título, sería impensable concebir otro mejor. Valle-Inclán, con su instinto teatral, así lo creyó.

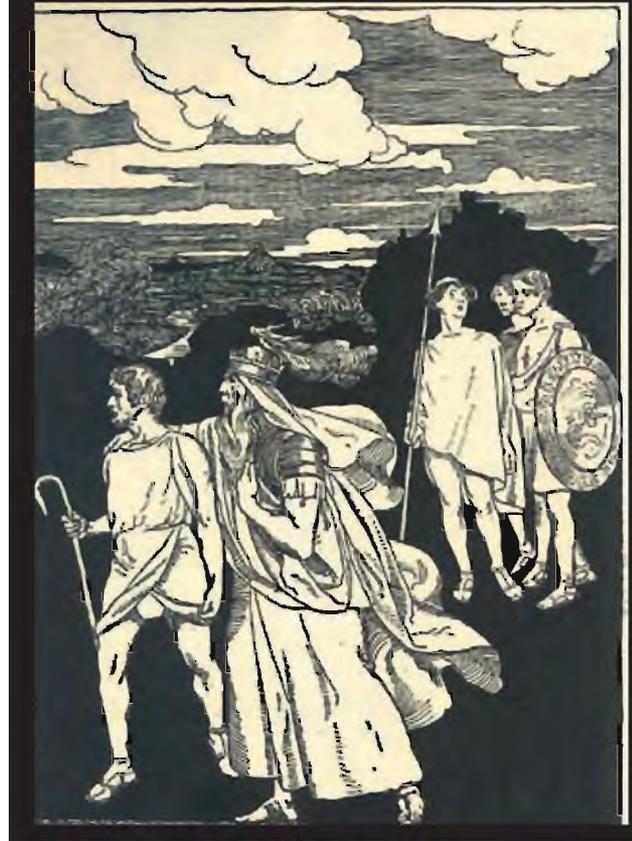
Más allá del año 1913: paréntesis de ocho años

Después de su desagradable experiencia con *El embrujado* y viendo todos los teatros cerrados para sus obras, Valle-Inclán abandona el género dramático

durante ocho años. Estéticamente después de este lapso de tiempo nos encontramos con un escritor bastante diferente cuando reanuda su obra para el teatro. Hay que notar, de paso, que de aquí en adelante Valle-Inclán no procurará estrenar ninguna de sus obras escritas para el teatro. Sigue cultivando el género porque la tentación de escribir para el teatro es demasiado fuerte y no puede resistirla. Si algunas de sus obras llegan a las tablas será por esfuerzo de otros, no suyo.

En el intervalo entre *El embrujado* y *Farsa italiana de la enamorada del rey* Valle-Inclán escribe y publica varias obras fundamentales. En 1913, en *Cambados*, escribe algunas poesías que publicará más tarde en *El pasajero* y comienza sus meditaciones que publicará en 1916 con el título de *La lámpara maravillosa*. El tono meditativo y los temas que se encuentran en estas obras —sobre todo su interés en el gnosticismo— son posibles a consecuencia de la repentina muerte de su hijo mayor Joaquín María (Valle-Inclán, 1914, 129-130). Es el primer jalón de su gradual transformación. El segundo lo constituye su viaje a Francia, al frente de Guerra, en mayo de 1916, comisionado por la Prensa Latina de América y como corresponsal de *El Imparcial*.⁷

En Francia, además de todas las funciones oficiales, tiene extraordinarias experiencias en el frente, donde visita las trincheras, vuela sobre las líneas alemanas y comparte momentos peligrosos con los soldados franceses (Madrid, 65-67), todo lo cual afectará su visión futura de los hechos históricos. Ese mismo año le nombran catedrático de Estética de las Bellas Artes en la Academia de San Fernando. Aunque no le sienta la cátedra, porque, como le cita Madrid “Eso que hago yo gratis desde las mesas de un café no me gusta hacerlo cobrando desde una tarima oficial [...] (67), es indudable que la obligación de dar lecciones de estética le forzó a meditar sobre ciertos problemas que, sin duda, afectaron su propia evolución en ese campo. Publicó sus “ejercicios espirituales” que son, precisamente, su teoría estética. En 1917 tenemos el tercer jalón de su evolución: termina de publi-



Grabado de Julio Romero de Torres para la primera edición de *Voces de gesta* (1912).

⁷ Hormigón, en el libro tantas veces citado, dedica las páginas 162-168 al viaje de Valle-Inclán al frente francés y cita un artículo del crítico ruso Fedor Kélin, “Valle-Inclán y la Unión Soviética”, que apareció en *Literatura Internacional*, Moscú, I, 2, 1944, 50-54, en el que manifiesta que don Ramón “fue quizá el primero de los grandes escritores de Europa occidental que manifestó su sentimiento de agudo odio hacia la guerra imperialista y que la condenó” (163).

car *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra*, cuya primera parte, “La media noche”, ya había publicado en *El Imparcial* en el otoño del año anterior. Como apunta Hormigón, “La guerra le produce un tremendo impacto [...]” con serias ramificaciones políticas. “*La media noche* es la condensación de un mosaico de situaciones. Los hechos se suceden en el espacio y en el tiempo casi al unísono. Valle busca la totalidad del conflicto, empresa bien difícil” (163). Regresa a Galicia donde nace su hijo Carlos Luis. Sus experiencias con la agricultura y la ganadería le fallan y empieza de nuevo a sufrir su nunca demasiado boyante situación económica. Es curioso citar aquí las palabras del Marqués de Bradamín a Rubén Darío en el entierro de Max Estrella en la escena 14 de *Luces de Bohemia*, por su carácter autobiográfico:

Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme en mi Pazo de Bradamín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura! (947)

El profesor Allen Phillips, en su libro sobre Alejandro Sawa (presunta fuente para Max Estrella) apunta que la primera frase de Bradamín no se refiere a Valle-Inclán sino a Sawa quien, en efecto, repetidas veces solicitó ayuda de Rubén Darío para publicar su último libro *Iluminaciones en la sombra*. Y, por supuesto, la jactancia de Bradamín sobre las muchas mujeres que ha “amado tanto” sólo pueden entenderse como del personaje ficticio. Hay, entonces, una interesante mezcla de hechos históricos, autobiográficos y ficticios en esta cita de *Luces* que es importante destacar.

⁸ José F. Montesinos en su “Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones” en “Homenaje a Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, 146-165, escribe lo siguiente que confirma lo arriba mencionado: “Don Ramón tuvo esa virtud, que Dios negó a otros ingenios del 98, de aspirar siempre a superarse, o al menos a cambiar; las mismas limitaciones de su arte le impulsaron a veces por nuevos senderos que no siempre le llevaban al camino real. Pero tuvo arrestos hasta el último día para darse a imprevistas aventuras de arte”.

En el verano de 1917 se plasma ese cambio en la estética de Valle-Inclán que sorprende por lo violento si no se fija uno en las circunstancias de su vida desde los años 1912 y 13: se registran síntomas de una nueva visión estética que corresponde a nuevas inquietudes políticas, cuyas primeras manifestaciones se vislumbran ya en *La media noche*. El primer resultado de esta nueva postura estética es *La pipa de Kif* donde empiezan a confluír las dos vertientes que se unificarán en los *esperpentos* y en sus últimas novelas: la elaboración artística de lo grotesco y el sistemático reflejo en el espejo cóncavo de la España oficial. Antes de enfocar la nueva visión que se percibe en los versos de *La pipa de Kif* es preciso notar el interesante pero, para muchos, desconcertante fenómeno que se aprecia en Valle-Inclán: y es este que, fiel a su ya expresada noción de la “armonía de contrarios”, don Ramón nunca rechaza una postura estética antigua —y ya superada— al asumir una nueva.⁸ Por eso no debe extrañarnos que un año después de la publicación de *La pipa de Kif* aparezca *El pasajero: Claves líricas*, don-

de reincide en muchos temas ya expresados en sus meditaciones de *La lámpara maravillosa*, y donde reaparecen metros y hasta vocabulario muy modernistas. Valle-Inclán estéticamente lo acoge todo. Esto a pesar de que ya en *La pipa de Kif* había optado por otros metros, “versos funambulescos”, en los que “rompe los yugos” producto de su “musa grotesca” que “con sus gritos espasmódicos/ irrita a los viejos retóricos [...]” (1271). Pero veamos un ejemplo de su nueva visión:

Doña Estefaldina teje su calceta
 puesta de mitones, cofia y pañoleta,
 en el saledizo de su gran balcón.
 Doña Estefaldina nunca fue casada,
 así que en la falda, de cintas picadas,
 tres gatos malteses hacen el ron-ron.

Doña Estefaldina odia a los masones,
 reza por que mengüen las contribuciones
 reprende a las mozas si tienen galán.
 Oprime en las rentas a sus aparceros,
 los vastos salones convierte en graneros,
 de buenas palabras al que llora el pan. (1290-1)

Estas mismas circunstancias en la vida de doña Estefaldina que destaca Valle-Inclán pudieron haber servido a otro autor —incluso al propio Valle-Inclán veinte años antes— para sentimentalizarlas o psicologizarlas. Con su nueva visión —la estética del distanciamiento que ya ha empezado a utilizar— nos da este cuadro que representa la realidad del personaje sin ambages sentimentales ni racionalismos psicológicos. En los cuatro tercetos nos presenta como el anverso y el reverso de la misma persona.

Galdós, en sus novelas, ya había creado personajes como este, con su anverso y su reverso, en viñetas, como la del don Carlos de *Misericordia*, con su limosneo con cuentagotas, su “devoción religiosa” y sus “consejos” sobre “la buena administración” de bienes, ofrecidos a quien no tiene qué comer (Capítulo XI).

Decididamente, durante estos ocho años Valle-Inclán ha asumido una toma de conciencia cuya naturaleza y resultados van plasmándose, primero tímidamente, luego bien claramente, en las obras que van apareciendo en los años 1920-21: *La enamorada del rey*, *Divinas palabras*, *Luces de Bohemia*, *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Los cuernos de don Friolera*.

Obras citadas

1. Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.
2. Avalor-Arce, Juan Bautista, "Voces de gesta: Tragedia Pastoral" en Zahareas et al, *Appraisal*, (See A. N. Zahareas), 361-373
3. Borel, Jean Paul, "El embrujado y el mundo trágico de lo imposible" en *Appraisal*, 567-571.
4. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, I, XII y II, LXXIII, Edición del IV Centenario, Madrid, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
5. Fernández Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, 2a Ed., Madrid 1966.
6. Gil, Ildefonso Manuel, "Innocent Victims in the Works of Valle-Inclán", *Centennial Studies*, Austin, 1968.
7. Gómez de la Serna, Gaspar, "Las dos Españas de Don Ramón del Valle-Inclán", *Clavileño*, Madrid, III, 17, 1952, 17-32.
8. ____, "Las dos perspectivas históricas de Valle-Inclán", *Atlántida*, La Coruña, 1956.
9. Greenfield, Sumner, "Cuento de abril: Literary Reminiscences and Commonplaces", en *Appraisal*, 353-360.
10. ____, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.
11. Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, I, Barcelona, J. Flors, 1961.
12. Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, Serie B, 1972.
13. ____, *Biografía cronológica y epistolario*, I, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2006.
14. Ilie, Paul, "The Grotesque in Valle-Inclán: A Monograph", en *Appraisal*, 493-539.
15. Lima, Roberto, "The Commedia Dell'Arte and *La Marquesa Rosalinda*", en *Appraisal*, 386-415.
16. Madrid, Francisco, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
17. Maravall, Juan Antonio, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid, IV, 44-45, 1966, 224-254.

18. March, María Eugenia, *Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*, North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 1969.
19. Montesinos, José F., "Modernismo, esperpentismo o las dos evaciones", Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, 1966.
20. Paz-Andrade, Valentín, *La anunciación de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Losada, 1967.
21. Pérez Galdós, Benito, *Torquemada en la hoguera*, ed. de Benito Madariaga de la Campa, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008.
22. ____, *Misericordia*, ed. de Victor Fuentes, Madrid, Akal, 2003.
23. Phillips, Allen, *Alejandro Sawa: Mito y realidad*, Madrid, Turner, s.a. (circa 1977).
24. Rubio Jiménez, Jesús y Gamallo, Deaño, *Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: El pedestal de los sueños*, Prensa Universitaria, Zaragoza, 2011.
25. Ruibal, José, *Los mendigos y seis piezas de café teatro*, Madrid, Colección Teatro No 632, Escelicer, 1969. [La tirada de este número fue retirada de circulación por el Ministro de Cultura en la época de Franco. Debo mi copia al autor quien logró rescatar algunos ejemplares.]
26. Santos Zas, Margarita, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, 1993.
27. Seco Serrano, Carlos, "Valle-Inclán y la España oficial", en Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid, IV, 44-45, 1966, 203-224.
28. Seoane, Luis, "Valle-Inclán y su conducta política", en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 227-243.
29. Speratti-Piñero, Susanna, "La farsa de *La cabeza del dragón*, pre-esperpento", en *Appraisal...*, 374-385.
30. Suárez-Wilson, Reyna, "El carlismo en la obra de Valle-Inclán", en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 204-226.
31. Valle-Inclán, Ramón del, "Epistolario", en Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid, 1966.
32. ____, *Obra completa*, I y II,
33. Zaccardi, Delia M. de, "Síntesis cronológica de la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán" en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967.
34. Zahareas, Anthony N. et al., *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968.



Valle 1926/JFLGP



Valle 1926/JFLGP

Valle-Inclán por
J. F. de Laiglesia.